

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

директор ІПСМ, академік НАМ України,
народний художник України, кандидат мистецтвознавства,
професор В. Д. Сидоренко
(голова редколегії)

заступник директора ІПСМ з наукових питань,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор А. О. Пучков
(заступник голови редколегії, відповідальний редактор)

учений секретар ІПСМ, кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник Л. А. Дрофань
(учений секретар редколегії)

член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор О. Я. Боднар

член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор І. Б. Зубавіна

доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов

доктор мистецтвознавства, професор К. І. Станіславська

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Збірник наукових праць

Видається з 2004 року

Випуск дванадцятий
(електронна версія)

Відповідно до ліцензійної угоди між ІПСМ НАМ України та Науковою електронною бібліотекою (<http://elibrary.ru/>) збірник, починаючи з дев'ятого випуску (2013 р.), включений до міжнародної наукометричної бази — Російського індексу наукового цитування (РІНЦ)

Упродовж 2007–2015 років збірник перебував у Переліку наукових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук з мистецтвознавства, культурології й архітектури

Затверджено до друку Вченою радою ІПСМ НАМ України

Науковий керівник теми і відповідальний редактор
проф. А. О. Пучков

С91 Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць [Електронне видання] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков (заст. голови, відп. ред.), Л. А. Дрофань (учен. секретар) та ін. — К. : ІПСМ НАМ України, 2016. — Вип. 12. — 336 с. : 80 іл.

ISSN 1992-5557

Дванадцятим випуском щорічника Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України продовжує публікацію наукових розвідок з проблем дослідження, охорони і реставрації культурної спадщини на перетині мистецтвознавства, історії культури та джерелознавства. Традиційно перевагу надано інноваційним і міждисциплінарним підходам.

Розрахований на науковців, аспірантів і студентів гуманітарних і художніх вишів, всіх, кого цікавить сучасний стан художньої культури.

ББК 79.0я43+85.11я43; УДК 72.01+7.011.3

© Автори статей, 2016
© ІПСМ НАМ України, 2016

ISSN 1992-5557

Цей випуск щорічника, підготовлений і виданий Інститутом проблем сучасного мистецтва у рамках виконання нашими співробітниками фундаментальних наукових тем 2016 року, як і попередні, містить широкий спектр питань дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, що є одним з напрямів наукової діяльності Інституту. Зазвичай матеріалами збірника охоплено сфери мистецтва, загальної історії матеріальної культури, джерелознавчі, методологічні та практичні аспекти студювання пам'яток культурної спадщини у розмаїтті їх матеріальної субстанційності.

Пишаємося, що попередні випуски збірника (вип. 1–11, 2004–2015 рр.) отримують схвальні відгуки наукової і мистецької громадськості, користуються неабиякою увагою з боку фахівців міждисциплінарного гуманітарного спрямування, стали в ряд з престижними періодичними науковими виданнями з мистецько-культурологічної проблематики. Цим слід завдячити передовсім нашим авторам — і науковим співробітникам ІПСМ, і гостям-дописувачам.

Редколегія щоразу намагається розширювати географію авторського колективу, прагнучи надати виданню загальноукраїнського й по-справжньому міжгалузевому вектору. Це вдалося і цього разу. Певен, що території, на яких у фаховий спосіб опрацьовуються теоретичні і практичні питання дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, поширюватимуться і надалі.

У наповненні сторінок збірника взяли участь фахівці з Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київського національного університету культури і мистецтв, Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Національного художнього музею України, Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Відповідно до ліцензійної угоди між Інститутом і Науковою електронною бібліотекою (РФ), починаючи з дев'ятого випуску (2013), збірник внесений до міжнародної наукометричної бази: Російського індексу наукового цитування (РІНЦ).

Узагалі ж, тематично цей випуск, котрий готувався до видання упродовж 2016 року, як і попередні, репрезентований декількома аспектами: мистецтвознавство, культурологія, реставрація та збереження пам'яток культури, історико-архівні студії.

Редколегія сподівається, що міждисциплінарне охоплення проблем набуде глибини досліджень і розголосу серед фахівців-науковців, діячів культури і мистецтва.



— Академік Віктор СИДОРЕНКО,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва,
народний художник України, професор

Олексій Ол. БОСЕНКО

ІСТОРІЯ КИЇВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО УЧИЛИЩА У ДОСЛІДЖЕННІ ОЛЬГИ ДМИТРІВНИ КАРПЕНКО

(Публікація архівного документа)

Ситуація з професійною художньою освітою у Києві кінця XIX — першої чверті XX століть, як і в інших містах України, була доволі складною. Мистецьких шкіл у Києві майже не існувало, за винятком декількох приватних, а саме, шкіл Н. Буяльського, М. Башилова, М. Рігельмана, школи Києво-Печерської лаври. Пізніше, 1875 року, з'явилась школа М. Мурашка, яка проіснувала 25 років. Лише 1901-го було створене Київське художнє училище (вул. Бульварно-Кудрявська, 2). Саме ця сторінка в історії українського візуального мистецтва і художньої освіти, на наш погляд, є найменш дослідженою.

Перші розвідки щодо ґрунтового вивчення художньої освіти в Україні другої половини XIX — першої чверті XX століття були зроблені кандидатом мистецтвознавства О. В. Сторчай, яка 2010 року захистила дисертацію «Становлення і розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834–1924 рр.)». У авторефераті автор зазначає, що проблема мистецької освіти є важливою для будь-якого національного мистецтва і культури, а для українського, що протягом значного періоду колоніальної залежності країни розвилась за умов відсутності не тільки вищих, а й середніх мистецьких закладів, є особливо актуальною [1, с. 1].

У монографії «Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924)», як і в дисертації, О. В. Сторчай розглядає особливості викладання рисунку, живопису, архітектури у Імператорському університеті св. Володимира, вводить в науковий обіг дещо забуті імена художників, архітекторів, мистецтвознавців: Б. Клембовського, К. Павлова, Г. Васька, Ф. Меховича, О. Беретті, Г. Павлуцького, А. Прахова та ін. Її напрацювання, це дійсно «багатопланове, комплексне дослідження, де вперше було зроблено панорамний огляд мистецтвоосвітніх процесів у Київському університеті у 1834–1924 рр.» [2, с. 17]. Поза увагою дослідниці лишилися приватні художні школи та студії, середні художні навчальні заклади, хоча існують численні ґрунтовні і цікаві публікації

О. В. Сторчай у періодичних виданнях мистецтвознавчого профілю, в яких висвітлюються окремі аспекти названих форм художньої освіти зазначеного періоду [3].

Джерелом важливої наукової інформації саме про цей історичний відтинок, з нашої точки зору, може бути машинопис із рукописними правками і довгими рукописними вставками, що належить Ользі Дмитрівні Карпенко, — «Київське художнє училище (1901–1920 рр.)», — написаний російською мовою з цитатами переважно українською. Створення праці датується приблизно 1959–1960 роками.

О. Д. Карпенко, спираючись на незначну кількість наукових видань, а саме: М. А. Прахова, А. Г. Шпакова, М. І. Мурашка, Н. В. Яворської, періодичні видання кінця ХІХ — початку ХХ століття та велику кількість архівних документів, опрацьованих нею вперше, висвітлює історію створення Київського художнього училища (далі КХУ), перші роки його діяльності та існування аж до початку 1920-х.

У висновках до тексту рукопису автор стверджує, що КХУ відіграло важливу роль в історії розвитку українського візуального мистецтва. Це був перший у Києві середній художній навчальний заклад, що існував за рахунок субсидій від державного казначейства і мав власний статут. Щорічно до КХУ вступало декілька сотень осіб, які, закінчуючи його, отримували звання вчителів малювання та креслення, а також звання помічників архітектора і право без іспитів вступати до петербурзької Академії художеств для продовження подальшої освіти. Особливість КХУ полягала в тому, що учнями його мали можливість стати всі бажаючі, незалежно від віку, стану і статі, але обов'язково з наявністю хисту до малювання.

Викладачі Училища, відомі вже на той час художники, М. Пимоненко, І. Сисоєв, В. Менк, Г. Дядченко, О. Мурашко, Ф. Кричевський та ін., часто разом із учнями, були організаторами й учасниками художніх виставок. Значний вплив, на думку О. Д. Карпенко, викладачами та учнями КХУ Ф. Кричевським, М. Хворостецьким, М. Козиком, К. Трохименком та ін. було здійснено і на розвиток українського радянського візуального мистецтва.

Рукопис О. Д. Карпенко, створений у другій половині ХХ століття, не був надрукований, і звісно, потребує подальшої ретельної додаткової наукової перевірки, можливо, певної переінтерпретації, зняття відповідної політичної заангажованості, але, безумовно, його теперішня публікація має полегшити і мистецтвознавцям, і всім небайдужим до історії розвитку українського мистецтва пошуки необхідної інформації про систему художньої освіти у Києві першої половини ХІХ — першої чверті ХХ століття.

На жаль, щодо постаті Ольги Дмитрівни Карпенко нам не вдалося віднай-

ти якихось відомостей, навіть років життя, окрім того, що вона у 1960-му працювала у секторі історії українського мистецтва відділу народної творчості й історії українського мистецтва Академії будівництва і архітектури УРСР, а в 1961-му молодшим науковим співробітником сектору народної творчості та декоративно-ужиткового мистецтва того ж відділу. У 1960-му її колегами були — керівник сектору Ф. С. Уманцев, старші наукові співробітники П. Н. Мусієнко та І. І. Врона, молодші наукові співробітники Г. А. Богданович та Н. П. Мулкіджанян [4, с. 17], у 1961-му, після деякої реорганізації відділу, — керівник сектору П. Г. Юрченко, старші наукові співробітники С. А. Таранушенко та П. Н. Мусієнко, старший художник Ю. І. Химич, молодший науковий співробітник Н. А. Дубина, старший художній редактор Г. Ф. Яценко, літературний редактор П. О. Філімонов, коректор К. І. Новгородська і старший художник В. І. Кононець [5, с. 42–43]. Імена Стефана Таранушенка, Івана Врони, Петра Юрченка і Юрія Химича в історії української культури є хрестоматійними. Сектор був однією зі складових — поряд із сектором українського мистецтва дорадянського періоду (керівник Я. П. Затенацький) та сектором українського радянського мистецтва (керівник І. І. Врона), створених у 1961-му, — відділу вивчення народної творчості та історії українського мистецтва, що його очолював академік В. Г. Заболотний (1898–1962), котрий після перетворення Академії архітектури УРСР (президентом якої він був упродовж 1945–1956 років) на Академію будівництва і архітектури УРСР, лишився без роботи. Головним завданням діяльності очолюваного Заболотним відділу було створення фундаментальної «Історії українського мистецтва», що була підготовлена та вийшла друком у шести томах (семи книгах) упродовж 1966–1970 років, уже після смерті ідеолога і керівника цієї праці. Серед авторів «Історії...» імені О. Д. Карпенко немає, відтак можна передбачити, що вона виконувала у секторі Юрченка допоміжну роботу, а також чи за власною ініціативою, погодженою з керівництвом, або ж за дорученням Юрченка або Заболотного займалася вивченням історії КХУ.

Восени 2001 року рукопис та додаткові матеріали (дві грубі теки з архівними виписками, чернетками, фрагментами рукопису та ін.) були передані проф. А. О. Пучкову, тодішньому ученому секретарю Державного НДІ теорії та історії архітектури і містобудування, кандидатом мистецтвознавства Федором Самійловичем Уманцевим (1914–2010). Федір Уманцев у 1954–1960 роках працював керівником сектору історії українського мистецтва, зокрема фактично очолюючи (разом із реставратором і мистецтвознавцем Лукою Калениченком) підготовку «Програми історії українського мистецтва» (1956, шість брошур у футлярі, наклад 1000 прим. [6]). З'ясувати, яким чином до Уманцева потрапили ці матеріали, не вдалося: передаючи матеріали О. Д. Карпенко, він

не пам'ятав ані автора, ані обставин, за яких в нього ці теки опинилися. Але оскільки він був принаймні у 1960 році керівником сектору, в якому працювала О. Д. Карпенко, слід вважати, що маємо справу з першою редакцією дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (або історичних наук), що готувалася, можливо, під керівництвом Ф. С. Уманцева.

Рукопис можна розцінити як незавершений (на полях іноді трапляються авторські позначки щодо розробки того чи того мотиву дослідження). Він подається зі збереженням орфографії (але не пунктуації), стилістики та мови оригіналу. Бібліографічні посилання наближені до сучасних норм, написання прізвищ також відповідає сучасному.

1. *Сторчай О. В.* Становлення і розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834–1924 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2010. — 19 с.

2. *Сторчай О. В.* Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.). — К.: Шек–2009. — 335 с.

3. *Сторчай О. В.* Карпо Трохименко: Спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) // Студії мистецтвознавчі. — К.: Вид-во ІМФЕ, 2008. — Ч. 1 (21): Архітектура. Образотворче мистецтво та декоративно-вжиткове мистецтво. — С. 143–157.

4. Академия архитектуры и строительства УССР: служебный телефонный справочник (по данным на 1 июля 1960 г.). — К.: [Рад. Україна], 1960. — 92 с.

5. Академия архитектуры и строительства УССР: справочник / сост. П. А. Красковский. — К.: Изд. СИА УССР, 1961. — 192 с.

6. Программа истории украинского искусства: [в 6 вып.] / Академия архитектуры УССР; редкол.: В. И. Заболотный (пред.), Е. И. Катонин (зам. пред.), Л. П. Калениченко и др. — К.: Госстройиздат УССР, 1956. — [Вып. 1]: Введение. Древнейшее искусство / Л. П. Калениченко, Б. Б. Лобановский, Ф. С. Уманцев, А. А. Аль. — 40 с.; [Вып. 2]: Архитектура / Ю. А. Нельговский, Г. А. Лебедев, Ю. С. Асеев и др. — 128 с.; [Вып. 3]: Живопись / Л. П. Калениченко, Ф. С. Уманцев, П. И. Говдя и др. — 204 с.; [Вып. 4]: Графика / Л. П. Калениченко, Ф. С. Уманцев, П. А. Цыбенко и др. — 104 с.; [Вып. 5]: Скульптура / Л. П. Калениченко, Ф. С. Уманцев, Б. Б. Лобановский и др. — 132 с.; [Вып. 6]: Декоративное искусство / П. Г. Юрченко, П. Н. Жолтовский, Н. Д. Манучарова, П. Н. Мусяненко. — 108 с.

Ольга Дмитриевна КАРПЕНКО

КИЕВСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧИЛИЩЕ (1901–1920 годы)

Киевское художественное училище (1901–1920 гг.), находившееся в ведении Академии художеств, относится к числу тех немногочисленных художественных учебных заведений России конца XIX — нач[ала] XX ст., которые сыграли значительную роль в подготовке художественных кадров на Украине.

За период своей деятельности Киевское художественное училище подготовило большое количество преподавателей графических искусств и помогло многим талантливым ученикам поступить в высшее художественное училище при Академии художеств, в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и др.

Будучи доступным для всех слоев населения, КХУ давало возможность получить художественное образование талантливой молодежи из простого народа, а благодаря работе в Училище таких известных художников-педагогов как Х. Платонов, Н. Пимоненко, И. Селезнёв, В. Менк, Г. Дядченко, Ф. Кричевский, Н. Струнников и др., Училище подготовило немало художников реалистического направления, из которых многие стали заслуженными и популярными художниками Советской Украины, в их числе можно назвать имен А. Петрицкого, К. Трохименко, И. Хворостецкого и целый ряд других. Киевское художественное училище подготовило немало будущих архитекторов и скульпторов.

Деятельность Киевского художественного училища явилась также проявлением одной из многочисленных связей в искусстве между русским и украинским народами.

Изучение и освещение деятельности КХУ имеет немаловажное значение для правильного понимания художественной жизни Киева в дореволюционный период, и послужат материалом в истории украинского искусства.

В искусствоведческой литературе деятельность Киевского художественного училища освещалась частично, как упоминание, в работах Н. А. Прахова «Страницы прошлого», А. [Г.] Шпакова «А. А. Мурашко» и в статье Н. [В.] Яворской «Академия художеств и художественное образование на Украине [во второй половине XIX века]»¹.

¹ Див.: *Прахов Н. А.* Страницы прошлого: очерки-воспоминания о художниках. — К.: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1958. — 309 с.; Олександр Олександрович Мурашко, 1875–1919 / упоряд. А. П. Шпаков. — К.: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1959. — 17 с.: 26 іл.; *Яворская Н. В.* Академия художеств и художественное образование на Украине во второй половине XIX века // Русско-украинские связи в изобразительном искусстве: сб. ст. — К.: Гос. изд-во изобразительного искусства и муз. л-ры, 1956. — С. 60–78. — *Прим. О. Б.*

Настоящая работа является первой попыткой, на основе архивных материалов и воспоминаний бывших учеников, показать путь развития Киевского художественного училища с тем, чтобы определить его место в культурной жизни Киева и его значение для истории украинского искусства.

Создание Художественного училища и первые годы его деятельности

Организация и деятельность КХУ выпадают на интересный и сложный период исторического развития русского и украинского искусства.

Начало XX века в России было отмечено необыкновенным расцветом всех искусств.

Русская культура в это время характеризовалась, наряду с утверждением мощного реалистического искусства, опирающегося на демократические традиции прошлого века, явлениями упадка и разложения, которые были обусловлены социально-экономическими предпосылками развития страны, породившими кризис царизма и буржуазной культуры.

В конце XIX — нач[але] XX в. Россия и входившая в её состав Украина вступили в эпоху империализма, который представлял собой развитие и углубление основных свойств капитализма.

Русский империализм, благодаря своим особенностям — высокой концентрации промышленности при наличии многих остатков крепостничества — обострил и усилил классовую борьбу внутри страны. Разрешить противоречия революционным путём мог только пролетариат в союзе с крестьянством.

Крупные политические забастовки, массовые демонстрации, крестьянские движения в начале столетия сливаются по всей России в бурный поток революции 1905 года.

Рабочий класс, возглавивший освободительное движение народных масс, обретает в лице революционной ленинской партии надежного и верного руководителя.

Всё это не могло не отразиться на мировоззрении общества того времени и не повлиять на те пути, каким шло культурное развитие страны.

Боровшаяся против революции буржуазно-дворянская оппозиция оказывала в свою очередь отрицательное воздействие и на искусство. Крупным объединением, которое противопоставило себя демократическим традициям русского изобразительного искусства, было общество «Мир искусства», провозгласившее вместо «грубой» жизни «прекрасное» искусство, ненависть к реалистическим принципам, равнодушие к народу, а искусство — независимым от каких-либо связей с общественной жизнью, живущее по своим особым законам. Реакция, наступившая после

подавления революции 1905–1907 гг., отрицательно сказалась на дальнейшем развитии искусства.

Появились формалистические течения с целью превратить художественное творчество в средство наслаждения для избранных, отгородить искусство от народа.

Некоторые украинские художники также не смогли избежать влияния модернистических и формалистических течений, которые пропагандировались на Украине журналом «В мире искусства», группой «Кільце», художественным обществом «Вінок».

Реалистическое искусство в Киеве было представлено «Товариществом киевских художников», куда входили такие художники, как С. Светославский, П. Левченко, В. Орловский, Н. Пимоненко, В. Менк, И. Селезнёв и др. Многие из них не сразу смогли разобраться в сложной обстановке социально-политических изменений, но ни один из действительно чутких и настоящих художников не мог не желать улучшения в жизни своего народа, не сочувствовать силам, преобразующим мир.

Вдохновляющим источником силы русского и украинского передового искусства явился творческий пафос борьбы за человека, который черпали художники в преддверии революционных битв.

Нельзя считать, что отражение жизни, её сложных для демократической интеллигенции проблем могло быть только в произведениях, где прямо изображались революционные события.

Украинские художники в своих произведениях рисовали с необыкновенной любовью и проникновенностью образы простых людей, народные обычаи и обряды, заостряя социальные противоречия, показывали тяжкий труд и несправедливость.

В произведениях украинских художников-реалистов мы ощущаем дух того времени, утверждение прав человека на счастье.

Художники не уводили зрителя от действительности, но, воспевая труд, неповторимую красоту природы, способствовали открытию новых сторон жизни, тем самым развивая и обогащая великие реалистические принципы искусства.

Художественные достижения киевских художников в значительной степени объясняются общим оживлением художественной жизни Киева и возрастанием роли города как промышленного, транспортного и торгово-финансового центра всего Юго-Западного края.

В связи с дальнейшим развитием экономики в к[онце] XIX в. возрастает потребность в кадрах.

К этому времени в Киеве существовали уже несколько училищ для подготовки учащихся в разных областях промышленности. Среди них можно назвать Александровское городское техническое училище [1], низшую ремесленную школу, школу десятников для строительства и дорожного дела, сельскохозяйственные, музыкальные школы и училища. Только с художественным образованием в Киеве дело обстоит по-прежнему плохо.

На протяжении целого столетия в Киеве не было создано ни одного художественного училища, которое существовало бы за счет государства.

Первые попытки создать частную художественную школу относятся к сер[едине] XIX ст. Среди инициаторов можно назвать имена художников Н. Буяльского [2] и М. Башилова [3], промышленника М. Ригельмана [4], худ[ожника] Н. Мурашко [5], а также рисовальную школу в Киево-Печерской лавре [6]. Все эти школы за отсутствием материальных средств очень скоро прекратили свое существование, только школе Мурашко удалось просуществовать 25 лет.

Киевская рисовальная школа, открытая в 1875 году учителем рисования Н. Мурашко, сыграла большую роль в развитии художественной культуры Киева. Она же явилась первой настоящей предшественницей Киевского художественного училища, когда по инициативе группы преподавателей школы Мурашко были созданы сначала классы, а затем училище в Киеве.

Школа Мурашко в конце XIX в., как частное учебное заведение, не имеющее ни своей программы, ни постоянных средств и прав, не могло больше удовлетворять запросов общества, — менялись условия жизни и менялись требования.

Невозможно было ограничиться одним лишь воспитанием и развитием художественных наклонностей у юношества, требовалась иная, более серьёзная постановка художественного образования. Н. Мурашко, будучи материально зависимым в течении ряда лет от Н. Терещенко, считал, что реорганизация погубит школу, приобретя устав и права, она потеряет своё истинное значение.

С этим мнением Н. Мурашко были не согласны как преподаватели его школы, так и многие представители художественной общественности, в том числе известный художник Г. Мясоедов. Побывав в Киеве в мае 1900 года, он написал в Совет Академии художеств: «Приехав в Киев для моих личных надобностей, я употребил свободное время на приблизительное обследование вопроса об устройстве школы в Киеве. Кроме школы Н. Мурашко имеются небольшие попытки устройства классов рисования, не приносящие большой пользы учредителям и большого вреда искусству» [7].

О школе Н. Мурашко Г. Мясоедов пишет, как о школе, которая сыграла свою роль и теперь «заслоняет возможность образования новой школы в расчёте на помощь города. Несомненная потребность в Киеве удовлетворяется дурно» [8].

Г. Мясоедов сделал предварительные расчеты средств, необходимых на основание новой школы в Киеве; эта цифра равнялась 950 руб. Им же, Г. Мясоедовым, был составлен проект устава будущей Киевской художественной школы. В котором говорилось, что: «Киевская художественная школа обучает рисованию, скульптуре и живописи» [9].

Школа была задумана как среднее учебное заведение, состоявшее в ведении Министерства императорского двора и под попечением Киевского общества древностей и искусств. Школа могла иметь около 100 учащихся.

Для осуществления этого проекта необходимо было заручиться поддержкой Киевской городской управы, которая, по словам Мясоедова, «горит нетерпением приносить жертвы на пропаганду искусства» [10]. А между тем, пока обсуждались проекты создания художественной школы, в Киев, в Академию художеств 10 ноября 1900 года поступило заявление, подписанное художниками Х. Платоновым, Н. Пимоненко, В. Орловским, В. Менком, И. Селезнёвым, [О.] Троицкой-Гусевой и академиком архитектуры В. Николаевым, которые, «желая открыть в Киеве художественное училище живописи и архитектуры, просят о разрешении» [11]. Прошение сопровождало письмо архитектора В. Николаева, в котором объяснялось, что «собравшиеся 4 ноября, в день академического праздника, группа художников, перечисленных выше, живущих в Киеве, согласилась открыть в Киеве художественное училище по программе, требуемой Академией художеств. По их мнению, устройство такого училища давно желательно для Киева и всеми сознаётся: существующая школа Мурашко не соответствует по своему направлению ни требованиям Академии, ни требованиям лиц, нуждающихся в художественном образовании» [12].

Инициаторы Художественного училища разместились временно на частной квартире на Большой Житомирской улице и просили Академию художеств разрешить им открыть художественные классы, отложив открытие научных на год.

7 января 1901 года классы были открыты, и в них уже поступило 100 учеников.

С разрешения попечителя Киевского учебного округа в 1901 году классы живописи, рисования и черчения были преобразованы в Киевское художественное училище, «поначалу как частное учебное заведение с программой общеобразовательных предметов применительно к VI классам реальных училищ» [13]. Первое время Училище существовало исключительно на средства поступившие от: 1) учредителей классов, 2) от платы за обучение от учеников, 3) за счет единовременного пособия 1000 рублей от С. Могилевцева и Л. Бродского, которые состояли почетными членами Училища и, будучи известными киевскими промышленниками, покровительствовали Художественному училищу.

«Вновь учрежденное Художественное училище, — писал журнал «Искусство и художественная промышленность», — для оказания помощи которому были посланы приглашения земствам и городским управлениям Юго-Зап[адного] края, вызвало общее сочувствие и на него стали поступать пожертвования частных лиц» [14].

500 руб. было ассигновано ежегодно из земских сумм и 3 тыс. на нужды Училища — от городского головы Киева.

В том же 1901 году собрание Академии художеств назначило КХУ ежегодную субсидию в размере 5000 руб., но Училище ещё не было принято в ведение Академии художеств, пока «не выяснится его успешная деятельность».

В Киеве появление первого художественного училища тотчас было отмечено в печати, известный киевский художественный критик Е. М. Кузьмин писал

в 1901 г.: «Празднование 25-летия школы Н. И. Мурашко почти совпало со днем открытия еще одной рисовальной школы с гг. Николаевым, Платоновым, Пимоненко, Менком и др. во главе.

К чести нашей местной печати и общества — это событие не прошло совсем незамеченным, вызвав несколько проявлений сочувствия, оправдает ли сия школа возложенные на неё надежды, явится она если не храмом, то притвором к храму искусства, покажет, конечно, будущее, но за ней и теперь уже заслуга в том, что она появилась» [15].

В 1901 г. в КХУ были открыты 3 общеобразовательных класса и 3 художественных. С 1902 г. добавилось еще по 3 класса. Количество учеников «на художественном отделении равнялось 186, а в 1902 г. на живописном отделении насчитывалось уже 443 ученика, на архитектурном — 62, скульптурном — 9» [16].

Училище было вынуждено арендовать другое помещение, на Садово-Кудрявской ул., д. 2, чтобы разместить все классы, библиотеку и инвентарь, который к 1903 г. значительно возрос.

В 1903 г. по распоряжению директора Эрмитажа были отосланы в библиотеку КХУ «Сборник с серией рисунков византийских, грузинских и древнерусских орнаментов, памятников архитектуры». Академия художеств выслала гипсовые модели, печатные издания для библиотеки, а также этюды учащихся высшего художественного училища. Общество архитекторов послало в дар Училищу свой журнал «Зодчий» и «Ежегодник».

В 1903 г. КХУ приобретает минералогическую коллекцию и зоологическую, а из Германии и Франции выписывает анатомические модели.

Проект устава КХУ был составлен в самом начале существования Училища на основании уставов художественных училищ в Одессе, Пензе и Казани. В § 1 Проекта устава было записано, что КХУ «...имеет целью: содействие художественному развитию местного населения и доставлении образования для лиц, желающих изучать живопись, скульптуру и архитектуру, имея в виду и поступление этих лиц в Высшее художественное училище при Академии художеств» [17].

Статьи устава неоднократно уточнялись, но суть их не менялась, только параграф, предусматривающий поступление в «другие высшие специальные учебные заведения» по мнению Совета Академии не мог входить в «задачи художественного учебного заведения» [18]. Эта статья Устава была вычеркнута Советом Академии художеств в 1902 году. Впоследствии этот вопрос снова был поставлен перед Академией художеств и подано прошение о предоставлении права ученикам Училища держать конкурсные экзамены для поступления в специальные учебные заведения наравне с гимназистами, реальными училищами, духовными семинариями и кадетскими корпусами. Но Академия художеств категорически отказала «имея в виду специальные цели, положенные в основание устройства общеобразователь-

ных классов при художественном училище» [19]. Только в 1917 г. Училище получило это право.

Несмотря на то, что проект устава был давно разработан и уточнен и деятельность КХУ в 1903 г. на отчетной выставке работ всех художественных школ была отмечена похвалой «за правильное и солидно поставленное преподавание при более 400 учащихся» [20], а само Училище считалось «единственным в целом Юго-Западном крае», устав по прежнему не был утвержден, что создавало целый ряд неудобств, как для Училища, так и его учеников. Проект устава КХУ ежегодно подавался на утверждение Министерства императорского двора в который ежегодно Академия художеств вносила некоторые изменения «в духе приближения его к нормальному уставу других художественных училищ» [21].

Устав Училища был подписан царём только в 1906 г., а в 1908 г. утвержден Государственной думой [22].

Согласно Уставу 1908 г. КХУ считалось средним учебным заведением и имело цель «содействовать художественному развитию местного населения» и «давать образование лицам, желающим изучать живопись, скульптуру и архитектуру, а также подготовительное художественное образование лицам, желающим поступить в Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств» [23].

Училище состояло в ведомстве Министерства императорского двора, в ближайшем ведении Академии художеств и содержалось за счёт субсидий Академии художеств, доходов от платы за учение и разных поступлений, пособий и пожертвований.

При Училище состоял почётный попечитель, избираемый Советом Училища и утверждаемый Академией художеств по сношению с Киевским генерал-губернатором. «Почётный попечитель имеет надзор за деятельностью Училища», — значилось в уставе.

Общее заведывание и наблюдение за деятельностью Училища вверялось Совету Училища, где все вопросы решались по большинству голосов. Совет избирал из состава преподавателей по художественной части на три года директора Училища, утверждаемого Академией художеств, который состоял в непосредственных сношениях с Академией художеств по всем делам Училища.

Преподаватели художественных предметов избирались Советом Училища из лиц, получивших законченное художественное образование, и также утверждались Академией художеств.

В вопросах «преподавания наук и искусств» преподаватели руководствовались учебными планами и программами выработанными Советом Училища и утвержденными Академией художеств «оставаясь самостоятельными в деле непосредственного приложения этих программ и ответственности за ведение дела».

В Училище принимались лица обоего пола, имеющие не менее 12 лет, независимо от классовой принадлежности, вероисповедания и национальности, «оказавшие при испытании несомненные художественные способности» [24]. Все поступающие подвергались испытанию по рисованию, а затем только по общеобразовательным предметам. Приемные экзамены производились для поступающих учеников 2 раза в год — в сентябре и в январе, а для вольнослушателей в течение всего года. По рисованию испытания проходили в: 1 классе — рисование с геометрических фигур, тел и несложных орнаментов; 2 класс — со сложных гипсовых орнаментов и масок; 3 класс — рисование с гипсовых голов. Выше 3 класса принимались лица только по свидетельству других рисовальных школ.

«Учащиеся КХУ, — как значилось в п. 295 Устава, — разделялись на учеников проходящих обязательно художественные и научные курсы Училища и на вольнослушателей, посещающих художественные классы» [25]. Курс наук проходилась в 6 одногодичных классах, применительно к 6 кл. реального училища, и для учеников по архитектуре — 7 классов.

Предметы преподаваемые в научных классах разделялись на общеобразовательные с 1 по 6 кл[ассы] и специальные — с 5 класса.

К специальным предметам относились анатомия, история изящных искусств, перспектива, проекционное черчение, методика рисования, чистописание и т. п.

Устав КХУ дает также представление о методах обучения.

Художественные занятия разделялись на общие и специальные. Общие были обязательны для всех учащихся и разделялись на 4 предмета:

- 1) элементарное и орнаментальное рисование и черчение;
- 2) рисование с гипсовых голов;
- 3) рисование с гипсовых фигур;
- 4) рисование, живопись и лепка человеческих фигур с натуры.

Специальные художественные занятия распределялись между термя отделениями: живописным, скульптурным и архитектурным.

Только пройдя курс элементарного рисования и орнаментального рисования и черчения, ученик мог записаться в любое отделение по желанию: живописное включало в себя живопись и масл[яными] и акварельными красками, скульптурное — лепка с образцов и натуры, архитектурное — черчение, акварель, составление планов и компоновка проектов.

Занятия в Училище распределялись следующим образом: 4 раза в день отводилось на общеобразовательные и специально-научные предметы и 4 часа в день на рисование и др. художественные занятия, а именно: «с 9-11 утра рисование, живопись, лепка и архитектура с 11 ч. 30 мин. до 15 ч. 30 мин. научные и общеобразовательные классы, с 17 до 19 часов — вечерние рисовальные классы» [26].

Окончившие полный курс Училища, научный и художественный «Удостоива-

ются с утверждения Импер[аторской] Ак[адемии] худож[еств], диплома на звание учителя рисования и черчения в средн[ие] уч[ебные] заведен[ия] и аттестата об окончании курса. Сверх сего, лучшие ученики по особому удостоверению Совета Училища получают право поступления в Высшее Худож[ественное] Училище при Имп[ераторской] Ак[адемии] художеств» [27].

Относительно учеников архитект[ектурного] отделения в Уставе говорилось, что они «получают сверх прав предоставляемых или пришедшего (305) статьей звание архитектурного помощника» [28].

Плата за обучение в среднем равнялась 70 руб. в год, плата была по тому времени высокой, но зато многие талантливые ученики, не имеющие средств, освобождались от неё.

Состав преподавателей КХУ в начале был такой: на живописном отделении, в этюдном, головном, натурном преподавали художники: И. Платонов, Н. Пимоненко, И. Селезнёв, В. Менк, а в младших классах — [О.] Троицкая-Гусева в nature mort'ном, [Н. П.] Орловская — в классе сложных орнаментов, Франковская — в классе геометрических тел и плоскостного орнамента, А. Б. Шлейфер — в подготовительном классе.

Классной надзирательницей была [Л. А.] Дородницына, Г. Дядченко в КХУ был приглашен 21 сент. 1902 г. «вместо отсутствующей из Киева Н. И. Нестельбергер, преподавателем скульптуры... и его же преподавателем младшим в орнаментальных классах по рисованию» [29]. Позже Г. Дядченко преподавал в старших классах. В 1907 г. на должность преподавателя искусств был принят И. С. Макушенко.

На архитектурном отделении преподаватели: В. Н. Николаев — в классе сложного орнамента и читал историю искусств. В. Н. Николаев был и председателем Киевского литерат[урно]-артистического общества [30] в 1903 г., кот[орое] очень часто открывало в своём помещении выставку картин, этюдов и эскизов. Его сын И. В. Николаев читал проектирование. В. Н. Рыков и Э. П. Брадтман преподавали в классе сложного орнамента.

На скульптурном отделении до 1907 г. преподавали Э. Саля, Г. Дядченко, а с 1907 — Ф. Балавенский. Общеобразоват[ельные] и научные дисциплины вели: П. Морозов, М. Довнар-Запольский, А. Васильев, П. Когут, П. Прокопович и др.

Существуют как бы два типа преподавателей художественных предметов — 1-й — те, кто в преподавании используют опыт своего творчества, и 2-й — кто воздействует на учеников силой своих внутренних убеждений, накопленных знаний и наблюдений, собственным творчеством пользуясь лишь в качестве примера. Таких педагогов немного, но только они сумели по-настоящему пробудить и развить художественные наклонности своих учеников.

Сейчас трудно писать об индивидуальных особенностях каждого преподавателя КХУ, тем более педагогическом методе, так как не сохранилось ни писем, ни дневников, ни учебных записей, ничего, кроме воспоминаний бывших учеников.

Известно, что метод преподавания является как бы итогом творческой деятельности художника и связан с его мировоззрением и взглядами на жизнь и людей; в этой связи об основной группе преподавателей КХУ можно сказать, что все преподаватели были довольно известными художниками, принимавшими участие во многих художественных выставках в Киеве и Петербурге и являлись продолжателями реалистических традиций русского изобразительного искусства.

Так или иначе, каждый из них был связан с Академией художеств.

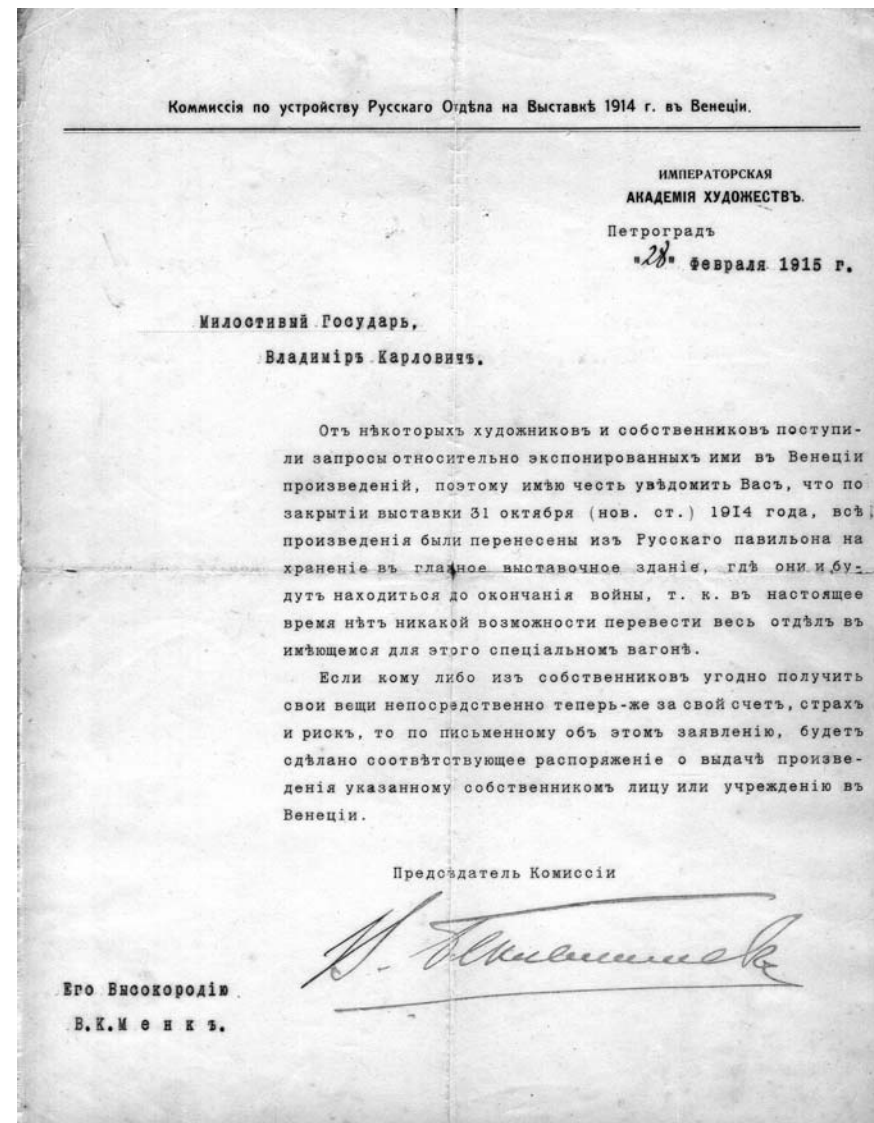
Х. П. Платонов, акад[емик] живоп[иси], один из старейших преподавателей и инициаторов в создании КХУ, был известен как талантливый художник-реалист, в творчестве которого центральное место занимали детские образы, исполненные всегда большой психологической выразительности. Х. Платонов был мастером рисунка, композиции и колорита. К сожалению, в КХУ он преподавал недолго, в 1907 г. он умер. Им были завещаны средства на стипендию лучшему из учеников головного класса, происходившему из крестьян.

Первым стипендиатом, избранным Худ[ожественным] Сов[етом] за свои успехи, был Ф. Коновалюк. В том же 1907 г. по инициативе В. К. Менка с разрешения Киевского губернатора в Киеве в биржевом зале с 20 ноября — 6 янв[аря] 1908 г. была открыта посмертная выставка картин Х. Платонова «в пользу учеников КХУ».

О Н. К. Пимоненко можно говорить как о народном украинском художнике, который в своём творчестве обратился к национальной тематике, изображая картины из жизни и быта украинского народа. Произведениям Пимоненко свойственны художественное мастерство, идейность и демократичность, он экспонировал свои картины на выставках передвижников и в Академии художеств. В период преподавательской деятельности в КХУ им были написаны картины: «Перед грозой», «Соперники», «В поход» и др., за которые в 1904 г. он был удостоен звания академика.

Большим авторитетом среди учеников КХУ пользовался И. Ф. Селезнёв, ученики знали о нём, что он окончил Академию художеств с заграничной командировкой, где им была написана картина «Вечер в Помпеях», прославившая его имя в художественном мире. И. Ф. Селезнёв принадлежал к числу образованных художников своего времени, для его произведений характерны глубокая характеристика и мастерство исполнения.

Другим, не менее популярным среди учеников КХУ, был В. К. Менк, один из инициаторов, создавших Училище, который посвятил весь остаток жизни «своему детищу», будучи, по выражению Н. А. Прахова, «рыцарем без страха и упрёка». В. К. Менк закончил Академию художеств со званием учителя рисования, учился он портретной живописи у И. М. Крамского, а позже увлёкся пейзажем и был принят в число учеников И. И. Шишкина. «В течении всей жизни он сохранил горячую привязанность к избранной им профессии пейзажиста, восторженно любил природу и стремился отобразить свои впечатления, просто и доступно пониманию зрите-



Лист В. К. Менку голови Комісії із влаштування Російського відділу на Виставці 1914 року у Венеції (на XI Венеційській бієнале), ректора Імператорської академії художеств В. О. Беклемішева від 28.02.1915 щодо долі робіт Менка, експонованих на виставці. З архіву проф. А. О. Пучкова

ля» [31]. Менк был экспонентом «Товарищества передвижных выставок», кроме того участвовал на Академических выставках общества поощрения художеств, а также международных выставках (Берлин, Лондон, Венеция). Близкими друзьями Менка были Х. Платонов, С. Светославский, В. Галимский, В. Васнецов, а особенно был близок М. Нестеров. В своем творчестве Менк «сохранил верность принципам реализма и в стенах художественного училища он вел борьбу с формализмом и рядом группировок модернистического характера, которым в те годы была захвачена молодежь» [32].

Особой демократичностью своего обращения с учениками отличался Г. К. Дядченко. В своих воспоминаниях Ю. Михайлов пишет о Дядченко: «Дядченко розвив свою працю в школі і як педагог виявив не абиякий хист, хоч не раз нарікав на школу, що вона відбирає кращі години в художника» [33].

Немало учеников Г. К. Дядченко, которые впоследствии стали известными художниками, всю жизнь поддерживались советами своего учителя, который говорил, что искусство не только наслаждение, но и работа, как кузнеца или портного, что необходимо великое терпение и немалая наука, десять раз нужно проверить и столько же раз перепробовать. К годам педагогической деятельности Г. К. Дядченко в КХУ относится и его участие как художника на выставках, на которых он представлял портреты, этюды с видами села, иллюстрации к повестям Гоголя. «Коли ж Дядченко бачив, — пишет Михайлов, — що учень зовсім забував в нетрях колориту чи в будові контуру і стоїть безпорадно коло мольберта, брав пензля з рук учня і тлустим мазком перекреслював його працю, повертав полотно другим боком і сам накреслював контур чи фігури...» [34]. Для всего творчества Дядченко характерны необычайная поэтичность, непосредственность и искренность.

С 1906 г. в КХУ преподает И. С. Макушенко, окончивший Академию художеств со званием неклассного художника. Макушенко участвовал на многих выставках в Киеве и одновременно занимался преподаванием рисования в целом ряде учебных заведений.

Ф. П. Балавенского, скульптора-реалиста, мы знаем как талантливого исполнителя скульптурных портретов и горельефов. В те годы Балавенский был мало известен и, не имея научного ценза, числился в КХУ как преподаватель по найму, без права решающего голоса в Совете Училища.

Преподаватели архитектурного отделения были довольно известными архитекторами Киева. Э. П. Братман, будучи классным художником архитектуры III ст[е-пени], состоял в должности городского архитектора Киева. В. Н. Николаев был академиком архитектуры, производил работы при городск[ой] больнице, оканчивал Владим[ирский] собор, собор св. Николая, участвовал в работе по сооружению памятника Б. Хмельницкого и др.

В. Н. Рыков уже в годы преподавания архитектуры в КХУ занимал видное место среди архитекторов Киева. Он известен не только как талантливый архитектор,

- 21 -

В.К.Менк был экспонентом ~~Товарищества передвижных выставок~~, ^{кромѣ того у частівав на Академічних виставках}, а в 1914 г. ^{а в 1914 г. отримав з однієї з груп "Гуман" була} ~~обч. багаторічними художествами, а також на міжнародних виставках (Берлін, Лондон, Венеція)~~ ^{отправлена Академією художеств на міжнародну виставку в Венецію.} Близкими друзьями Менка были Х. Платонов,

С. Светославский, В. Галимский, В. Васнецов, а особенно был близок М. Нестеров. В своем творчестве В.К.Менк ^{сохранил} ~~сохранил~~ верность принципам реализма и в стенах художественного училища он вел борьбу с ^{"формализмом и рядом группировок модернистического характера, которым в те годы была захвачена молодежь."} ~~формализмом и рядом группировок модернистического характера, которым в те годы была захвачена молодежь."~~

Особой демократичностью своего ^{обращении} ~~поведении~~ с учениками отличался Г.К.Дядченко. В своих воспоминаниях

Ю. Михайлов пишет о Дядченко Г.К.:
 "Дядченко розвивав свою працю в школі і як педагог виявив ^{Замкнутий, спокійний, тяжким шаром ходив он по коридору, вложив руки за спину і похонування давав доклад} ~~не абиякий хист, хоч не раз нарікав на школу, що вона відбирає кращі години в художника~~ ^{но, но всегда спокойным тоном".}

Немало учеников Г. Дядченко, которые впоследствии стали известными художниками, всю жизнь поддерживались советами своего учителя, который говорил, ^{то} ~~то~~ искусство не только наслаждение, но и работа, как кузнеца или портного, что необходимо великое терпение и немалая наука, десять раз нужно проверить и столько же перепробовать.

К годам педагогической деятельности Г. Дядченко в КХУ, относится и его участие как художника на ^(см. выставку "а") ~~на~~ выставках, на которых он представлял портреты, этюды с видами села, иллюстрации к повестям Н.В.Гоголя.

2) "Г. Дядченко", Ю. Михайлов, 1931, X, стр. 10.

1) Менк - Статистика М. В., «краткие сведения о нем» (рукопись) л. 8

3) Г. Дядченко Ю. Михайлов, 1931. X, стр. 11.

которому принадлежали ряд проектов (дом Народной аудитории, Клинический институт в Киеве, ипподром), но и как педагог и общественный деятель.

О преподавателях общеобразовательных и научных предметов можно сказать, что большинство из них считались известными и опытными педагогами, среди которых были и такие как проф[ессор] истории М. В. Довнар-Запольский, [Н. М.] Анненкова, преподаватель [П. И.] Морозов ([анатомия]), Кистяковский и мн. др.

Преподавание общеобразовательных предметов было поставлено исключительно хорошо. Учителя не формально давали ученикам знания, соответственно принятым программам реальных училищ, а прилагали усилие, чтобы как можно больше снабдить знаниями учащихся в их будущей деятельности.

Благодаря большой требовательности ученики получали необходимые знания, которые остались у них на всю жизнь. «Ми їм багато в чому зобов'язані, — вспоминает К. Д. Трохименко, — ми, що прийшли в середню школу з лав церковно-приходської школи» [35].

После короткого знакомства с педагогами КХУ можно сказать, что воспитание молодого поколения в те годы было в руках художников-реалистов, которые противопоставили своё творчество новым формалистическим веяниям времени.

Сохранились программы КХУ от 1905 г. рисов[ания], живописи и архит[ектуры]. В них ставились определённые задачи для каждого класса. Так, в 1 классе перед преподавателями стояла цель «научить учащихся правильно и быстро схватывать основные черты предметов» [36].

Для этого следовало рисовать предметы, основание которых — геометрические формы и простые орнаменты. Наблюдательность и воображение у учеников достигались самостоятельной работой учащихся по рисованию и расчленению этих предметов.

Кроме карандаша, ученики упражнялись кистью в 2 тона, а затем и акварелью. Делались наброски по памяти. К рисованию масок допускались ученики, получившие I разряд за рисунок орнамента. В головном классе (гипсо-рисовальном) обращалось внимание на строгое построение головы и разработку деталей лица, требовались эскизы на заданные и собственные темы.

После предоставления 2 рисунков I-го разряда ученик переходил к рисованию живой головы в тушёвке, где обращалось внимание на лепку в передаче тела, деталей фигуры.

В фигурном классе (гипсо-рисовальном) учащиеся знакомились с анатомией. Делали наброски в 2 сеанса с целью улавливания движения в фигурах, и наконец, в 5-натуральном рисовальном классе исполнялись части тела в законченном виде, упражнялись в набросках «для быстрого схватывания соотношения частей фигуры, а главное, движение» [37]. Для выпуска требовалось не менее 3-х законченных рисунков фигур I разр[яда].

Программа по живописи предусматривала в I гр[уппе] знакомство с красками, объяснялись приёмы пользования материалами. Исполнение цветowych пятен с материи, простых комбинации, затем простых предметов [38].

Разрешалось также писать красками по впечатлению.

Во 2 гр[уппе] ставились предметы более сложные — овощи, фрукты, птица и т. п. Для перехода в головной живописный класс требовался законченный этюд, включая гипсовую маску или голову.

В головном живописном классе предполагалось строгое исполнение формы головы «достижение рельефа лепкою». Рекомендовалось рисовать голову тушью, мокрым соусом, белилами.

В натурном живописном классе требовалось исполнение не менее 3 этюдов фигуры с натуры I разряда. Размер холста должен был большой. Рисунок по перспективе ученики давали начиная с гипсо-головного класса и кончая натурным. Для КХУ характерна свобода в переводах из одного класса в другой независимо от времени. За один уч[ебный] год можно было пройти 2 класса в зависимости от способностей, оценок и подготовленности. И наоборот можно было учиться около 10 лет.

В программу учебного курса архитектурного отделения входили художественные, общеобразовательные и специально-научные предметы.

Для учеников архит[ектурного] отделения было обязательным прохождение 7-годичного курса общеобр[азовательных] предметов. К тому же, в 3 классе вводились геометрическое черчение, а в 1 и 2 кл[ассе] «чистописание и каллиграфия. Спецпредметы начинались с 5 класса, к ним относились такие предметы, как история изящных и прикладных искусств, анатомия, перспектива, проекционное черчение и ордера, методика рисования, чистописания и черчения, начертательная геометрия, перспективное черчение, теория теней, геодезия, теория расчётов, строительная механика, строительные материалы, части зданий, составление смет и строительное законоведение.

Специальные художественные классы заключались в выполнении практических работ. Ученики архитектурного отделения делились на 3 группы: в младшей изучали и вычерчивали ордера греческой и римской архитектуры, рисовали карандашом и тушью орнаменты, строили перспективу какого-нибудь архитектурного памятника [39]. В старшей группе исполнялись небольшие архитектурные композиции с постепенным усложнением задания. Требовалось не менее 10 проектов.

Перевод из группы в группу проводился 1 раз в полугодие. Выпускной проект выполнялся в деталях. Чаще всего это был проект здания, городской публичной библиотеки, 3-этажного торгового дома, мастерской художника и т. п.

Программа по скульптурному отделению не сохранилась.

Анализируя программу [подготовки], становится ясно, что система преподавания в КХУ была традиционной, предусмотренной Академией художеств, где мно-

гие годы «штудировали художников для того, чтобы научиться рисовать человека, полагая необходимым знать изящные пропорции и движения человека» [40].

Изучение античной скульптуры по подлинникам и копиям, по гравюрам, классическим произведениям живописи считалось основой для развития в ученике вкуса к изящному.

КХУ, будучи в ведении Ак[адемии] художеств, должно было последовательно в своей деятельности проводить требования Академии художеств, сообразуя с ними свои программы и метод обучения. Понятно что только благодаря Академии художеств с её выработанной системой преподавания могло развиваться и крепнуть Худ[ожественное] училище в первые годы своей жизни. Так же, как и в Академии художеств, в КХУ первые 3–4 года были заполнены рисованием орнаментов, частей гипсовых фигур. Натура появлялась несколько позже.

В КХУ рисование было отделено от живописи. Рисованием ученики занимались с 1 класса, живописью — с 4 кл[асса], технику живописи проходили только в 1 группе живописного отделения и, таким образом, изучение формы в рисунке шло впереди изучения её в живописи.

Все это означало, что рисунок по-прежнему занимал первое место, и в училищах, подведомственных Академии художеств, должен был преподаваться в традициях русской школы; как и прежде, считалось, что успех натурного класса зависит от изучения антиков, а художественное мастерство — от овладения рисунком.

Художественная критика не единожды упрекала КХУ в устаревших традициях преподавания, чуть ли не дореформенной Академии художеств, царивших в Училище. — «Кубики, гипсы, nature mort'ы — писал журнал «Искусство», — словно не существует целой новейшей литературы о преподавании рисования» [41].

Программа живоп[исного] отделения КХУ, в которой стояла цель — изучение форм человеческого тела, конечно, была односторонней и не давала большой подготовки для самостоятельного творчества. Но для среднего художественного заведения это было вполне приемлемо, если исходить из задач художественного училища.

Метод преподавания специальных дисциплин в Училище в первые годы его существования можно охарактеризовать как «пассивный метод».

В своих воспоминаниях К. Д. Трохименко пишет: «Одного разу було вивішено оголошення про те, що для класу геометричних фігур дано завдання з композиції “фриз з геометричного орнаменту”. Я тільки починав навчання. Я ще не знав що таке фриз і що орнамент буває геометричним і розшитим. Про це я спитав декого з учнів, і мені пояснили» [42].

В начальных классах преподаватель являлся через день, а в старших через два или три дня, в натурном — раз в неделю. Преподаватель обходил всех учеников, делая указания, и на этом дело преподавания оканчивалось.

Как постановка заданий, так и оценка заданий проводилась в специально

назначенные дни, без учеников, ежемесячно. После оценок или экзаменов был «великий день», когда все работы выставлялись на целый день для осмотра «И мы, — пишет Трохименко, — имели возможность ознакомиться с работами всех трёх отделов школы с их оценками и фамилиями учеников».

По уставу, обучаться в КХУ могли все желающие, сдавшие приёмные экзамены и вносившие плату за обучение. Однако плата была высокая, а желающих учиться оказалось значительно больше, чем можно было предполагать. В архиве Училища хранится множество прошений о приёме в число учащихся.

«Имею сильное желание учиться рисовать, прошу покорно принять меня в ряды учеников. Средств я не имею и приду в Киев пешком», — писал крестьянский мальчик [43]. И другое: «господин директор, я очень хочу учиться живописи, но совершенно не имею средств, я крестьянка, 26 лет, окончила 2 класса Училища, была учительницей, репетировала, шила...» [44].

Конечно, Училище не могло принять всех желающих на казенный счёт, тем не менее, обучающимся в КХУ оказывалась большая материальная поддержка.

В 1908 г. было открыто общество «вспомоществования нуждающимся ученикам» под председательством директора В. Н. Николаева, учащимся выдавались талоны на бесплатные обеды, ученики получали форменную одежду.

Благотворительные общества многих городов Украины посылали в Училище своих учеников на средства общества, выдавались стипендии, денежные пособия, а талантливому ученику из села Вишенки, Потчибий, было предоставлено помещение и средства для жизни.

Социальный состав учащихся неизменно за все годы был таков: по количеству обучающихся в КХУ на первом месте были дети городских сословий, на втором — сельских, на третьем — дети дворян и чиновников и на последнем — дети духовенства.

Большой процент учащихся составляли ученики школы Мурашко и ремесленники-живописцы, которые вступили в науку живописи ещё в мастерских, а потом перешли в КХУ. Примером может быть М. Козик, Коновалюк и др.

Состав по возрасту и образованию был также разнообразный. «Можна було побачити поруч з юнаками по 12 років і бородачів років під тридцять» [45]. К тому же, много было и вольнослушателей.

«Всего на 1 января 1905 г. в общеобразовательных классах состояло учеников мужского пола — 215, женщин 221, всего учащихся — 436.

Число их по сословиям:

- дети дворян и чиновников — 102,
- духовного звания — 13,
- городское сословие — 235,
- сельское — 109» [46].

С первых же дней существования КХУ образовалась библиотека Училища.

Теоретических книг по вопросам искусства там было немного, зато большое количество комплектов английского художественного журнала «Studio» удовлетворяли эстетические требования учащихся. Большую помощь оказывала также по тому времени Киевская публичная библиотека (ныне там Библиотека имени КПСС [47]).

К этим же годам относится открытие в Киеве Художественно-промышленного музея (теперь Украинского искусства [48]), несмотря на небольшое количество картин, ученики охотно посещали музей, где было много чудесных образцов украинского народного искусства. Особенно широко посещались выставки «Товарищества передвижных выставок», на которых учащиеся видели произведения Репина и Сурикова и многих др[угих] передвижников.

В Киеве существовали ещё закрытые частные музеи-собрания западноевропейского и русского искусства Б. Ханенко и Н. Терещенко. Про них ученики много слышали, и кое-кто из них сумел побывать там по рекомендации.

Еще был музей в [Киевской] духовной академии, где, в основном, были собраны иконы, но посещать его могли только учащиеся духовных учебных заведений.

Зато для всех в Киеве был открыт Владимирский собор с живописью В. Васнецова, М. Нестерова, В. Котарбинского, П. Сведомского с несколькими декоративно-орнаментальными композициями М. Врубеля, были там и росписи В. К. Менка по эскизам Васнецова, который работал в качестве помощника Васнецова. «Туди ми часто ходили. Це не були ікони в звичайному розумінні, це були хоч і умовні до деякої міри, але реалістичні образи з біблійської історії та з історії Київської Русі. Особливо нас дивував живопис Нестерова своїм перламутровим колоритом, чого ми не могли побачити ні водному музеї, ні на одній виставці» [49]. «Так само нас дивував перламутровий колорит живопису Врубеля в його картині “Сошествие святого духа на апостолів” в Кирилівській церкві та майстерності його образів в іконостасі цієї же церкви. Це захоплення Нестеровим и Врубелем негативно відбилося на долі деяких талановитих юнаків які почали наслідувати цих художників перестали вчитися і далі на жаль не пішли» [50]. В этой связи можно вспомнить братьев Шавриных, Щербину, Золотова и др., творчество Врубеля, Нестерова захватило их и увлекло на многие годы.

В те же годы закончились росписи в большой Лаврской церкви Киево-Печерской лавры, исполненные академиком В. Верещагиным. «Але це був розпис неоригінальний, і тим він не мав на нас ніякого впливу і ми ним мало цікавилися» [51].

Росписи Трапезной церкви, выполненные Лаковым, Ижакевичем и Поповым по проекту [А. В.] Щусева, отличались от росписей Владимирского собора своим модернизмом, особенно в орнаменте. Но общий колорит тут представляет больший интерес — серо-перламутровый с золотом. Здесь работали помощниками Ижакевича и Лакова бывшие ученики лаврской иконописной школы Ф[едір] Коновалюк, [Охрім] Судомора, [Григорій] Золотов.

Ученики КХУ живописного отделения очень часто, имея свободное время, устраивались на подработки подмастерьями в мастерские или преподавателями рисования в богатых семьях. Чаще всего подработки выпадали на время летних каникул, которые продолжались с Пасхи до 1 сентября — больше 4-х месяцев, в это время можно было заработать на альфрейных работах [52], а в крайних случае — малярами.

Трохименко вспоминает: «У таких випадках я на перших порах був підручним у М. Козіка, який був старший за мене і вправно вже малював картини (копії, звичайно) першу таку роботу з ним ми виконали в 1904 р. в селі Бородаївці Верхньодніпровського повіту. Це велике й красиве село на березі Дніпра. І люди яких я там зустрічав на все життя залишилися згодні про себе» [53].

Революционные события 1905 г. в КХУ были встречены не менее бурно, чем в других учебных заведениях.

Кровавое воскресенье 9 января 1905 г. послужило началом революции в России. К осени 1905 вся страна, в том числе и Украина, были охвачены революционным движением. На борьбу поднялись рабочие, революционное крестьянство, демократическая интеллигенция и студенчество.

Студенчество за эти годы представляло собой авангард революционно настроенной молодежи, на которую большое влияние имели идеи большевизма. С осени 1905 г. в Киевском университете и Политехническом институте почти ежедневно проходили многоярусные митинги. На студенческих сходках обсуждались общеполитические вопросы, распространялись прокламации и листовки, обращенные ко всем учащимся.

«Учащаяся молодежь и евреи, — писали в одной из листовок, — вынесли на своих плечах всю тяжесть бесправия. Как, же, товарищи, отнестись к такому тиранству?»

Мы выразили солидарность со всеми революционными элементами страны, объявив политическую забастовку, мы участвовали в демонстрации, мы боролись с хулиганством. Теперь же, товарищи, не спите, не думайте, что русская конституция даст вам всё.

Нет! Теперь мы выставим ряд академических требований свободной личности, ряд требований полнее о нашей конечной цели: проведение в жизнь правды и справедливости. Если нами требования не будут удовлетворены, мы учащиеся Киева объявляем забастовку!» [54].

Академические требования, выработанные на частной сходке прогрессивной группой учащихся киевских училищ, заключались в следующем:

- 1) неприкосновенность личности учеников,
- 2) свобода совести, убеждений, организации, союзов и собраний, периодической печати и ученых изданий,
- 3) учреждение выборного товарищеского суда,

4) уничтожение внеклассного суда,

5) уравнивание в правах реалистов с гимназистами, уравнивание национальности и вероисповедания,

6) устройство лекций на особенно интересующих учеников вопросам» [55].

В 1903 г. в КХУ влилась группа учеников натурного класса из Пензенского училища. Эта группа отличалась тем, что ученики её широко и смело писали, и вообще были революционно настроены. Это сказалось в том, что они критически подходили к методике преподавания и стояли за живую школу, основанную на изучении природы, а в 1905 г. возглавили революционное движение в Училище во главе с учеником архитект[урного]отделения С. Транцевым. Среди этих учеников был и [Аристарх] Лентулов, позже известный московский худ[ожник] сезаннистского направления.

Многие учащиеся КХУ, которые были связаны с членами РСДРП(б) проводили революционную работу среди населения, занимались пропагандой, организовывали кружки по распространению революц[ионной] литературы, доставали и прятали оружие.

По имеющимся документам, революционные события в КХУ происходили следующим образом.

Осенью 1905 г. занятия в Училище были приостановлены. В помещении КХУ было устроено общее собрание учеников, на котором избрали революционный ученический комитет во главе с учеником С. Транцевым, и было составлено «требование к администрации об увольнении преподавателей и замену устава и программ Училища». В знак протеста против этого требования и поведения учащихся директор вместе с коллективом педагогов оставили Училище. В ноябре 1905 г. В. Н. Николаев доносил в Академию художеств, что «вследствие постоянных сходок и забастовок учеников, а также заявленных ими невыполн[имых] требований принужден закрыть Училище» [56]. Но Училище не было закрыто, учащиеся пригласили возглавить работу КХУ художника С. Светославского, который охотно взялся вместе с революционным комитетом руководить учебным процессом. Однако скоро в Училище вернулся директор и все педагоги. «За беспорядки» в Училище Советом были исключены ученики Ваксман, Бахта, Богомазов, Ольшанецкий. «За протест против академичного напрямку навчання» [57], был исключен из числа студентов А. Архипенко, имя которого сейчас широко известно во многих странах мира.

В январе 1906 г. после решения Совета учащихся начать занятия «ученики во главе с исключенными собрали новую сходку в фигурном классе и решили не расходиться, пока не будут возвращены исключенные Советом 19 ноября 1905 г.» [58]. Занятия были вновь отсрочены до 24 ноября 1906 г., администрация предложила ученикам внести плату за обучение и получить билет на право входа на занятия. 18 января 1906 г. снова была созвана сходка. Ученики Скуратович, Руденко, Дункель-Вейлинг и Гурович обратились ко всем ученикам с требованием

не расходиться с тем, чтобы принять решение о возвращении исключённых в Училище, без которых не начинать занятия. Сходка проходила на лестничной площадке. Однако прийти к общему соглашению не удалось, учащиеся разошлись с тем, чтобы начать занятия. А по приказанию полковника Киевск[ого] губ[ернского] жандармского управления в качестве обвиняемых в бунте против администрации были привлечены ученики Н. Запорожец, Г. Ярмак, В. С. Пашенко, С. Транцев и др. Всего было уволено из Училища 36 человек.

Строгий надзор полиции за учащимся велся еще с 1903 г., а на протяжении последующих лет по всем учебным заведениям России рассылались списки с фамилиями учеников «без права поступления в учебные заведения» и ограничения для учеников многих учебных округов «за оскорбление действием своего училищного начальства по политическому делу» [59]. Уволенные из КХУ ученики устраивались в мастерских, а многие из них наняли помещение на Б[ольшой] Житомирской улице, пригласив руководить студией С. Светославского, и там работали некоторое время.

После революции 1905 г. «неблагонадежность» КХУ, так же, как и многих других учебных заведений, послужило причиной к тому, что утверждение устава было снова отложено. Для КХУ наступили тяжелые годы существования, создалось особенно критическое положение в материальном отношении.

Академия художеств в 1906 г. ассигновала КХУ только половину своей обычной суммы, а предполагаемое пособие от города, вследствие дефицита в бюджете, от городских предприятий не ассигновало ничего. Плата с учащихся была уменьшена, так как Училище еще не имело утвержденного устава. К тому же, многие ученики были уволены за участие в революции, многие бросали Училище сами, и таким образом, доход от платы за обучение был весьма незначителен.

Однако «для поддержания Училища, — как значилось в отчете Училища Академии художеств за 1906 г., — преподаватели искусств и предметов как специальных, так и научных в общеобразовательных классах во главе с директором, также и классные надзирательницы отказались от получения жалованья» [60].

Старшими преподавателями в пользу Училища был сделан денежный взнос, и это оказало хотя временную, но сильную поддержку. А самое главное — в этом факте выразилось общее мнение всех преподавателей КХУ, которые верили в то, что худож[ественное] училище действительно необходимо для Киева и в скором времени займёт подобающее положение.

После рев[олюционных] событий 1905 г. встал вопрос о реорганизации методов преподавания в художественных училищах, подведомственных Академии художеств, и как целесообразнее сочетать художественный образ с научным, чтобы окончившие художественное училище получили необходимые права. Ряд художественных училищ направили в Академию художеств «записки» с объяснением неудовлетворительной работы в училищах.

Так, Пензенское художественное училище им[ени] Селивестрова предлагало принимать в училище только лиц, окончивших городское училище или прогимназию [61], с тем чтобы за счёт общеобразовательных предметов улучшить преподавание художественных предметов и увеличить число научных предметов. «Художественная школа должна приготовить духовные силы юноши для сознания идеала, пробудить в нем бескорыстную любовь к истине, правде, добру и прекрасному» [62].

Предлагалось ввести в художественных училищах курс истории искусств, истории литературы, истории России, а преподавание предметов вести секционным путём и беседами, развивающими самостоятельность и интерес, высказывались пожелания об уменьшении платы за обучение и присвоением наиболее способным ученикам звания художника.

По мнению Одесского художественного училища, многие художественные школы не соответствовали своему назначению. Корень зла, по их мнению, заключался в стремлении одновременно дать общее и художественное образование. Одесское худ[ожественное] училище высказалось за 5-летнее обучение на худож[ественном] отделении с подразделением на: головной, фигурный и натурный классы. Предлагалось предоставить школам известную самостоятельность в приготовлении специалистов по различным отраслям искусства, а также необходимость в создании класса композиции для художественного и архитектурного отделения, а окончившим полный курс обучения предоставлять звание художника.

Для КХУ в то время главной задачей было добиться утверждения устава и получение постоянной субсидии от Ак[адемии] худож[еств], так как, в отличие Одесского художественного училища, которое получало от казначейства ежегодно по 5000 руб., кроме субсидий Ак[адемии] худ[ожеств], КХУ испытывало постоянную нужду и, не имея своего здания, вынуждено было платить повышенную сумму за наём помещения.

12 мая 1907 г. записано в протоколе заседания Совета КХУ: «заслушано сообщение директора Училища о постановлении, сделанном во время съезда представителей художественных школ.

Совет Училища постановил избрать комиссию для всестороннего обсуждения вопроса по реорганизации программ и устава художественных училищ» [63].

Предложения комиссии были рассмотрены, и Совет Училища остановился на следующих основаниях:

«1) В художественное училище приглашаются окончившие 3 кл[асса] реальн[ого] училища или гимназисты или полный курс городских училищ или же по соответствующему экзамену.

2) По рисованию поступающий должен быть подготовлен в головной класс.

3) Училище могло устраивать подготовительный класс.

4) Первый год по поступлении есть испытательный для ознакомления учащегося с преподаванием в Училище, а со второго года каждый учащийся выбирает себе специальность: живопись, архитектуру или скульптуру.

5) Оставаться в Училище более 7 лет можно было только в виде исключения.

6) Окончившие полный курс Училища с I-ым разрядом по живописи и скульптуре, как предоставившие картину или скульптуру, получают звание художника по своей специальности, право поступления без экзаменов в мастерские Академии художеств, а для архитект[урного] отдел[ения] I разряд давал звание художника архитектуры и право поступления в Академию художеств, а II разряд — только право произв[едения] построек, без звания архитект[ектора]» [64].

Все эти решения Совета, посланные в Академию художеств, остались в проекте. В 1907 г. Гос[ударственная] дума утвердила проект устава для КХУ, в которому § о предоставлении звания художника не был утвержден; КХУ как среднее художественное учебное заведение давало только подготовку для желающих обучаться в Академии художеств и удостоивало звания учителя рисования в средних учебных заведениях.

Так окончилась попытка расширить права учащихся и тем самым широко поставить дело худож[ественного] образования. Наступившие годы столичной реакции лишили Училище даже какой-то малой надежды на самостоятельность.

КХУ несмотря на тяжелые условия, в кот[орых] оно находилось, подготовило 1-й выпуск учащихся.

Совет Училища заседанием 1 ф[евраля] 1907 г. постановил «разрешить устройство выставки этюдов, рисунков и эскизов в помещении Училища с оплатой за вход 20 коп.» [65].

Выставка открылась. В ней участвовали все отделения КХУ по классам. Первый отзыв последовал со стороны киевск[ого] журнала «В мире искусств». Критики выступили со статьёй по поводу этого события. В ней художественное училище упрекали в отсутствии увеличения по фотографиям произведений великих мастеров, что, по их мнению, должно было развивать чувство пропорции, воспитывать вкус, в отсутствии крупных и сложных nature mort'ов, которые должны были чередоваться с гипсовым орнаментом.

В первом классе, по словам критики, где устанавливаются основные принципы преподавания, проводилась «сухая ретушёвская манера тушёвки, из-за которой ученики теряли свежесть впечатления, изображая предметы без характерных признаков освещения» [66].

2-й класс производил хорошее впечатление в рисовании масок, где было «заметно стремление гармонически подчинить детали общему как в контуре, так и в тушёвке. Вследствие чего удачно передан характер моделей. Много света и рельефа» [67].

фигуры совершенно отсутствовало, а о форме и говорить нечего, все сводилось к закруглению и заглаживанию и царила тушевка под углом 45° в клетку с ретушью, от которой всё искрилось и рябило. И это было спортом в то время и считалось верхом рисовального искусства» [71]. В 1902 г. он приезжает в Киев и поступает в КХУ в натурный класс. «Здесь я вздохнул свободно, — пишет он дальше, — часто ходил писать этюды в окрестностях, и теперь у меня остались лучшие воспоминания об этом дивном городе и школе, которой обязан поступлением в Академию художеств» [72].

В 1908 г. после утверждения устава положение КХУ упрочилось не только материально. По сведениям статистического комитета, «в Училище на 1 января 1910 г. было 640 чел., из них действительных учеников мужского пола — 491, женских — 55, всего — 546. Вольнослушателей женского пола — 16, мужского 78, всего — 94» [73].

В Училище обращались за помощью организаторы выставок, художественные кружки, поступали приглашения от других училищ о принятии участия в конкурсах на сочинение рисунков, на лучшие плакаты и эстампы, на составлении проектов памятников и т. п.

Известно, что в 1910 г. Черниговская земская управа объявила конкурс на составление похвального листа и медали для награждения экспонентов на сельскохозяйственной выставке, за лучший рисунок устанавливалась награда — 100 руб. и 25 руб. В этом конкурсе принимали участие студенты училища. Образец виньетки похвального листа и медалей выставки для Александрийской земской управы сделала ученица Монастырская.

Выполнялись портреты с фотографических карточек по 10 руб[лей] за экземпляр. Особенным мастерством отличался очень способный ученик С. Иваюта.

Гимназии и училища заказывали в Училище портреты.

Ученики КХУ принимали участие в конкурсе на составление эскизов декораций и костюмов к опере Вагнера «Парсифаль» по приглашению правления театрально-музыкальной драмы и консерватории.

В 1909 г. скульптор В. Издебский, предполагая открыть художественную интернациональную выставку в Одессе, Киеве, Москве и Варшаве, обратился к преподавателям КХУ с предложением принять участие и отнестись «сочувственно к идее салона, считая, что почва для таких начинаний подготовлена давно и оживление юга России в области искусства должно воплотиться в той или иной форме» [74].

Первый выпуск Училища состоялся в 1908–1909 гг.

Столь продолжительное обучение объясняется тем, что Училище хотело лучше подготовить учеников к экзамену для поступления в Академию художеств и собрать большую группу выпускников, рекомендованных к вступлению в Академию художеств без экзамена.

Из окончивших архитектурное отделение в 1907 г. можно назвать имена

Н. Векилова, А. Кориша, К. Кома, М. Яновского, М. Майора, А. Руденко, К. Руденко, М. Шкаруба и др.

В числе окончивших живописное отделение в 1908/09 уч[ебном] году были: П. Носко, П. Митурич, К. Монастырский, А. Миляев, П. Покаржевский, А. Черкасский, Д. Шелест, М. Козик и др. По скульптурному отделению: П. Сниткин и М. Шовкоплас. Десять человек из перечисленных учеников поступили в Академию художеств, двое — в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, остальные поступили учителями рисования в учебные заведения. Полный курс окончили в 1909 г. 20 человек, в 1910 г. — 28 человек.

Пожалуй, по количеству поступивших в Ак[адемию] худ[ожеств] это был самый эффективный выпуск (1908 г.) за все время существования Училища.

Академия художеств в 1909 г., говоря об успехах КХУ, отметила в работах учеников архитектурного отделения нежелательное увлечение сложными архитектурными проектами. А очень интересными, «дающими честь и преподавателям и ученикам КХУ» [75], были признаны работы скульптурного класса. «Вообще школа на хорошем пути», — было записано в протоколе Академии художеств.

На 1 января 1911 г. в КХУ насчитывалось 771 человек.

Преподавателей по общеобразовательным предметам было 16 чел., по специальным предметам 3 и художественным 12. Всего 31 человек. В 1910 г. на содержание КХУ было отпущено:

- а) из гос[ударственного] казначейства, от Академии художеств — 5000 руб.
- б) от Киевской городской думы — 2000 руб.

На стипендию было израсходовано 5060 р. От платы за обучение были совсем освобождены 78 человек и уменьшена плата 31 остро нуждающемуся ученику. Стипендиатами от Городской думы Киева были такие ученики как: М. Васильев, А. Игнатъев, В. Иванова, А. Косьяненко, Д. Крамаренко, В. Лозина, В. Марченко, Г. Рыбаков, П. Чумачёва, Н. Шулькевич, а стипендиатами кредитного общества: Коробка, Лейтман, Люцкан, Стеценко. Стипендиатом им[ени] Ж. Н. Платонова являлся Ф. Коновалюк, стипендиатом им[ени] П. Шлейфера — В. Осадчий.

Осенью 1909 г. в число преподавателей КХУ был приглашён А. А. Мурашко, который отлично окончил Академию художеств, побывал за границей и являлся уже в то время видным живописцем, блестящим портретистом, автором многих жанровых полотен, в историю украинского искусства он вошел как один из блестящих его представителей.

Ученики КХУ особенно радостно встретили нового, талантливого преподавателя, который, казалось, должен был внести с собой новую струю в довольно застоявшуюся атмосферу Училища.

«Начались широкие реорганизационные планы, — писал Н. А. Прахов в своих воспоминаниях, — Мурашко всячески поддерживал В. К. Менк, который нашел

в нём своего единомышленника. По их же инициативе в число преподавателей была приглашена худ[ожница] А. А. Крюгер-Прахова, молодая, очень способная художница. Ее картина «На севере», выставленная в 1907 г. в залах Гор[одского] музея Киева, по выражению критики, «обеспечивала за автором дарование».

А. Мурашко начал активную деятельность по устройству различных выставок, в основе которых лежал бы более высокий уровень художеств мастерства участников, но побороть рутину академич[еской] системы преподавания рисунка было не так просто. Очень характерной для творчества художников-педагогов была выставка картин — этюдов и эскизов, которая открылась 25 февраля 1910 г. в актовом зале Университета. «Выставка может послужить прекрасной наглядной иллюстрацией к преподаваемым им в уч[ебных] завед[ениях] искусствам, содействуя в то же время развитию худ[ожественного] образ[ования] и вкуса. Выставка преследует строго академич[еские] задачи», — отмечалось в газетах Киева [76].

В своей системе преподавания Мурашко отказывался от старого метода сухого копирования гипсов и мертвой природы. Он считал, что начинать учить молодых художников надо только с живой природы. Именно А. Мурашко принадлежала мысль о необходимости основания Академии художеств в живописном Киеве.

Приход в Училище А. Мурашко и его работа в нём совпали с печальным временем в жизни Училища периодом междоусобиц, внутр[енних] противоречий, существовании группировок среди педагогов КХУ, наступивших после внезапной кончины 11 июля 1911 г. бессменного в течении десяти лет директора КХУ, архитектора В. Н. Николаева. «Учащиеся КХУ с горечью извещали о внезапной кончине своего любимого директора Вл[адимира] Ник[олаевича] Николаева», — сообщала газета «Киевлянин» [77]. Городская дума «в увековечение памяти ак[адемика] архит[ектуры] В. Н. Николаева» учредила при КХУ городскую стипендию его имени (100 р. в год). Стипендия была назначена способному и остроножающемуся студенту Шлямину.

Тотчас же после смерти В. Н. Николаева 11 ноября 1911 г. в Академию художеств было послано сообщение об избрании нового директора КХУ И. Ф. Селезнёва, однако преподаватели А. Мурашко, Г. Дядченко, В. Менк, С. Натансон, В. Рыков, Ф. Балавенский и И. Макушенко признали выборы недействительными, и написали протестующее письмо в Академию художеств. Думается, что названные преподаватели считали, что вследствие своего капризного, неровного характера Селезнёв не мог способствовать объединению пед[агогического] коллектива и, будучи слабым администратором, не смог бы серьёзно поставить всю работу в КХУ.

Академия художеств утвердила Селезнёва лишь временно исполняющим обязанности директора, а почетному члену Академии художеств Б. И. Ханенко было предложено, «будучи в Киеве, ознакомиться с положением дел в КХУ».

14 января 1912 г. на одном из заседаний Совета Училища по инициативе нового директора Селезнёва согласно уставу КХУ предполагалось утвердить преподава-

телей Училища в должности. По худож[ественному] цензу утверждены были преподаватели, окончившие Академию художеств со званием художника — к их числу относились Э. Брадтман, Г. Дядченко, И. Селезнёв, И. Макушенко, А. Мурашко, И. Николаев, В. Рыков, что касается В. Менка, Ф. Балавенского, С. Натансона, не имеющих звания художника, было предложено ходатайствовать перед Академией художеств об утверждении их, ввиду большого преподавательского стажа. Однако, будучи признанным, как вр[еменно] и[сполняющий] о[бязанности] преподавателя, Менк должен был лишиться в 1912 г. и права голоса в Совете учителей. Вот что писал по этому поводу В. Менк к И. Е. Репину 16 января 1912 г.: «...вспоминая встречу с Вами в Москве и тот горячий разговор по поводу возмутительных действий И. Селезнёва в школе, даёт мне смелость обратиться к Вам с просьбой и просить Вас оказать мне содействие в моем неприятном положении».

14 числа на Совете меня лишили голоса на том основании, что я не имею звания художника..., а по сему не отвечаю по цензу § 15 устава Училища. С формальной стороны, вполне правильно, но на самом деле — это не так, я же не только учитель, но и художник, в художественном мире меня знают, в Третьяковской галерее есть мои картины. Академия с весенней выставки приобрела для музея мою картину «Дубовый лес», участвовал свыше 20 лет на передвижных выставках... со стороны Совета Академии при конкурсе работ художественных училищ, было по моему адресу выражено одобрение за ведение классов, при этом я же учредитель сего Училища в трудные времена, два года я работал безвозмездно, укладывал себя целиком, стараясь попутно упорядочить дело, и открыто пошёл, когда настал момент для этого подходящим, против неправильно установившихся порядков в школе... а посему... прошу Вас... защитить меня на Совете... убедить членов Совета в правоте дела». Близкий друг и советчик В. К. Менка худ[ожник] М. В. Нестеров писал ему по этому поводу 12/VI.1912: «Сообщаю Вам о школе пока мало утешительного. То, что говорите вы о Ханенко, о его нравственном облике, для меня не показалось новым, насколько его знал я, он давно казался мне по своему духу родственным Селезнёву, это что называется, два сапога — пара. С Могилицевым я не встречался, его не знаю. И мое мнение такое: если нельзя покинуть школу совсем, то необходимо держаться ближе к уставу и не волноваться по вопросам второстепенным, тем более личного характера, ибо на таких всегда можно сыграть в руку своих противников, искусных в интригах и нравственно ничем не связанных» [78].

То же произошло и с преподавателем Ф. Балавенским и С. Натансоном, которые были признаны без права преподавания, работающими по найму, а Ф. Балавенскому, несмотря на то, что его ученики достигли больших успехов, а их работы на всех почти выставках признавались лучшими, было предложено в ближайшие несколько лет получить диплом об окончании Высшего художественного училища вплоть до увольнения.

1 марта 1912 года из Академии художеств последовало уведомление, что Академия художеств постановила утвердить преподавателями Братмана, Дядченко, Макушенко, Мурашко, Николаева, Рыкова, Селезнёва, а Менка — вр[еменно] и и[сполняющим] о[бязанности] преподавателя художеств[енных] предметов «с правом участия в заседании Совета» [79], а Балавенского и Натансона «без права».

Создавшееся положение внутри Училища неблагоприятно отразилось на всей жизни КХУ за эти годы. Селезнёв часто болел и не посещал занятий, с 17 декабря 1912 г. по 11 апреля 1913 г. его заменял Дядченко на посту директора. В Училище царил атмосфера уныния, неверия и подозрительности. «Чувство товарищеской солидарности, — пишет Прахов, вспоминая эти годы, — были свойственным немногим» [80].

Перестал уделять внимание Училищу и А. А. Мурашко, на которого возлагались большие надежды в деле обновления преподавания, В. К. Менк, его обычный друг и советчик в вопросах КХУ, отсутствовал по болезни. А. Мурашко, мечтавший превратить КХУ в центр художественной жизни Киева, желая организовать кружки и вечера с обменом мнений, дававших зарядку для творческой работы, не нашли поддержки даже в кругу своих коллег по худ[ожественному] училищу. Киевские художники в те годы жили какой-то своей, замкнутой жизнью.

Чтобы преобразовать Училище и нарушить прочно установленные порядки и традиции понадобилось бы много сил, а главное — времени.

Планам о новых методах преподавания, о создании новой плодотворной школы, где преподавание велось бы путем бесед, развивающих интерес и самостоятельность начинающих художников, но и помогать ученикам в их самостоятельных поисках, этим планам не суждено было осуществиться. Все меньше оставалось желания и времени для работы в КХУ.

Одна из учениц натурального класса КХУ написала прошение в Академию художеств, сообщая, что: «...в настоящем 1911/12 уч[ебном] году преподаватель натурального, фигурного и головного рисовального класса А. А. Мурашко уехал в отпуск и в течение 6 недель писал портрет князя С., о чём упоминалось даже в местных газетах. Он же, несмотря на пребывание в Киеве, в течение всего последнего месяца занятий совершенно не посещал» [81].

В. К. Менк проболел больше месяца. Г. К. Дядченко в продолжении 2 месяцев не появлялся в Училище. Выпускные классы оставались без руководителей. Преподаватели едва успевали заменять один другого.

Поняв окончательно трудности созд[авшегося] положения и безвыходного для КХУ в 1912 г., А. А. Мурашко подал прошение об увольнении, где он сообщил, что «по независящим от него причинам он не может оставаться в составе преподавателей Училища» [82]. Однако желание повысить уровень укр[аинского] искусства и любовь к молодежи заставили его открыть в Киеве студию. Вместе с Крюгер-Праховой он осуществляет этот замысел, студия просуществовала до 1917 г.

После ухода А. Мурашко Совет Училища объявил конкурс на вакантную должность преподавателей живописи. Было подано несколько прошений, в их числе прошение «бывшего пенсионера Академии художеств» Ф. Г. Кричевского.

В 1910 г. за свою картину «Невеста» Ф. Кричевский получил звание художника и был отправлен за границу. После возвращения Кричевский поселился в с. Шишаках Миргородского уезда, откуда 4 мая 1912 г. он писал: «Прошу зачислить меня в число кандидатов на открывшуюся должность преподавателя живописи» [83].

В начале учебного года в КХУ Советом Училища преподавателями художественных предметов «по вольному найму» были избраны Ф. Кричевский и Ф. Красицкий (авг[уст] 1912 г.)

Ф. С. Красицкий после окончания Ак[адемии] художеств в 1906 г. преподавал в Миргородском художественно-керамическом техникуме, был заведующим Киевск[ими] художеств[енными] ремесленными мастерскими печатного дела, преподавал в К[иевском] духовном училище, 4-классном городском и многих других. Одновременно с большой преподавательской деятельностью Красицкий занимался живописью. За годы после окончания в 1901 г. Ак[адемии] худ[ожеств] им был написан целый ряд произведений, посвящённых главным образом изображению жизни и быта укр[аинского] народа, характеризующих его как художника-реалиста. «Педагогічна робота, — писал Красицкий в своей автобиографии, — мене захопила, хоч, з іншого боку, забрала весь час, якого в мене не лишалося тепер, щоб малювати у своїй художній праці. Я завжди особливо увагу приділяв і приділяю справі вивчення матеріалів, що торкаються картини, також справі вивчення життя та побуту різного народу, бо тільки в тому, на мою думку, криється успіх правового розв'язання поставленої теми» [84].

Вскоре Совет Училища в классе гипсовых масок и гипсовых орнаментов, где преподавание вели С. Иогансон и В. Монастырский, вступившие по вольному найму в качестве помощников преподавателей, «усмотрели» слабое и несогласованное с программой ваяния преподавание, что сказывалось на учениках старших классов. Совет Училища постановил пригласить в эти классы двух преподавателей. Из 5 поступивших заявлений были избраны 2 преподавателя — художники Н. Струнников и Г. Крушевский. Н. Струнников окончил Моск[овское] учил[ище] живоп[иси], ваяния и зодчества в 1901 г., после чего был зачислен в мастерскую И. Е. Репина. В Киев он попал в 1903 г., чтобы «скопировать купол и несколько картин во Владимирском соборе» [85]. На 40-й выставке передвижников Струнников участвовал как экспонент Товарищества своей картиной «Безработный». Известны его картины «Тарас Бульба с сыновьями», «Запорожец в бою». 31 августа 1913 г. Струнников поступает преподавателем в КХУ. Г. С. Крушевский в 1899 г. получил звание художника за картину «Тревога», он учился в мастерской художника [И. И.] Творожникова в Ак[адемии] худ[ожеств]. По болезни глаз Крушевский вынужден был бросить

творческую работу живописца и заняться преподаванием. Так он попал в КХУ.

Для периода 1912–1914 гг. характерно необычайное оживление как в экономической, так и культурной жизни Украины.

Газета «Украинская жизнь» писала в 1912 г.: «Важность эстетического образования народа многие уже осознали. Но Украина идет позади, а её национальным наследием пользуются другие» [86]. «Але безсумнівним є те, — отмечал журнал «Сяйво», — що рідне мистецтво починає займати певне місце... Наслідками руху, що потягся до мистецтва, наслідками зовсім зрозумілими відповідними потребі часу, була думка заснувати у Києві Українське артистичне товариство, котре з'єднало б усіх прихильників мистецтва, посунуло б розвиток його далі. Але не вважаючи на те, що будуче товариство не мало на меті жодних технічних завдань, а тільки цілі чисто культурного характеру, дозволу на відчинення товариство не отримало» [87]. Но, несмотря на запрещения со стороны царского правительства, выставки украинских художников открывались с целью объединить украинских художников, чтобы «уявити собі, що ми маємо, щоб потім мати змогу стежити за дальшим розвитком нашого мистецтва» [88].

С девизом за поднятие знамени родного искусства, за его возрождение, за показ всей своеобразной красоты Украины и её национального искусства выступили украинские художники в целом ряде выставок.

В 1913 г. в Киеве открылась III Артистическая выставка украинских художников. В ней принимали участие В. Кричевский, П. Холодный, О. Судомора, Н. Бурячок, Е. Кульчицкая, преподаватель КХУ Ф. Кричевский, который представил «Головку», хорошо написанную. Г. Дядченко выставил рисунок пером «Портрет девочки». Ф. Красицкого, как отмечала критика, «потягнуло... до відкриття імпресіоністів до ярих фарб, але пан Красицький ще тільки пробує себе у цьому напрямку» [89]. Участвовал на выставке и худ[ожник] И. Макушенко, представил рисунок «Бабуся». Бывший ученик КХУ М. Козик выставил две картины «Город» и «Нетрях», в которых он обещал быть интересным художником.

В этом же 1913 г. открылась выставка картин украинских художников в Полтаве, с участием художников Г. Дядченко, И. Ижакевича, Ф. Кричевского, Ф. Красицкого, М. Козика и др., а 5 декабря 1913 г. в Педагогическом музее Киева открылась 6-я выставка киевских художников. С участием Бахтина, Бурачека, Левченко, Макушенко, Менка, Ф. Кричевского и др. вскоре открылась 5 выставка картин недавно организованного Общества киевских художников. В феврале 1914 г. в Киеве открылся Салон постоянных художественных выставок, которые менялись ежемесячно. Среди участников были украинские, русские и польские художники.

Многое было сделано за эти годы еще оживление художественной жизни на Украине, во Львове открылся национальный музей, многие земства собирали средства для расширения музеев в Полтаве, Екатеринославе, Николаеве, из печати

вышел 1-й том «Украинского искусства», ряд журналов печатали статьи по искусству. Все это говорило о возрастании интереса среди широких слоев населения к искусству родной страны и одновременно способствовало повышению требований предъявляемых к творчеству художников.

Понятно, что КХУ — единственное худ[ожественное] учебное заведение в Киеве — находилось в центре внимания общественности. Особенное внимание обращалось на ученические выставки. «Выставки эти, поддерживая соревнования между школами, дают возможность... следить за постановкой школьного дела и за успехами учащихся с художественной стороны, но выставки эти все же не дают полной картины того, что делается в школах, т. е. выставляются только лучшие работы наиболее способных учеников» [90].

Вопрос о реорганизации выставок был пересмотрен в 1915 г. в виде опыта. Было решено устроить отчетную выставку только из выпускных работ худож[ественных] училищ одновременно с работами посторонних лиц, ищущих право преподавания рисования в учебных заведениях. Такая выставка состоялась, и комиссия нашла работы неудовлетворительными. Решили повторить опыт, а пока работы по-прежнему поступали на суд Ак[адемии] художеств и местных газет. «В рисунках натурного класса, — писалось в одном из отзывов о работах учащихся, — замечается недостаток серьезного и более глубокого изучения, желательного обратить внимание на более осмысленную законченность и анатомическую правильность в обработке форм» [91].

В живописно-фигурном классе, несмотря на улучшение в красках, «этюды мало выработаны и слабы по исполнению в отношении рисунка и лепки, учащиеся видимо довольствуются лишь первым общим намеком.

Композиции следует продолжать в принятом направлении и всячески поощрять интерес к ним» [92].

Полный курс окончили в 1913 г. всего 19 чел.: 10 чел. с живописного отд[еления], 8 — архит[ектурного], и 1 — скульптурного]. В числе окончивших живописное отделение можно назвать Н. Биценко, В. Монастырскую, К. Стеценко, Коровчинского и др., архитектурного — А. Маринченко, В. Сулержицкого, Э. Новицкого и др., скульптурное окончил А. Бондаренко.

На 1 янв[аря] 1914 г. в Училище насчитывалось 830 чел[овек], из них вольнослушателей — 112 чел.

В 1914 г. вопрос о избрании нового директора Училища приобрел особенно острое значение. На Совете Училища были выставлены две кандидатуры: И. Селезнёва и Ф. Кричевского; последнего предложил почётный член Совета Уч[илища] Власов. «Кричевский уже создал себе имя как талантливый художник, к тому же, он обладает той энергией и знаниями, которые необходимы при заведывании школой, среди же педагогов Училища Кричевский лицо новое», — сообщил Совету Училища

Власов [93], предпочитая, т[аким] о[бразом], ликвидировать в Училище и создающую партийность, которая вносила разлад во внутреннюю жизнь Училища. Ф. Кричевский был избран на пост директора, и оставался на нём до 1917 года.

Директором Киевск[ой] худож[ественной] школы, — сообщал журнал «Сяйво», — выбран молодой украинский художник Федор Кричевский. Это наш молодой талантливый художник, родился он в Харькове в 1880 г., в 1900 г. окончил школу живописи и ваяния в Москве, работал в Академии художеств, в мастерской баталиста Ф. Рубо, ездил за границу. Княгиня Елизавета Фёдоровна посылала его в Лондон — на коронацию Эдуарда VII, чтобы он сделал рисунки. На академическом конкурсе он получил командировку за границу и звание художника. Академические лавры он получил за картину «Невеста». Ученики Киевск[ой] худож[ественной] школы с энтузиазмом встретили выбор молодого директора, ожидая от молодости и энергии Ф. Кричевского наилучших для школы условий» [94].

В класс простого орнамента был избран новый преподаватель — худ[ожник] А. И. Снегирёв — один из бывших воспитанников Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

К сожалению, не сохранилось протоколов Совета Училища за тот период, когда его возглавлял Ф. Кричевский. Думается, что в своей деятельности директора он являлся представителем уже установившихся традиций в КХУ в методах и системе обучения, и принципиально не внёс ничего нового, к тому же, его директорство выпало на очень трудное время года начало и ведение I мировой войны.

Ф. Кричевским был поставлен вопрос о постройке здания КХУ и начато ходатайство о выдаче ссуды для строительства.

Как и прежде, для учащихся организовывались поездки по городам России с целью ознакомления с памятниками, в Училище устраивались художественные вечера с популярными для того времени «живыми картинками», которые ставились в театрах и на собраниях с благотворительными целями и всегда неизменно пользовались успехом. В КХУ был свой струнный оркестр под управлением ученика А. Степанова.

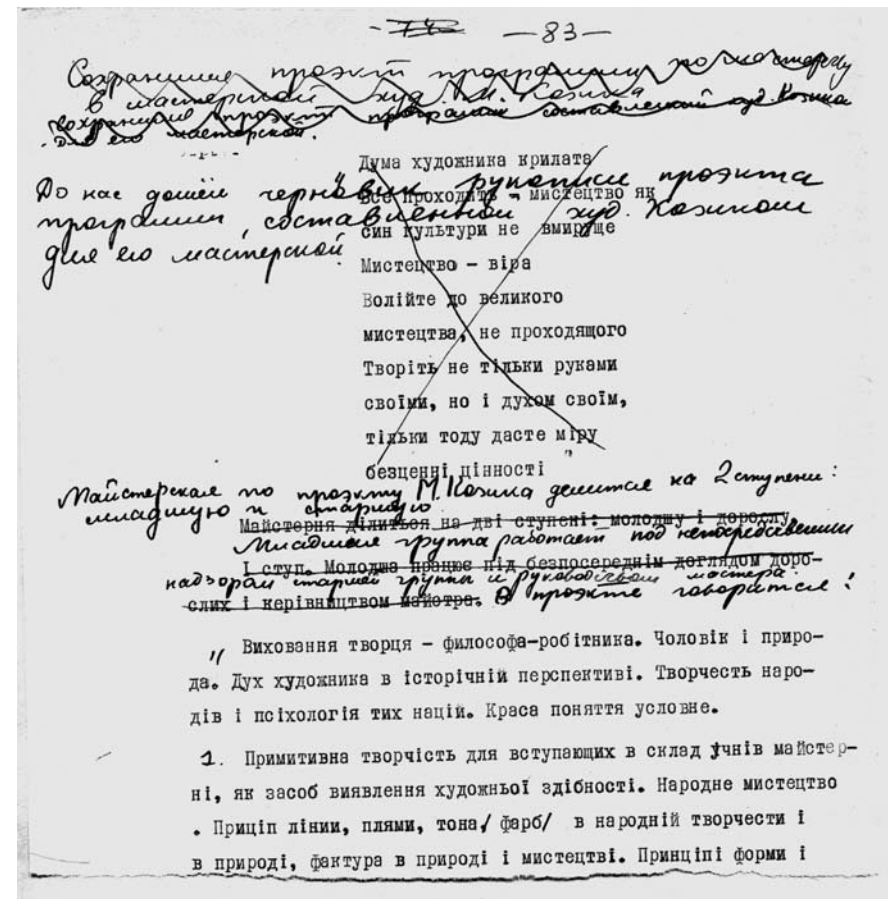
I мировая война, начавшись в июле 1914 г., помешала многим новым начинаниям в жизни КХУ, разрушила немало планов и замыслов, в одном из документов позднего времени есть косвенное упоминание о том, что вопрос о превращении классов в худож[ественные] мастерские относится ещё к довоенному времени.

По всей стране была объявлена мобилизация. Учащимся КХУ была предоставлена отсрочка на время обучения, и приток обучающихся увеличился.

Из числа учащихся КХУ было составлено отделение из 13 человек.

В него входили М. Хворостецкий, В. Осадчий, М. Коровин, Л. Олботов, З. Куница, И. Варицкий и др.

На 1 января 1915 г. учащихся насчитывалось 841 человек. Преподавателей — 34 чел.



Сторінка рукопису О. Д. Карпенко

В связи с начавшимися военными действиями была почти вдвое сокращена субсидия от Академии художеств и, конечно, отпал вопрос о постройке нового здания в Обсерваторном овраге, который был определен Киевской гор[одской] думой в 1910 г. под постройку «нового здания».

В окт[ябре] 1914 г. в связи с ухудшением положения на фронтах, когда австро-венгерские войска захватили Галицию и Буковину, Польшу, Литву, часть Прибалтики и Вольни, был отдан приказ гл[авно]нач[альствующего] Киевского военного округа [генерала А. А. Брусилова] об эвакуации. «В дополнении данных вам главным начальником снабжения 22 авг[уста] сего года указаний предписываю вашему

высокопревосходительству сделать распоряжение об эвакуации из Киева на левый берег Днепра, за пределы театра военных действий, в места по указанию подлежащего начальства:

- 1) всех уч[ебных] завед[ений], эвакуированных в Киев из других местностей по случаю занятия их.
- 2) всех правит[ельственных] учреждений и др.
- 3) всех тех коренных учебных заведений Киева, кто признает необходимость эвакуировать» [95].

Было решено эвакуировать КХУ в Ростов-на-Дону. Для приискания помещений и установл[ения] деловых отношений с Городской ростовской думой был послан В. К. Менк.

Ф. Кричевский направил в Управление юго-зап[адной] ж[елезной] д[ороги] письмо с просьбой: «в виду распоряжения военного начальства» просил уведомить его, «будет ли ученикам Училища скидка на проезд по жел[езным] дорогам».

Однако в сент[ябре] 1915 г.: положение на фронте улучшилось, и по распоряжению попечителя Киевского уч[ебного] округа, с согласия военных властей, многие средние учебные заведения были освобождены от эвакуации.

5 сентября 1915 г. Ф. Кричевский подал прошение почётному попечит[елю] КХУ, княгине [Н. Г.] Яшвиль, которая в обществ[енной] жизни Киева играла большую роль, с разрешением ходатайства начать занятия в КХУ с 10 сент[ября], а в Ростов было отправлено письмо с тем, чтобы вернуть в Киев «вследствие открытия учебных заведений в Киеве» часть эвакуированных имуществ: архив, библиотеку, учебные пособия.

15 сентября 1915 г. учебные занятия начались во всех учебных заведениях Киева.

Всё шло своим чередом, Училище по-прежнему получало приглашение об участии на выставках, так, в ноябре 1915 г. Товарищество курских художников уведомило об открытии в Курске VII очередной выставки художественных произведений Товарищества и предложило выслать свои произведения. Городские комиссии просили принять КХУ в организации «Рождественского базара» художеств[енным] отделом на подарки военным. По-прежнему поступали многочисленные предложения и запросы на работу для оканчивающих Училище. Начато было новое ходатайство о застройке отведенного участка для учащихся. Но материальное положение Училища не улучшалось, Ак[адемия] худ[ожеств] субсидию не увеличивала, а владельцы дома увеличили плату за помещение на 5000 руб. из-за дороговизны, повысилась ставка преподавателей. А между тем приток учащихся всё увеличивался.

На 1 января 1916 г. учеников КХУ насчитывалось уже 920 чел., женщин 93, мужчин — 827 чел. Количество педагогов всех предметов по-прежнему равнялось 34 чел.

О посещении августейшего президента Ак[адемии] худ[ожеств] великой княгини [Марии Павловны] в окт[ябре] 1916 г. Худож[ественного] училища в Киеве

можно говорить в связи с окончательной утратой надежд у многих преподавателей КХУ. На торжественном заседании Совета Училища по поводу приезда великой княгини И. Селезнёвым был сделан доклад по истории Училища, почет[ная] попечит[ельница] учил[ища] княгиня Яшвиль сообщила о необходимости постройки здания, она же подняла вопрос о расширении прав лицам, оканчивающим КХУ, все газеты сообщали об этом чрезвычайном событии многие ждали от посещения Марии Павловны значительных изменений, но «августейшая» ничего не обещала, кроме нагрудных значков учащимся. Проект постройки здания, нормализация материального полож[ения] КХУ, расширение прав учащихся остались неосуществленными.

Тем временем в Киеве открылось среднее строительно-техническое училище, дающее право производства построек, чем и воспользовался Ф. Кричевский для подачи ходатайства в Ак[адемии] худ[ожеств] о расширении прав учащихся архитектурного отделения КХУ, которые были «вынуждены из-за отсутствия прав по окончании Училища пребывать в бездействии, либо становиться простыми чертежниками в ущерб пользе» [96], в то время как программа КХУ шире, чем строительно-технич[еского] училища. Однако Академия художеств и на этот раз уклонилась, сославшись на то, что «вопрос этот в одинаковой мере касается казанской школы и Одесского художественного училища».

С дек[абря] 1916 г. временно, вместо взятого на военную службу преподават[еля] А. Снегирева, в КХУ был приглашён его бывший ученик М. Козик для преподавания рисования и живописи, который получил высшее худож[ественное] образование и имел специальность художника-декоратора и технолога материалов. С этого времени деят[ельность] Козика была тесно связана на несколько лет с жизнью КХУ.

Киевское художественное училище в период 1917–1920 годов

К концу 1916 г. стало очевидным, что царское правительство не может дальше продолжать войну. Поражение на фронте, хозяйственная разруха внутри страны — всё это усилило и обострило революционное движение.

В стране вновь нарастал революционный кризис. Широкие массы народа всё больше понимали, что единственный выход из невыносимого положения только один — это свержение царизма.

27 февр[аля] 1917 г. в Петрограде произошло восстание, в котором главную роль сыграли рабочие и солдаты. Были созданы советы рабочих и солдатских депутатов, однако плодами борьбы рабочих буржуазия поспешила воспользоваться. Временное правительство сформировало на Украине буржуазную Центральную Раду, кот[орая] полностью поддержив[ала] политику Временного правитель-

ства [97]. В Киеве, как и по всей стране в целом, в дни февральских событий, необычайно поднялась активность всего народа. В политической жизни собирались советы рабочих и солдатских депутатов, на фабриках и заводах создавались массовые боевые организации — комитеты, позже возникли новые проф[ессиональные] связи, которые широко развернули свою работу.

24 марта 1907 г. в помещении литературно-артистического клуба в Киеве собралось более 130 человек, представителей от всех существующих в Киеве художественных организаций. «Избранный председателем проф. Г. Павлуцкий произнес к собравшимся краткую речь с призывом объединиться для общей деятельности по вопросам искусства в создавшейся новой общественности» [98]. На собрании был избран исполнительный комитет объединённых организаций Киева, после ряда речей, касавшихся вопросов, поставленных на очередь создавшимися новыми условиями, собрание провозгласило здравицу в честь свободного искусства в свободной стране. Была избрана комиссия от 9 художественных организаций, заседание которой состоялось тут же по вопросу охраны памятников старины и искусства.

В комиссию были избраны собранием следующие представители

- 1) от «Товарищества киевск[их] худ[ожников]» — Д. Галинский и М. Холодовский;
- 2) от «Выставок худ[ожников]-киевлян» — Л. Кестельбергер и С. Лихотинский;
- 3) от Киевского союза художн[иков] Г. Павлуцкий и Обозненко;
- 4) от «выставки укр[аинской] группы» — Ф. Красицкий и М. Козик;
- 5) от периодических выставок — И. Макушенко и Г. Дядченко;
- 6) от «общества весенних выставок» — К. Монастырский и Тальман;
- 7) от «Общ-ва поощрения искусств» [99] — А. Мошко и [Н.] Шифрин и, наконец, от 8) Худож[ественного] училища — Ф. Кричевский и В. Рыков».

Для Киевск[ого] худ[ожественного] учил[ища], как и целого ряда учебных заведений всей страны, революционные события не могли не отразиться, на внутренней жизни и не повлечь за собой существенных изменений.

В первые же дни февральской революции учащиеся КХУ избрали трёх уполномоченных для участия в Совете Училища с правом решающего голоса (кроме оценки работ и экзаменов). Как известно из документов, председателем исполнительного комитета учащихся был избран студент архитект[ектурного] отдел[ения] В. Медвенко, а секретарем Хижинский.

19 апреля 1917 г. в Училище состоялось заседание Совета с присутствием почетного попечителя Училища княгини Яшвиль и почетного члена Совета О. Суковина, а также были приглашены 3 выбранных представителя от учащихся «для участия в рассмотрении вопросов по повестке заседания».

На этом заседании, как свидетельствуют документы, ученики выставили ряд требований в письменной форме с тем, чтобы «ответ Совета был дан в письменной форме и сейчас же» [100]. Хотя Совет Училища «не считал для себя возможным

отступать от указаний устава Училища, был дан ответ в том смысле, что без предварительного разрешения Академии он не может удовлетворить ходатайство учащихся [101]. Было обещано только безотлагательное ходатайство перед Академией.

Некоторые преподаватели в дни февральской революции поддерживали учащихся в их требованиях, однако в решающие минуты проявили колебание, так как требования учеников были несовместимы с их прежними понятиями учёной этики. Нерешительность Совета Училища вызвала со стороны учеников КХУ бурю негодования и протеста. 20 апреля в 5 часов вечера им «объявили прекращение занятий на неопределенное время» и по заявлению учащихся властям «был введён отряд боевой дружины» и «арестованы помещения канцелярии и кабинет директора» [102]. Директору и преподавателям, пришедшим к 5 часам на занятия, начальник боевой дружины объяснил: «учащиеся уже обратились в комиссариат по учёным делам г. Киева с заявлением о необходимости прибытия в Училище комиссара» [103]. В ночь на 21 апреля директор Училища получил от учащихся в письменной форме предложение оставить должность, а княгиня Яшвиль получила просьбу прекратить впредь посещение заседаний Совета. По предложению комиссара З. Архимовича директор Училища Ф. Кричевский 23 апреля собрал Совет, на котором председательствовал комиссар, а в заседание по его предложению были приглашены 3 представителя учащихся для дачи объяснений в отношении их желаний и поступков» [104]. После выяснения причин недовольства и высказанных предложений комиссар предложил Совету допустить в последующие заседания представителей учащихся, дать директору отгул до конца учебных занятий и избрать другое лицо для исполнения обязанностей директора на то время, заявив, «что он как представитель исполнительного комитета союза общественных организаций Киева берёт на себя ответственность за нарушение устава Училища, о чем он и будет иметь сношение с высшими властями» [105]. Совет в целях внести успокоение в среду учащихся и желая, чтобы занятия в Училище продолжались, с предложением г[осподина] комиссара согласился и вынес постановление в указанном смысле» [106]. Директору Ф. Кричевскому комиссар объявил отпуск, а и[сполняющим] об[язанности] директора был избран временно Г. К. Дядченко. После заседания Совета комиссар уведомил представителей учащихся о вынесенных Советом постановлениях и предложил возобновить занятия.

24 апреля учащиеся согласились продолжить занятия, помещения канцелярии и кабинет директора были освобождены от ареста.

В дальнейшем 3 представителя от учащихся на заседаниях Совета Училища присутствовали, и учебные занятия шли своим чередом. К 1 мая согласно расписанию занятия закончились, кроме выпускного класса по архитектуре, где выпускные проекты должны быть окончены к 20 мая.

Однако Ф. Г. Кричевский нарушил решение Совета Училища и вернулся на пост директора. Исполнительный комитет учащихся КХУ в заседании 24 мая,

в связи с вступлением в должность директора, обсудил создавшееся положение и вынес следующее решение:

«1. Ф. Г. Кричевский своим вступлением в должность имел в виду предупредить Совет, который должен был в заседании 24 сего мая иметь суждение по этому поводу и, таким образом, лишний раз подчеркнул свое нежелание считаться с мнением Совета.

2. Исполнительный комитет учащихся полагает, что Совет Училища не должен считаться с фактом вступления в должность Ф. Г. Кричевского, так как это вступление в исполнение обязанностей директор сделано исключительно для того, чтобы закрепить за собой означенный пост, и является фиктивным, что доказывается тем, что Ф. Г. Кричевский немедленно после этого передал исполнение обязанностей своих Григорию Кононовичу Дядченко.

3. Исходя из вышесказанного, исполнительный комитет учащихся заявляет, что Совет Училища должен обсудить в том же заседании, как и предполагалось, вопрос о возможности вступления в должность директора Ф. Г. Кричевского и всех вытекающих из этого последствий и о последующем известить испол[нительный] комитет.

4. Испол[нительный] комитет учащихся полагает, что в окончательной форме вопрос о возможности вступления в должность директора Ф. Г. Кричевского должен быть разрешен комиссаром по учебным делам г. Киева, коему непременно должны быть представлены предварительно мнения совета и учащихся о том, насколько такое вступление является желательным и возможным.

24 мая 1917 г. Председ. исп. ком. Училища *В. Медвенко*
Секретарь *А. Хижинский*» [107].

Конфликт с Кричевским произошёл в мае 1917 г., после того как «директор Училища резко изменил своё отношение к совету учащихся» [108], в ответ на это исполнительный комитет студентов выразил полное недоверие директору. На педагогическом совете был «выяснен ряд административных ошибок директора, и 26 мая Кричевский выехал из Киева для поправления здоровья».

Учебная работа в Училище снова возобновилась, готовился выпуск 1917 г.

В числе окончивших были: А. Петрицкий, К. Елева-Елов, Е. Вербицкий — живописное отделение, архитекторское — В. Недвецкий, И. Светлицкий, А. Хижинский, Б. Ржевудский.

По инициативе КХУ в Киеве в мае 1917 г. предполагался съезд представителей художественных училищ; к сожалению, материалов о нём не сохранилось, кроме ответного письма директора Харьковского художественного училища А. Любимова от 7 мая 1917 г., в котором он сообщал: «Настоящим имею честь уведомить вас, что делегаты от Харьковского художественного училища на съезд в Киев прибыть не могли, ввиду совершенной невозможности попасть на поезд.

В заседании же своём педагогический совет, обсудив ваше отношение каса-

тельно съезда и тех вопросов, которые предполагается обсуждать на нём, вынес следующую резолюцию:

«Настоящий съезд, как состоящий исключительно из одних представителей художественных училищ, может быть ограничен узкими рамками вопросов хозяйственных и материальных, что же касается пересмотра уставов, программ расширения прав учащихся и выработки новых методов преподавания и вообще всей постановки дела художественных училищ, педагогический совет КХУ находит, что разработку такого важного вопроса данный съезд не может всецело взять на себя, полагая, что столь важный вопрос, как создание в России художественных школ на новых принципах может разрешить только какая-нибудь мощная организация, как например: всероссийский съезд художников или съезд всех преподавателей художественных школ, включая сюда и частные школы. Признавая же введение свежей струи в дело преподавания, желательным, даже необходимым педагогический совет полагает, что каждое училище могло бы разработать эти вопросы и ввести их в жизнь до созыва всероссийского съезда художников» [109].

Согласно такого пожелания 10 мая 1917 г. Совет КХУ направил в Академию художеств своё решение о поступлении без экзаменов в Академию художеств учеников, окончивших КХУ и удостоенных рекомендаций для поступления. «Установленные испытания по математике и по физике для означенных лиц должны быть отменены, начиная с приема 1917 г.» [110].

Академия художеств ответила, что: «согласно отзыву ректора высшего художественного училища профессора архитектуры А. Н. Бенуа ввиду разрабатываемых ныне положений о реформе художественных училищ на автономных началах, возбужденное ходатайство будет разрешено при предстоящей реорганизации училищ» [111].

Вскоре Академия художеств предложила всем художественным школам прислать делегатов от школ во главе с директором на съезд «по поводу децентрализации художественного образования в России» [112]. КХУ послало делегацию во главе с Г. К. Дядченко. «По возвращении делегации со съезда были заслушаны в Художественном совете копии протоколов съезда. С этого момента все художественные училища стали жить автономно» [113]. Получив также права, КХУ по-прежнему поддерживалось устава «Только внутренней художественной жизни, постановления художественного Совета не нуждались более в согласии Академии художеств» [114].

Вопрос о заведывании художественными школами Центральной Радой не был решён. Сначала Центральная Рада назначила генерального секретаря просвещения Украинской Рады, а немного позже комиссар Временного правительства над бывшим Министерством двора возразил против этого решения, считая, что «художественные заведения по закону находятся в ведении Академии художеств,

а не Министерства просвещения» [115].

Сохранилась только повестка дня заседания Совета Училища от 5 авг[уста] 1917 г., на котором стояли 2 очень интересных вопроса:

«1) Заслушивание доклада вр[еменно] и[сполняющего] об[язанности] директора о результатах поездки в Петроград на съезд представителей худож[ественных] школ и

2) Об отношении Совета Училища к совету объединённых худож[ественных] организаций г. Киева в вопросе разработки устава высшего худож[ественного] училища в Киеве» [116].

30 авг[уста] 1917 г. заседанием Совета Училища было направлено отношение к представителям совета объединённых худож[ественных] организаций Киева, избранным в марте 1917 г., — М. Козику, И. Селезнёву, М. Струнникову, Ф. Красицкому, В. Крушевскому, В. Рыкову, И. Макушенко — «примите все меры, чтобы в возможно скором времени состоялось заседание Совета для выборов комиссии выработке проекта училища» [117].

Состоявшееся совещание объединённых организаций по вопросам художественного образования в августе 1917 г. постановило «просить пр[офессора] Павлуцкого как представителя генерального комиссара по нар[одному] образованию Всеукр[аинской] Центр[альной] Рады собрать в скором времени совещание по вопросу об учреждении высшего художеств[енного] училища в Киеве» [118].

В 1917 г. в Киеве по инициативе ряда художников и архитекторов была создана Академия искусств. В группу инициаторов, создавших Академию, входил и В. Н. Рыков, который в 1918 г. был избран председателем Совета объединённых художественных организаций Киева.

В 1917 г. в Киеве открывается еще один институт — архитектурный. Председателем комиссии для разработки устава института был избран В. Н. Рыков, который позже стал ректором этого нового института расположенного на одном из этажей дома, который арендовал КХУ.

Революционные события, наступившие в окт[ябре] 1917 г., отдалили на время вопрос о преобразовании К[иевского] х[удожественного] училища.

После упорной борьбы в ноябре 1917 г. и победы Окт[ябрьской] рев[олюции] в России украинские рабочие и беднейш[ее] крестьянство с помощью русского народа разгромили контрреволюц[ионную] Центральную Раду и сформировали советск[ое] укр[аинское] пр[авительство], которое переехало из Харькова в Киев, ставший столицей Советской Украины.

После установления диктатуры пролетариата трудящиеся приступили к невиданному ещё в истории человечества строительству государства рабочих и крестьян. В области просвещения Советской властью был проведен ряд учебных реформ. По упразднении Министерства импер[аторского] двор[а] худ[ожествен-

ные] завед[ения] перешли в ведение Наркомата просвещения. Материалов о жизни и деятельности КХУ за этот период не сохранилось, но можно предположить, что общие положения по всем учеб[ным] завед[ениям], такие как ликвидация должностей надзирательниц, законоучителей, должности директора и введение коллегиального руководства характерны и для КХУ.

После целого ряда ожесточённых боёв с советской армией немец[кое] правительство возобновило переговоры, сорванные в феврале 1919 г. 3-го марта 1918 г. по Брест-Литовскому миру Украина насильно отрывалась от Советской республики и претворялось в зависимое от Германии государство.

В Киев вместе с немецкими оккупантами вернулась Центр[альная] Рада, которая, будучи уже ненужной немцам, вскоре была разогнана. А 29 апреля 1918 г. с избранием гетмана Украины П. Скоропадского, на Украине была восстановлена буржуазно-помещичья диктатура, которая лучше всех других отвечала интересам оккупантов и эксплуатат[орских] классов Украины. Гетман Скоропадский провозгласил «Украинскую Державу», а себя «верховным правителем», на Украине возобновились старые дореволюцион[ные] порядки.

В КХУ были восстановлены должности, ликвидированные Советской властью, и для Училища наступила новая тяжёлая полоса испытаний: помещение Училища было реквизировано военными властями, занятия прекращены, денег не было, преподаватели не получали содержания.

В. К. Менк, перегруженный уроками в двух других училищах, отдавал КХУ мало времени. «Жизнь Училища постепенно замирала в материальном и моральном отношении, и недалёк был момент полного его замирания. Дальше так продолжаться не могло» [119].

В результате ограбления населения и массового вывоза оккупантами продовольств[енных] продуктов в городах Украины возник острый продовольственный кризис, возросли цены на продукты, появились и инфекционные заболевания.

Против гетманского режима и немецких оккупантов по всей украинской земле развернулась борьба, оккупантов и гетманцев громили повсюду, было ясно, что гетманскому режиму на Украине приходит конец. Но на помощь буржуазии и немцам снова пришла укр[аинская] националистическая партия, чтобы захватить власть на Украине и сохранить бурж[уазные] порядки. В ноябре 1918 г. была создана Директория во главе с [В.] Винниченко и [С.] Петлюрой.

В этот период положение КХУ не улучшилось, хотя нужно было срочно принимать какие-то меры. «Для пользы Училища» В. К. Менк отказался от должности директора: он понимал, что «нужно было лицо, которое согласилось бы взять на себя тяжёлые для того времени обязанности директора Училища» [120]. Было создано новое заседание Училища, на котором был единогласно избран директором М. Н. Козик. М. Козик пользовался большой популярностью и известностью в ши-

роких кругах общественности Киева, лично им была устроена мастерская, которая привлекала внимание многих художников.

«М. Козик принялся за дело Худ[ожественного] училища со всей энергией, отдавая всё своё время Училищу, он оставил свою частную художественную студию, престал работать по искусству, и только благодаря его настойчивости, инициативе и труду ему удалось в короткий срок добиться того, что помещение Худ[ожественного] училища было освобождено от реквизиции после каникул и в янв[аре] 1919 г. в Училище начались занятия» [121]. Были приведены в порядок художественная библиотека, организована худож[ественная] галерея картин, началось сбережение после реквизиции художественного инвентаря и приобретения нового для nature-mort'ов. Благодаря настойчивости и влиянию М. Козику удалось добыть для Училища субсидии.

Нужно было иметь очень много такта, чтобы в тяжёлое время голода, разрухи, смены правительства отстоять дело художественного образования в Киеве. И можно смело сказать, что благодаря умелой деятельности М. Козика КХУ функционировало все эти годы.

С [новым] приходом в Киев Советской власти и образования Украинской Социалистической Советской Республики, в янв[аре] 1919 г., когда украинский народ приступил к напряжённой работе госуд[арственного], хоз[яйственного] и культурного строительства, КХУ стало подготавливать реорганизацию Училища в трудовую школу пластических искусств, в которой мастерские должны были заменять прежние классы.

Вопрос о мастерских имел давнюю историю и был поднят еще до войны, считалось, что «художник может быть воспитан только в мастерской, а не в классе, на уроке с ограниченным временем, что в силу этого предпочтительнее живая натура, а не гипс» [122].

В принципе все преподаватели КХУ были согласны с преобразованием Училища в трудовую школу пластических искусств, и этот вопрос не вызвал ни у кого возражений. На заседании Совета 27 апреля 1919 г. были составлены для школы следующие тезисы:

«1) Художественное училище переименов[ывается] в трудовую школу пластических искусств.

2) Система преподавания преобразовывается с классной на систему свободных трудовых мастерских всех отделов и специальностей в искусстве.

3) Общеобразовательные классы отделяются и передаются в ведение Министерства просвещения. Связь чисто механическая может пока остаться (в одном здании, пособия учебн[ые] и худож[ественные]).

4) Права, дипломы, звания, разряды на экзаменах за классные работы упраздняются.

5) Школа должна представлять все эстетические направления в искусстве.

6) Количество мастерских не ограничено числом.

7) Группа в 15 человек, желающая работать в известном направлении и под руководством данного мастера, имеет право быть в числе других мастерских с одинаковыми с ними правами.

8) В мастерской может быть не больше 25 человек, но не меньше 5, в течение полугодия, после чего мастерская закрывается.

9) Мастерская для учеников открыта круглый год, но преподаватель работает обыкновенно в учебное время.

10) Приём в мастерскую зависит от преподавателя и в последующие годы также и от его учеников.

11) Переход из мастерской в мастерскую может быть по учебным полугодиям с согласия преподавателя мастерских, к которому поступил ученик.

12) Преподаватель, как старший из равных, должен наглядным образом показывать путь к достижению цели, то есть желательно, чтоб он сам работал, хотя и не всё время в мастерской, но работой влиял на младших братьев по искусству.

13) Преподаватели избираются на 5 лет, после чего происходят пере выборы.

14) Отчётные выставки являются обязательными для всех мастерских по полугодиям. Время устанавливается Советом художников.

15) Школа принимает и распределяет по мастерским заказы общественного, государственного и частного характера.

16) Мастерская делится на две ступени, желательно, чтобы ученики 2 ступени руководили занятиями в I ступени, под руководством преподавателя в смысле овладения формой, техникой и дисциплиной.

17) Летом занятия происходят не в стенах Училища; желательно, чтобы мастерские работали вне города.

18) Каждый руководитель мастерской вместе с учениками вырабатывает программу на год вперед и проводит её в жизнь. Мастерская автономна в своей деятельности.

19) Свободное проявление инициативы учеников 2 ступ[ени]. Преподаватель не должен связывать свободу индивидуальности, а отвечать на все вопросы учащегося. В I ступени преподаватель и старшие ученики проводят дисциплину в изучении формы и тона, корректируют и поддерживают интерес к искусству.

20) Срок пребывания в мастерской неограничен.

21) Образование и лета для поступающих не имеют значения.

22) Анатомия в смысле университетского курса упраздняется. Изучается практическая и пластическая анатомия.

23) История искусств должна вестись в галерее собранных и репродукций всех эпох и эстетических направлений (от новых до старых) и наглядно разбирать всех

мастеров от новых до старых на их произведениях.

24) Перспектива не отвлеченная математика, а практически разрешает задачи (декоративная перспектива, дома, улицы) применительно к требованиям жизни.

25) Общая мастерская для изучения живописных материалов (краски, масла, лаки, полотна и грунты).

26) Для воспитательного значения школа и каждая мастерская устраивает художественную внешнюю трудовую обстановку, где бы систематически вырабатывалась работоспособность настоящего творца-рабочего.

27) Все ученики КХУ с 1 мая 1919 г. избирают себе мастерскую, в которую записываются по наклонностям учащихся и переходят в трудовую школу пластических искусств.

28) Платы за ученье нет.

29) Плата руководителям ассигновывается государством.

30) Во главе Училища стоит Совет из руководителей мастерских 1/3 числа преподавателей от учащихся. Исполнительный орган Совета есть президиум: председатель, товарищ председателя и секретарь, которые ведают всей хозяйственной и административной частью.

Народные мастерские проводят трудовой принцип применения знаний, опыта, техники, машины к запросам трудовой жизни в форме ли госуд[арственных] заказов или проф[ессиональных] и социальных запросов школы и демократич[еской] культуры» [123].

Предусматривались следующие мастерские:

«1) Педагогическая для учеников, которые желают посвятить себе пропаганде искусства и эстетического воспитания в школах и в народе.

Такие мастерские могут быть параллельны. Задача их устройства передвижение, лекции по искусству, пособия по рисованию в школах для учителей народных школ.

2) Декоративно-пейзажная, обслуживает запросам народного театра, сцены, демократии, постановки и т.д.

3) Мастерская изучения народн[ого] творчества в связи с ремеслом глинян[ым], дерев[янным], металлич[еским].

4) Декоративно-настенная, роспись народных домов, дворцов для Красной армии, фасадов, ал-фрески, темпера, мозаика.

5) Портретная для пропаганды социальных деятелей настоящих и исторических.

6) Жанрово-пейзажная: город, село, фабрика, празднества, армия, изуч[ение] коллектива, совет. исполком.

7) Жанрово-бытовая.

8) Животно-жанровая.

9) Жанр социально-революц[ионный].

10) Иллюстративная и плакатная книга.

11) Графика в применении к маш[инному] станку.

12) Архитектура (прикл[адного] характ[ера]).

13) Скульптурная (прикл[адного] характ[ера]).

14) Новой живописи» [124].

До нас дошёл черновик рукописи проекта программы, составленной художником М. Козиком для его мастерской.

Мастерская по проекту М. Козика делится на 2 ступени: младшую и старшую. Младшая группа работает под непосредственным надзором старшей группы и руководством мастера. О проекте говорится:

«Виховання творця — філософа-робітника. Чоловік і природа. Дух художника в історичній перспективі. Творчість народів і психологія тих націй. Краса поняття умовне.

1. Примітивна творчість для вступаючих в склад учнів майстерні як засіб виявлення художньої здібності. Народне мистецтво. Принцип лінії, плями, тону (фарб) в народній творчості і в природі, фактура в природі і мистецтві. Принципи форми і тону в мировому розумінні.

Практичні заняття на лінії і плями, рисування горшків, речей домашнього вживання, орнамент вишивок, парчі, килимів і як технічні завдання порівняння повинні роздвлюватись зразки грецьких ваз, малюнки Японії епохи Відродження, старі графічні малюнки і т. і., що дає культуру тон і “Натюр-Морт” принцип двох фарб, положених рядом, гармонія — тон звук і багатьох [інших]. Все в світі — натюрморт як красочний синтез. Імпресіонізм форми і принципи її розв’язання. Практичне завдання: геометричні фігури, будинки, вулиці і т. і.

Рівновага форми і тон у малярстві і мистецтві.

Силуети, чучела птахів, тварин і живих, силуети, складки драпіровки (чорне по білому), біле по чорному, замість чорною може бути друга фарба.

Виховуюче значення: лекції, реферати, диспути видатних художників і їх творчість, імпульс до творчості, повинні ознайомитись одночасно з матеріалами: фарби, акварель, темпера, масла, лаки, папір, туш, олівець, уголь, крейда, пастель, чорнило, грунти всіх составів, поверхонь і тонів. Связиваюци вещества, історія технік старих майстрів.

Бажано, щоб учні познайомившись з липкою, обязательно б відчували форми пропорції і т. ін.

2. Постаць живого чоловіка і тварин, знайомство з канонами. Рух класичних фігур. Портрет в історичній перспективі. Череп, скелет, анатомічна структура. Перспектива. Наброски весь час, механізм движеній і всього, навкруги, не обмежуватись ніяким фоном, тільки щоб робота була артистично доведена до кінця. Практикується силует постаті чоловіка білий або чорний, чоловік пиляє, чоловік іде,

чоловік біжить, точка опори, багато людей біжить. Натовпні вулиці, характер пейзажу, міста, селеній, скульптурний, орнамент поліхромійний, вишивка, народній орнамент» [125]. Для учеников младшей ступени предполагалось обязательное знание тех ценностей искусства, которые имелись в Киеве, для этого необходимо было посещение галерей, музеев, предусматривались также экскурсии в другие города и за границу для знакомства с мастерами и их произведениями: «тільки таким шляхом можна найти себе і далі піти по дорозі культури» [126]. И как девиз воспринимались слова: «Весь час студіювання, шукання і винаходи» [127].

Программа для учащихся II ступени предполагала более сложный комплекс работы как в самой мастерской, так и вне её:

1. Праця в відомому напрямку, шукання первоісточника.
- Інтер'єри, мистецтво повинно бути радісно. Праця іде більш за майстерню.
2. Робота в майстерні. Рухомі майстерні. Дисципліна залізна.
3. Психологія потовна — рух.
4. Композиція на отвлеченные завдання і композиції на тему, обов'язково логічна закінченість.
5. Робота гуртків на вольному повітрі (сонце учит тепер).
6. Співи формой і тоном про город.
7. Психологіческі моменти обличчя фігури.
8. Рисування з анатомій фігури і черепа, краса антиків, почуття міри.
9. Постановка фігурних композицій в майстерні.
10. Обнажонна модель, світ штучний.
11. Студіювання неба, хмар у день і в ночі, місяць і зорі.
12. Принципи стилю рядом ескизи і праці на завдання старих майстрів і подражанія в техніці і т. ін.

Страни: Асирия — Вавилон, Єгипет, Персія, Греція, Рим, Нідерланди, Візантія, Японія, Росія, Англія, Франція.

Майстри: Фра-Анжеліко, Ботічеллі, Леонардо, Мікеланджело.

Силуети нотовно люде на снігу. Чорне по білому, біли дівчата в лісу і т. д.

Базар, вулиця, купля, продаж, завод (по праці), майстерня, шевці, кравці, ткалі, школа, пріют, армія, народ.

Генерація покоління. Що таке художник, що він бере від природи і що дає людству.

Лекції по технології матеріалів. День на тижні присвячується для бесід огляду результату праць за тиждень» [128].

План обучения научного отделения при архитект[урной] мастерской включал 3 года теории и практики, предполагались пройти также следующие предметы:

- 1) Аналитическую геометрию.
- 2) Элементарные начала анализа.

- 3) Начертательную геом[етрию] и теорию.
- 4) Строит[ельные] материалы.
- 5) Элементы химии.
- 6) Статику графическую.
- 7) Сопrotивление материалов.
- 8) Производство работ.
- 9) Архитектуру (части зданий, арки, своды).
- 10) Архитектуру формы.
- 11) Отопление и вентиляцию.
- 12) Санитарное зодчество и благоустройство городов.
- 13) Специальное законовед[ение] и сметы.
- 14) Состав[ление] рабочих и констуктив[ных] чертежей.
- 15) Главн[ые] расчёты, главнейш[их] констр[укций] частей зданий.
- 16) Некоторые необходимые техн[ические] проекты.
- 17) Знакомство с землемерием.

«Первый год по преимуществу посвящается прохождению теоретических курсов, второй год помимо теорет[ических] курсов включает в свою программу ещё и главные конструктивные проекты, третий год предполагается посвятить по преимуществу специальным вопросам и разработке соответствующих специальных проектов.

Все научные предметы проходятся в минимальном объёме, могущем дать новое представление о предмете и возможность решать все наиболее жизненные вопросы архитект[урной] практики. Каждый год имеет вполне обязательный минимум как курсовых, так и работ, без прохождения которых не допускается слушание на следующем курсе, т. е. минимума предметов, находящихся и в преемственной связи между собой» [129].

Личный состав мастерских-классов включал в себя живописно-скульптурные мастерские (по 1 руководителю) архитект[урные] мастерские по 2 руководителя] и лекционный отдел по анатомии, ист[ории] искусств и перспективе.

{Дать анализ программы}

5-го мая 1919 г. педагогический совет Училища, обсудив постановление Совета художников, признал это постановление правильным, постановив в свою очередь, обратиться в коллегия Губернского отдела народного образования с следующими ходатайством: зарегистрировать «Трудовую школу II ступени» при «Трудовой школе мальчиков как самостоятельное учебное заведение и принять её на счет г[осударст]ва, признав её государственной школой» [130].

7 июня 1919 г. в КХУ состоялся Совет, в кот[орой] входили Козик, Струнников, Менк, Красицкий, Макушенко, Крушевский, Братдман, А. Прахова, «по поводу обсуждения устава свободных государственных худож[ественных] мастерских».

Совет постановил сделать некоторые добавления; так, предполагалось добавить к спец[иальным] предметам: историю укр[аинского] искусства, живописи и архитектуры, в выборе моделей давалось право худож[ественному] Совету. Относительно количества учащихся мастерских Совет решил заменить — вместо 20 до 30; от 15 — 30. Было предложено дать другое название школе — вместо Трудовой — Свободные госуд[арственные] худ[ожественные] мастерские. Далее, Совет школы, предвидев угрозу свободной жизни и развитию школы, которая существует как автономная уже 19 лет, постановил перенести этот вопрос, а также устав Киевск[их] свободн[ых] госуд[арственных] художеств[енных] мастерских на обсуждение художеств[енной] комиссии и всеобщего собрания профсоюза художников в Киеве» [131]. Совет также постановил избрать из 7 человек, с тем чтобы помогать директору по всех отраслях школы, как администр[истративных], так и хозяйств[венных]. «Первым заданием комиссии должно быть обращение к нар[одному] ком[иссару] труда с просьбой увеличения ставок и про ассигнование денежн[ых] смет» [132]. В комиссию были избраны: А. Прахова, Ф. Красицкий, Г. Крушевский, В. Менк, Ф. Балавенский, Барцевич, Н. Прахов.

Выпускники натурального класса Училища О. Коробко, А. Сычевский, О. Евтушенко, Н. Друченко, Н. Савицкая и др. направили в Художественный совет заявление, в котором они просили: «вследствие тяжёлых условий жизни мы принуждены были главное внимание направлять на добывание себе средств к существованию, что, естественно, отразилось на наших художественных работах вообще и на подготовку к экзаменам по специальным предметам в частности. ...Мы настоящим просим Художественный совет учесть горькую правду названных условий, войти в наше положение и не считаться с теми недочётами, которые за нами могут сказаться, и выдать нам по примеру прошлого года дипломы о полном окончании курсов КХУ, чем дадите нам возможность устроиться в будущем» [133]. В июне же 1919-го Совет КХУ просил Всеукраинский комитет изобразительных искусств «возбудить ходатайство перед Наркомтрудом об утверждении нового тарифа художникам, архитекторам и скульпторам — преподавателям Художественного училища» [134].

За этот короткий промежуток временной передышки Советской власти в помещении КХУ неоднократно проводились оформительные работы Всеукраинского комитета изобразительных искусств и его художеств[енной] секции. [Сохранился документ:] «Всем художникам и художникам-педагогам, желающим работать в качестве руководителей Свободных художественных мастерских и студий или художественно-промышленных и кустарных школ, подведомственных Всеукраинскому комитету изобразительных искусств или предлагающим свои услуги в качестве художников-педагогов в Единой трудовой школе Украинской Советской Социалистической Республики, предлагается до 15 августа с. г. подать заявление во Всеукраинский комитет изобразительных искусств с указанием:

- 1) специальное,
- 2) образование (или стаж),
- 3) место и продолжительность своей прежней службы,
- 4) возраст,
- 5) краткое жизнеописание,
- 6) род и место желаемой службы,
- 7) подробный адрес.

Заявления направлять по адресу Всеукраинского комитета изобразительных искусств, Киев, бульвар Шевченко, 7, кв. 14, и одновременно в копиях местным отделам изобразительных искусств, где таковые существуют при исполкомах.

Председ. Ком. изобр. иск. *Б. Вольский*
Зав. секцией худ. образ. *Б. Рерих*
Зав. секц. худ. пром. *Георгий Нарбут*
Секретарь *Радовский*» [135].

В июле представитель худ[ожественной] секции Наркомвоена попросил «на время работ и неделю «всеобща» предоставить в КХУ мастерские для исполнения плакатов» [136].

А в августе «1 мастерская художественного труда для крестьян-самоучек и кустарей просит Совет КХУ о предоставлении во временное пользование мастерской бывшей столовой КХУ, состоящее из 2 ком[нат] и 3 чуланов» [137], что и было разрешено.

В это же время М. Козик, «озабочиваясь своевременной заготовкой дров на предстоящую осень для отопления мастерских Училища, в которых работают с обнаженных натурщиков, что возможно при 18 темпер[атуре], Совет Училища обращается просьбой в Губкомпрос о ходатайстве перед Исполкомом раб[очих] депутатов уступки Училищу 20 сот. дров твёрдой породы. В противном случае мастерские Училища должны будут не функционировать, что неблагоприятно отразится на 500 учащихся» [138]. Таким же образом Козиком доставалась для сотрудников Училища мануфактура, обувь из Горпродкома, очень характерно для деятельности М. Козика письмо во Всеукр[аинский] комитет изобразит[ельных] искусств.

«Представляя при сем ведомость на выдачу служащим Киевского художественного училища, согласно постановлению Совета Народн[ых] Комиссаров от 7 июля 1919 г. продовольственной прибавки 20 500 руб. и ведомости на жалованье за август месяц 41 029 р. 32 к., прошу Комитет сделать распоряжение о выдаче исчисляемой по ведомостям суммы в 1 529 р. 39 коп., т. к. по причине чрезвычайной дороговизны на хлеб и все продукты многие сотрудники Училища, в особенности многосемейные, претерпевают крайнюю нужду, и потому встречается необходимость причитающегося им содержания за тек[ущий] август месяц выдать им по-полумесечно, как это проектируется во многих учреждениях» [139].

В 1919 г. в Училище были следующие мастерские: портретная худ[ожника] Крушевского, пейзажно-декоративная В. Менка, архитект[урная] Братмана, мастерские Козика, Струнникова и др.

В середине 1919 г. вольному и независимому существованию Сов[етской] Украины угрожала новая опасность в связи с наступлением [А. В.] Колчака и [А. И.] Деникина.

31 августа деникинцы вступили в Киев, захватив почти всю Украину. Как и его предшественники, Деникин восстановил на Украине власть помещиков и капиталистов, массовые аресты и расправы с советскими работниками стали обычным явлением. Деникинцы возобновили тяжёлое время национального угнетения. Были закрыты украинские школы — укр[аинского] языка и укр[аинской] литерат[уры], не разрешались концерты украинской музыки. Издан был указ о восстановлении порядка, установленного Временным правительством.

Однако КХУ не исполнило этого приказа и по-прежнему стало проводить в жизнь свою реформу по преобразованию школы.

18 октября 1919 г. состоялось заседание Художеств[енного] совета в присутствии окружного инспектора Киевск[ого] уч[ебног]о округа З. А. Архимовича.

Окружной инспектор сообщил собранию, «что уничтоженные советской властью должности директоров восстанавливаются, лица же, избранные на должности директоров в период гетманщины и директории, считаются только и[сполняющими] о[бязанности] директ[ора], и потому о последних вопрос должен быть вновь пересмотрен» [140]. Затем окружной инспектор «коснулся главного вопроса о будущей судьбе Училища, сообщив, что, по его мнению, Училище относится к типу художественно-промышленных, и потому должно находится в ведении промышленного отдела, от которого оно и будет получать содержание, что же касается объёма средств на содержание Училища от казны, то оно, несомненно, является общественным и потому может рассчитывать на получение от казны 50% бюджета. Но для того, чтобы Училище и с формальной стороны могло отойти в ведение Киевск[ого] уч[ебног]о округа, необходимо переработать и устав» [141]. Далее инспектор предупредил, что «не должно быть недоброжелательности к Добрармии, и если оно [Училище] пожелает украинизироваться, то казна откажет в средствах» [142]. М. Козику пришлось ради блага Училища и его дальнейшего существования очень тактично ответить, что он «никогда не стремился к украинизации. Вообще Училище встречало и встречает со стороны власти какое-то противоречивое отношение. Меньше всего украинизация относилась к художественным отделениям Училища» [143]. Относительно работ по украшению Киева во время советской власти Козик ответил, что «что помещение для такой надобности было реквизировано большевиками с предъявлением мандата, причем красноармейцы являлись вооруженные и обычно приводили своих художников» [144].

Ряд преподавателей КХУ высказались за оставление М. Козика на должности директора. «Как более молодой и физически более крепкий, он с большим успехом мог бы работать для пользы Училища» [145]. Из поданных 9 записок 5 человек были за М. Козика, 4 — за В. Менка.

В конце заседания Архимовичу была вручена ведомость на получение прибавок личному составу и служащим «на дороговизну». Снова была введена должность законоучителя и 10 классных надзирателей по количеству мастерских, [поскольку] «каждый художник является и наставником учащихся в мастерских» [146].

3 сент[ября] Козик начал хлопотать о снижении платы за обучение: «Училище является, — писал он, — единственным не только для Киева, но и для целого края и носит, так сказать, областной характер. Сверх того, учащиеся принадлежат исключительно к бедному классу населения, вследствие чего чрезмерное повышение платы за обучение крайне болезненно отозвалось не только на учащихся, но на положении всего Училища» [147].

16 дек[абря] 1919 г. Киев был освобожден от деникинцев.

Как только территория Украины была очищена от деникинцев и обеспечен [большевицкий] порядок, Всеукраинский Ревком приступил к формированию органов Сов[етской] власти. Приступил к работе Всеукр[аинский] комитет изобразит[ельных] искусств и подотделы искусств Губнаробраза, но скоро советский народ должен был переключить свои силы и материальные средства на оборону страны: 25 апреля 1920 г. польские войска без объявления войны вторглись на советскую землю, направив свой главный удар против Украины. Польским империалистам помогли укр[аинские] бурж[уазные] националисты, которым Польша обещала восстановление на Украине власти укр[аинских] бурж[уазных] националистов, за что Петлюра обещал отдать Польше часть территории Украины. 6-го мая 1920 г. белополяками был захвачен Киев, снова в Киеве был установлен жестокий колониальный режим, была создана и «украинская администрация» для маскировки господства белополяков. Был создан Комиссариат в делах искусства и национальной культуры, назначенный т. в. о. губернского комиссара Киевщины. 15-го мая 1920 г. его комиссар Зайцев издал приказ, в кот[ором] говорилось, что «все госуд[арственные] учреждения, кот[орые] подлежали ведению Главного управления искусств и нац[иональной] культуры, должны возобновить свою деятельность на основе законов Украинской Народной Республики и распоряжений, изданных соответств[етствующими] органами её правительства» [148].

На ответственных представителей госуд[арственных] и частных учрежд[ений], как худож[ественные], музык[альные], музейные, учебные заведения и школы, основной состав которых имел право гос[ударственной] службы, возлагались обязанности в течение 3 дней прислать точные ведомости о их составе и сообщить о тех изменениях, [которые воспоследовали] после ухода из Киева Укр[аинской] власти

схеме учебно-организационного плана» [155]. Одной из задач секции изобр[азительных] искусств Наркомпроса была организация государственного художественного образования, которая предусматривала «создание художественных мастерских, соответствующих духу новой России» [156].

Материалов о [деятельности] КХУ в 1920 г. не сохранилось. Известно только, что в 1921 г. его деятельность прекратилась в связи с подготовкой новой системы худож[ественного] образования на Украине, а также не оказалось в Училище чело- века, который бы возглавил его и дал ему новое направление.

К тому же, многих инициаторов КХУ не осталось в живых. В 1920 г. умер В. К. Менк, в 1921 г. не стало Г. К. Дядченко, И. Ф. Селезнёв был болен.

*
* *

Киевск[ое] художественное училище сыграло значительную роль в истории украинского изобразительного искусства.

Это было первое среднее художественное учебное заведение в истории Киева, существовавшее за счёт субсидий от государственного казначейства, имеющее свой устав и дающее учащимся права. В Училище ежегодно поступало несколько сот человек, которые по окончании Училища получали звания учителей рисования и черчения, звание помощников архитектора, а также в зависимости от одаренности могли поступить без экзаменов в Высшее художественное училище Академии художеств и продолжать своё дальнейшее художественное образование.

На протяжении двух десятков лет существования Киевское художественное училище являлось организатором ряда ученических выставок в самом Училище, а также в Академии художеств; два раза в год Училище проводило экзамен для желающих получить звание учителей рисования в учебных заведениях. Ученики Училища принимали активное участие в выполнении заказов от ряда учебных заведений, земств, обществ и т. п.

Преподаватели Училища, а также некоторые ученики, являлись участниками многих художественных выставок. Работы Н. Пимоненко, И. Селезнёва, В. Менка, Г. Дядченко, А. Мурашко, Ф. Кричевского, А. Крюгер-Праховой, М. Козика неизменно выставлялись в ряде городов, в Киеве, Полтаве и др.

Основная заслуга Училища, которое находилось в ведение Академии художеств и, следовательно, должно было строго придерживаться её методов в преподавании рисунка и живописи, это то, что учащиеся получали самые необходимые навыки в художественной практике, овладевали основой искусства — рисунком, без знания которого немислимо никакое искусство. В дальнейшем, вне стен Училища, ученик мог свободно развиваться и совершенствоваться.

Несмотря на упреки, посылаемые в адрес Училища за его строго академиче-

ские методы, в период процветавших в нач[але] XX века формалистических течений, Киевское художественное училище являлось строгим проводником в жизнь основных принципов реалистического искусства.

Вот почему с такой благодарностью вспоминают о годах обучения те, кто занимались в Училище и впоследствии стали известными советскими художниками.

Деятельность КХУ имела большое значение и для развития украинского советского изобразительного искусства, которая выразилась в участии её представитель и учеников, ставших популярными художниками и педагогами, которые приняли самое горячее участие, в создании и развитии украинского изобразительного искусства и художественного образования. Сюда можно отнести имена И. Селезнёва, Ф. Кричевского, Ф. Красицкого, М. Козика, К. Трохименко, В. Рыкова, И. Хворостецкого и многих других [157].

В 1925 г. на базе КХУ была создана в Киеве художественная профшкола.

1. Олександрівське міське технічне училище — можливо, мається на увазі Олександрівське ремісничє училище, засноване в Києві 1871 р. Розташовувалося на вул. Ігорівській. — *Прим. О. Б.*
2. Школа Н. Буяльського — заснована в 1850 році Н. Буяльським, утримувалася за його ж рахунок. Школа мала поділ на 4 класи (графічний, вищий рисувальний, живописний, композиції). Майже всі предмети Буяльський викладав сам. Школа була закрыта 1858 року. — *Прим. О. Б.*
3. Школа Н. Башилова — вечірні класи малювання при Імператорському університеті св. Володимира. Проіснували недовго, закрылися, ймовірно, через нестачу фінансування. — *Прим. О. Б.*
4. Школа М. Рігельмана — заснована в 1870-х коштом Н. А. Рігельмана. Проіснувала кілька років, закрылася через нестачу фінансування. Точна дата закрыття невідома. — *Прим. О. Б.*
5. Школа М. Мурашка — також відома як Київська рисувальна школа. Створена 1875 року художником і педагогом М. І. Мурашком. Фінансувалася за рахунок міського бюджету та пожертвувань боку І. Н. Терещенка. На її основі 1901 року було створене Київське художнє училище, що потрапило у підпорядкування петербурзької Академії художеств. — *Прим. О. Б.*
6. Рисувальна школа Києво-Печерської лаври — заснована приблизно 1860 року ченцем о. Аліп'єм. Спочатку планувалася як художня школа широкого профілю, але в кінцевому підсумку стала лише іконописною. — *Прим. О. Б.*
7. Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (далее — ЦГАМЛИ), ф. 789, оп. 12, д. 18-з, 1900 г., л. 1.
8. Там же, л. 2.
9. Там же, л. 17.
10. Там же, л. 9.
11. Там же, л. 26.
12. Там же.
13. Государственный архив Киевской области (далее — ГАКО), ф. 273, оп. 2, д. 5, л. 14.
14. Искусство и художественная промышленность. — 1901. — Май. — № 1. — С. 234.

15. Там же.
16. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 42, л. 21.
17. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 12, д. 25-з, л. 8.
18. Там же, л. 81.
19. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 5, л. 10.
20. Там же, л. 25.
21. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств (1764–1914 гг.) / сост. С. Н. Кондаков. — СПб: Изд-во Акад. художеств, 1914. — С. 233.
22. Дивне твердження: государ імператор як перша особа у державі затверджував рішення Державної думи, а не навпаки. — *Прим. О. Б.*
23. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств... — С. 234.
24. Там же. — С. 239.
25. Там же. — С. 239 (п. 295).
26. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 102, л. 12.
27. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств... — С. 237, п. 305.
28. Там же, п. 306
29. Михайлів Ю. Г. Дядченко. — Х.: Рух, 1931. — С. 10.
30. Київське літературно-артистичне товариство (КЛАТ) — головною метою було об'єднання літераторів і артистів всіх видів мистецтва. Товариство засноване 1895 року, нараховувало понад 160 членів. Членами-засновниками Товариства були: М. Лисенко, В. Ніколаєв, М. Мурашко, О. Купрін, С. Булгаков, кн. Є. Трубецькой та ін. 1905-го припинило існування. — *Прим. О. Б.*
31. Менк-Статкевич М. В. Короткие сведения о моем отце. — Рукопись. — л. 5.
32. Там же, л. 6.
33. Михайлів Ю. Г. Дядченко. — С.10.
34. Там же. — С. 11.
35. Трохименко К. Київське художнє училище: Спогади. — Рукопись. (Див. її публікацію: *Сторчай О. В.* Карпо Трохименко. Спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) // Студії мистецтвознавчі. — К.: Вид-во ІМФЕ, 2008. — Ч. 1 (21) : Архітектура. Образотворче мистецтво та декоративно-вжиткове мистецтво. — С. 143–157.)
36. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д.105, л. 4.
37. Там же, л. 6.
38. Там же, л. 7.
39. Там же, д. 130, л. 129.
40. Венеціанов в письмах художника и воспоминаниях современников / вступ. статья, ред. и примеч. А. М. Эфроса и А. П. Мюллера. — М.; Л.: Academia, 1931. — С. 22.
41. Искусство. — 1911. — № 1.
42. Трохименко К. Київське художнє училище... — л. 6.
43. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 85, л.15.
44. Там же, л.13.
45. Трохименко К. Київське художнє училище... — л. 2, 8.
46. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 21, л. 2(об.).
47. Нині Національна парламентська бібліотека України. — *Прим. О. Б.*
48. Нині Національний художній музей України. — *Прим. О. Б.*
49. Трохименко К. Київське художнє училище... — л. 12.
50. Там же.
51. Там же.
52. Альфрейні роботи — художньо-декоративний розпис на сухому тиньку. — *Прим. О. Б.*
53. Трохименко К. Київське художнє училище... — л. 15.
54. Центральный государственный исторический архив Украины в Киеве (далее — ЦГИАУК), ф. 707, оп. 156, д. 58 «а», л. 30.
55. Там же, л. 39.
56. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 32, л. 11.
57. Глобус. — 1928. — № 7. — С. 123.
58. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 32, л. 13.
59. Там же, д.15, л. 24.
60. Там же, д. 42, л. 1.
61. Известно, курс общеобразовательных и научных предметов впервые был введен в Московское училище живописи и ваяния в 1857 г., а в 1859 г. — в Акад[емии] художеств.
62. ГАКО, ф. 273, оп. 3, д. 6, л. 6.
63. Там же, оп. 2, д. 40, л. 60.
64. Там же.
65. Там же.
66. В мире искусства. — 1907. — № 1. — С. 16.
67. Там же. — С. 17.
68. Там же.
69. Там же. — С. 18.
70. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 13, д. 61, л. 70.
71. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 85, л. 15.
72. Там же, л. 18.
73. Там же, д. 70, л. 6.
74. ЦГИАУК, ф. 707, оп. 2, д. 61, л. 50.
75. ГАКО, ф. 273, оп. 3, д. 7, л. 2.
76. Там же, оп. 1, д. 271.
77. Киевлянин. — 1911. — 12 нояб.
78. Письмо М. В. Нестерова к В. К. Менку, 12.06.1912, л. 3.
79. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 84, л. 57.
80. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 10, д. 173, 1876 г.
81. Там же, оп.13, д. 61, л. 70.

82. Там же, д. 61, л. 127.
83. Там же, ф. 273, оп. 2, д. 93, л. 17.
84. Красицкий Ф. Автобиография. — Рукопись.
85. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 12, д. 2 «И», л. 8.
86. Украинская жизнь. — 1912. — № 2. — С. 51.
87. Сяйво. — 1914. — № 1. — С. 11.
88. Сяйво. — 1913. — № 7–9. — С. 202.
89. Там же. — С. 214.
90. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 13, д. 64, л. 90.
91. Там же, л. 92.
92. Там же.
93. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 109, л. 9.
94. Сяйво. — 1914. — № 1. — С. 107.
95. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 121, л. 11.
96. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 13, д. 69, л. 420.
97. Історичні неточності тут і далі зумовлені ідеологічними настановами часу, в якому створювався рукопис. — *Прим. О. Б.*
98. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 150, л. 1.
99. Імператорське товариство заохочення мистецтв було засновано в Санкт-Петербурзі 1820 року. На базі Київського товариства заохочення мистецтв 1897 року було створене шляхом об'єднання з Музейної комісією «Товариство старожитностей і мистецтв», що його очолив колекціонер і меценат Б. І. Ханенко. — *Прим. О. Б.*
100. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 143, л. 40.
101. Там же.
102. Там же.
103. Там же.
104. Там же, л. 41.
105. Там же.
106. Там же.
107. Там же.
108. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 13, д. 69.
109. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 143, л. 41.
110. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 13, д. 69, л. 525.
111. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 143, л. 46.
112. ЦГИАУК, ф. 707, оп. 288, д. 1564, л. 19.
113. Там же.
114. Там же.
115. ЦГАМЛИ, ф. 789, оп. 13, д. 69, л. 624.
116. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 130, л. 78.

117. Там же, д. 150, л. 10.
118. Там же, л. 10(об.).
119. ЦГИАУК, ф. 707, оп. 288, д. 1564, л. 19.
120. Там же, л. 15.
121. Там же, л. 20.
122. ЦГИАУК, ф. 707, оп. 288, д. 1564, л. 15.
123. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 162, л. 7.
124. Там же.
125. Там же, л. 10.
126. Там же.
127. Там же.
128. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 162, л. 10.
129. Там же, л. 13.
130. Там же, л. 15.
131. Там же, л. 19.
132. Там же.
133. Там же, д. 161, л. 36.
134. Там же, л. 65.
135. Там же, л. 83.
136. Там же, л. 93.
137. Там же, л. 95.
138. Там же, л. 78.
139. Там же, л. 79.
140. ЦГИАУК, ф. 707, оп. 288, д. 1564, л. 15.
141. Там же.
142. Там же.
143. Там же.
144. Там же.
145. Там же.
146. Там же, л. 23.
147. Там же, л. 28(об.).
148. ГАКО, ф. 273, оп. 2, д. 171, л. 19. (Тут і далі авторська інтерпретація подій підпорядкована тодішній ідеологічній моделі. Сучасну версію див.: Рубльов О. С., Ресетт О. П. Українські визвольні змагання 1917–1921 рр. — К.: Альтернативи, 1999. — С. 241–244. — *Прим. О. Б.*)
149. Там же.
150. Там же, ф. 273, оп. 2, д. 166, л. 9.
151. Там же, л. 10.
152. Там же, л. 23.
153. Там же, д. 167, оп. 2, л. 5.

154. Там же, л. 16.

155. Пролетарская культура. — 1920. — № 4. — С. 81.

156. Народное просвещение. — 1919. — № 6/7. — С. 89.

157. Біографічні довідки про цих майстрів див.: Художники України : енциклопедич. довідник / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський ; ІПСМ АМУ. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 640 с. — Прим. О. Б.

Підготовка тексту до друку та коментарі Олексія Ол. Босенка

Олексій Ол. Босенко. Історія Київського художнього училища у дослідженні Ольги Дмитрівни Карпенко (Публікація архівного документа).

Висвітлено історію створення та розвитку Київського художнього училища, його існування з 1901 по 1920 рр. у соціально-політичному та культурно-мистецькому середовищі Києва початку ХХ ст. Розглянуто особливості художньої освіти, характерні для даного історичного періоду. складні перипетії у змінах викладацького складу училища, організація та участі у виставковій діяльності його викладачів і учнів. Інформація ґрунтується на значній кількості ретельно відібраних архівних документів, із залученням статей із періодичних і наукових видань початку та середини ХХ ст. Публікація складається із вступу і друку архівного рукопису О. Д. Карпенко, датованого приблизно 1960 р. з додаванням приміток і коментарів упорядника.

Ключові слова: Київське художнє училище 1901–1920 рр., приватні художні школи, художня освіта, художні виставки, українське образотворче мистецтво.

Алексей Ал. Босенко. История Киевского художественного училища 1901–1920 годов в исследовании Ольги Дмитриевны Карпенко (Публикация архивного документа).

В статье освещается история создания и развития Киевского художественного училища, его существования с 1901 по 1920 гг., в социально-политической и культурно-художественной среде Киева начала ХХ века. Раскрыты особенности художественного образования, характерные для этого исторического периода, сложные перипетии смены преподавательского состава училища, организация и участие в выставочной деятельности преподавателей и учеников. Информация базируется на большом количестве тщательно отобранных архивных документов, с привлечением статей из периодических и научных изданий начала и середины ХХ века. Статья состоит из вступления и публикации архивной рукописи О. Д. Карпенко, датированной приблизительно 1960 г., с прибавлением комментариев и примечаний.

Ключевые слова: Киевское художественное училище 1901–1920 гг., частные художественные школы художественное образование, художественные выставки, украинское изобразительное искусство.

Olexii O. Bossenko. History of the Kiev Art School's by Olga D. Karpenko (Publication of Archival Document).

The article highlights the history of creation and development of the Kyiv Art School, its existence from 1901 to 1920, in the socio-political, cultural and artistic environment in Kyiv the beginning of the twentieth century. The features of art education, characteristic of this historical period, the complex vicissitudes of changing the teaching staff the school, organizing and participating in exhibition activity of teachers and students. Information is based on a large number of carefully selected archival documents, with the assistance of articles from periodicals and scientific publications early and mid-twentieth century. The paper consists of the introduction and publication of archival manuscripts by O. Karpenko dated about 1960-s, with the addition of comments and notes

Keywords: Kyiv Art School 1901–1920, private art school, art education, art exhibitions, Ukrainian Art.

Євгенія ІГНАТЕНКО

ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ

Україно-польські музичні зв'язки
(академік Н. О. Герасимова-Персидська)

Академік НАМ України Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська [1] в одному з інтерв'ю на запитання, які люди чи події вплинули на її життя, відповіла: «Бидгощ, конгрес Musica Antiqua Europae Orientalis був дуже важливий в житті. Там чудова обстановка: загальна зацікавленість і незвичайна відданість керівництва. Водночас проходили концерти блискучих виконавців. Дуже цікаві вчені. У будь-яком випадку добра конференція — це школа. Всі вільно говорять своїми мовами. Немає будь-яких обмежень: про це не слід говорити, того не згадувати. Конференція спонукала до широкий простір дослідженням старовинної музики. У нас на той час не було належної атмосфери. Ніхто не грає тоді старовинні записів не було, ноти — в обмеженій кількості. А там все було справжнім, грали на старовинних інструментах, і це був початок захоплення Європи! Дуже важливо було не зі слів, а безпосередньо відчутти загальноєвропейські процеси» [2, с. 34]. Н. О. Герасимова-Персидська — постійний учасник бидгоського Конгресу з 1969 року.

Участь Радянського Союзу у конгресі музикознавців була частиною його концепції. Метою організаторів — директора Поморської філармонії імені І. Я. Падеревського Анджея Швальбе і професора Варшавського інституту музикології Зофії Ліси — було створення умов для обміну інформацією і наукового діалогу між ученими Сходу і Заходу. Здійснити це у 1960-х було не просто: СРСР був закритим «залізною завісою» для Європи і цілого світу. Для того, аби українські музиканти потрапили на перший, а відтоді й наступні бидгоські фестивалі і конгреси, організатори доклали значних зусиль.

Склад радянської делегації для участі у міжнародних музичних подіях визначала Спілка композиторів СРСР. Усі місця, як правило, забирала Росія (Москва), музиканти ж інших радянських республік до складу делегацій потрапляли нечасто і навіть не завжди були поінформовані про заплановані заходи. Перший бидгоський конгрес і фестиваль 1966 року став винятком завдяки

мудрості і наполегливості його організаторів. А. Швальбе надіслав копію офіційного запрошення до участі у фестивалі старовинної музики Центральної та Східної Європи ректору Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського [3] Андрію Яковичу Штогаренку разом із власним листом, у якому повідомив, що заплановано концерти старовинної музики народів України і Росії, у зв'язку з чим він просить поради щодо можливого складу виконавців і програми концертів, зокрема писав: «Люб'язно повідомляю товаришу ректору, що міністр культури і мистецтв Польської Народної Республіки надіслав офіційного листа у справі Фестивалю старовинної музики Центральної та Східної Європи до міністра культури Радянського Союзу. У той же час на офіційному рівні було направлено до товариша ректора листа, копія якого додається, з розрахунку на те, що товариш ректор зможе раніше ознайомитися з його змістом і вже неофіційно зможе надати нам таку важливу для нас на даний момент інформацію, який радянський камерний ансамбль, які диригенти і солісти могли би виступити в концертах, зарезервованих для старовинної музики народів України та Росії <...> Ми будемо також дуже вдячні за пропозиції щодо програми цих концертів і за будь-які поради щодо можливості отримання відповідних нотних матеріалів» [4]. У такий спосіб Україна дізналася про запланований фестиваль, а отримане персональне запрошення дозволило добиватися участі українських музикантів у делегації СРСР. Цю непросту місію взяла на себе завідувач кафедри історії музики Київської консерваторії професор Онисія Яківна Шреєр-Ткаченко. У тривалих дискусіях із московськими колегами їй вдалося відстояти українську музику у програмі фестивального концерту і власну доповідь — на наукових читаннях конгресу [5, с. 287–313]. З того часу українські музикознавці завжди брали участь у бидгоських конгресах.

Виїхати за кордон у 1960-х, навіть за офіційним запрошенням організаторів конференції, було непросто: кандидатів ретельно перевіряли на благонадійність, до останньої хвилини не було відомо, чи дозволять виїхати, поїздка відбувалася у супроводі наглядча КДБ. За таких умов участь у конгресі ставала маленьким чудом і мала надзвичайну цінність. Була ще одна суттєва «принада»: водночас із конгресом проходив фестиваль старовинної музики. Радянські учасники мали унікальну можливість почути наживо музику, яка в СРСР зовсім не виконувалася або, більше того, була заборонена. У той час, як Європа була захоплена старовинною музикою, у СРСР розвиток науки і мистецтва планувала і скеровувала партія. Старовинна музика не належала до пріоритетних напрямків, а церковний спів досліджувати було навіть небезпечно.

У Києві 1969 року відбулася перша на весь Радянський Союз конференція, присвячена старовинній музиці, яку організувала О. Шреєр-Ткаченко [6]. З Москви приїхали Юрій Келдиш і Володимир Протопопов. Зовнішнім поштов-



Академік НАМ України
Н. О. Герасимова-Персидська

хом до проведення київської конференції був перший, бидгоський конгрес 1966 року, на якому Україну представляла Шреєр-Ткаченко.

Для Н. О. Герасимової-Персидської підготовка до київської конференції 1969 року стала початком її занять старовинною музикою. Шреєр-Ткаченко кожному дала завдання, що готувати, Герасимовій-Персидській — партесний концерт. Ось як це згадує Ніна Олександрівна: «Що стосується партесної музики, якою я займалася, то це було абсолютно для мене несподівано. Готувалася конференція, присвячена старовинній музиці. Організувала її професор Онисія Яківна Шреєр-Ткаченко, яка відіграла величезну роль у створенні умов і постійному стимулюванні молодих музикознавців до вивчення української старовинної музики <...> Тож я опинилась у рукописному відділі нашої Центральної наукової бібліотеки імені Володимира Вернадського (так вона тоді називалася) [7]. Навіть не уявляла собі, які там скарби зберігаються, не могла передбачити, що з цього буде, бо зовсім не знала того матеріалу. Нам не викладали партесну музику, її взагалі нібито й не існувало. Партитури не було, а про те, що десь лежать ці рукописи, — ми не знали» [8, с. 8].

Після київської конференції вже зі значною кількістю розшифрованих і зведених у партитуру партесних концертів Герасимова-Персидська поїхала до Бидгоща на другий конгрес 1969 року, де видалася можливість запропонувати новознайдені твори до виконання. Саме на фестивалі старовинної музики Центральної та Східної Європи у Бидгощі вперше прозвучали анонімний па-

родійний концерт «Сначала днесь» і «Златокованную трубу» Василя Титова у виконанні хору Олександра Свешнікова. Український покаючий дванадцятиголосний концерт «Плачу і ридаю», привезений на конгрес Ніною Олександрівною, записано на платівку у виконанні польського колективу Capella Bydgosciensis під орудою Станіслава Галоньського. Це був перший аудіозапис української духовної барокової музики. В Україні її почали виконувати через тридцять років. Герасимова-Персидська пояснює це так: «Співати почали цю музику доволі пізно, тому що диригенти боялися виконувати її протягом десяти років через релігійний зміст і церковне призначення. Зрушення почалося наприкінці 1990-х» [9, с. 9].

З тих самих причин старовинну музику важко було видавали. Висувалися цікаві ідеї щодо її осучаснення: церковнослов'янський богослужбовий текст пропонували перекласти латиною, або ж попросту замінити іншим текстом нецерковного змісту. Ніна Олександрівна з великою вдячністю і пошаною згадує Ю. В. Малишева, головного редактора видавництва «Музична Україна», який в ЦК КПУ відстояв автентичний вигляд підготовленого нею видання хорових концертів XVII–XVIII ст. [10]. Головним аргументом Малишева було московське видання 1973 року «Музики на полтавскую победу», упорядником якого був В. Протопопов [11]. У ньому збережено справжній старий текст, а авторитетність московських видань була незаперечною. Крім того, 1970-ті — це все ще до певної міри період так званої «відлиги».

Уже після розвалу Радянського Союзу і проголошення незалежності України, 1995 році в Києві пройшов перший фестиваль старовинної музики «Духовний світ бароко». 2000 року Герасимова-Персидська заснувала й очолила кафедру старовинної музики у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, яка поєднує музикознавців і виконавців. Учні Ніни Олександрівни репрезентують київську школу старовинної музики за різними напрямками дослідження: давньоукраїнський монодичний спів (Олена Шевчук), барокове партесне багатоголосся й український грецький спів XVI–XVIII ст. (Євгенія Ігнатенко), українська духовна пісня (Ольга Зосім). У такому складі київські науковці на чолі з Герасимовою-Персидською взяли участь у 14 конгресі МАЕО, що відбувся 2006 року. На кафедрі старовинної музики проходять щорічні міжнародні наукові конференції, відбуваються регулярні концерти гостей, педагогів і студентів.

На завершення проставимо деякі акценти. Н. О. Герасимова-Персидська вважає, що випадок зіграв вирішальну роль у її житті, як можна переконатися з її власних слів. Саме так, випадковим і навіть вимушеним було її звернення до барокової української музики. Воно привело до наукових відкриттів, а старовинна музика стала темою всього подальшого життя дослідниці [12]. В ре-

аліях радянського життя 1960-х приїзд української делегації на перший фестиваль старовинної музики Центральної та Східної Європи став винятком із правил, який привів до серйозних наслідків.

Постійна участь українських музикознавців у бидгоських фестивалях і конгресах прискорила формування і розвиток київської школи старовинної музики, актуалізувала дослідження української музичної спадщини і дала можливість вписати її у загальноєвропейський контекст. Здійснилося це значною мірою завдяки цілеспрямованій діяльності організаторів бидгоського фестивалю і конгресу, в першу чергу — А. Швальбе. Особлива мета була заявлена вже у назві конгресу: *Musica Antiqua Europae Orientalis* — Старовинна музика Східної Європи. Був цілеспрямований рух у бік об'єднання з відділеним стіною від решти Європи Радянським Союзом, передусім із його західними республіками — балтійськими, Україною, Білоруссю і власне Росією. Створити міст між Сходом і Заходом, подолати стіну і побудувати відносини завдяки культурним зв'язкам, увести країни СРСР до загальноєвропейського мистецького процесу — такою була культурна політика організаторів бидгоського фестивалю і конгресу, яка, безперечно, увінчалася успіхом.

1. Міжнародний Фестиваль старовинної музики Центральної та Східної Європи (Festiwalu Dawnej Muzyki Europy Srodkowej i Wschodniej) і Конгрес, від 1975 року — *Musica Antiqua Europae Orientalis* (МАЕО) — відбувається у місті Бидгощ (Польща) кожні три роки, починаючи з вересня 1966 року.
2. Ігнатенко Є. Ніна Персидська (до дня народження) // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії '2008). — К., 2008. — Вип. 1 (10). — С. 32–34.
3. З 1995 року — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Лист А. Швальбе до А. Штогаренка від 26.09.1963 // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 1.
5. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії. — К.: Автограф, 2008. — 528 с.
6. За її матеріалами укладено шостий випуск «Українського музикознавства»: Українське музикознавство. — К.: Муз. Україна, 1971. — Вип. 6. — 264 с.
7. Тепер Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського НАН України.
8. Тукова І. Ніна Герасимова-Персидська: «Музика, що завжди звучить навколо нас...» // Музика. — 2013. — № 2. — С. 8–11.
9. Там само.
10. Партесний концерт: Матеріали з історії української музики / Упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська. — К.: Муз. Україна, 1976. — 232 с.
11. Памятники русского музыкального искусства. — М.: Музыка, 1973. — Вип. 2: Музыка на Полтавскую победу / Сост., публ., исслед. и коммент. В. Протопопова. — 253 с.
12. Н. О. Герасимова-Персидська є автором близько 140 наукових робіт, серед яких монографії з історії і теорії української і російської барокової хорової музики, упорядник нотних видань ук-

раїнських партесних концертів і мотетів XVII–XVIII ст. Майже сорок років вона досліджує українські нотні рукописи, що змінило уявлення про масштаби і особливості української хорової барокової музики. Нові факти, постаті і музичні твори заповнили білі плями історії української музики і суттєво скоригували її концепцію. Непересічне значення мало відкриття музичних творів Миколи Дилецького: з початку XX ст. його знали як автора теоретичного трактату «Грамматика музикальна (70–80-ті рр. XVII ст.)», але композиторська творчість Дилецького була зовсім невідомою.

Євгенія ІГНАТЕНКО. До історії становлення київської школи старовинної музики: Україно-польські музичні зв'язки (академік Н. О. Герасимова-Персидська).

Розкрито основоположну роль бидгоського фестивалю і конгресу старовинної музики Центральної та Східної Європи (Польща) у формуванні і становленні київської школи старовинної музики. Постійна участь українських музикознавців у бидгоських конгресах актуалізувала дослідження української старовинної музики і дала можливість вислати їх у загальноєвропейський контекст. Охарактеризовано історичну ситуацію, описано складності, які долали українські музиканти, що жили в радянській тоталітарній державі.

Ключові слова: Н. О. Герасимова-Персидська, А. Швальбе, конгрес МАЕО, старовинна музика.

Евгения ИГНАТЕНКО. К истории становления киевской школы старинной музыки: Украина-польские музыкальные связи (академик Н. А. Герасимова-Персидская).

Раскрыта основополагающая роль фестиваля и конгресса старинной музыки Центральной и Восточной Европы (Быдгощ, Польша) в формировании и становлении киевской школы старинной музыки. Постоянное участие украинских музыковедов в быдгосских конгрессах актуализировало исследования украинской старинной музыки и дало возможность вынести их в общеевропейский контекст. Охарактеризована историческая ситуация, описаны сложности, которые преодолевали украинские музыканты, жившие в советском тоталитарном государстве.

Ключевые слова: Н. А. Герасимова-Персидская, А. Швальбе, конгресс МАЕО, старинная музыка.

Evgeniya IGNATENKO. On the History of the Formation of the Kyiv School of Early Music: Ukrainian-Polish Musical Communication (Academician Nina O. Gerasymova-Persydska).

The article deals with the fundamental role of the Early Music of the Central and Eastern Europe's Festival and Congress (Bydgoszcz, Poland) in the formation and establishment of the Kiev Early Music School. The participation of the Ukrainian musicologists in all Bydgoszcz' congresses actualized the studies of the early Ukrainian music and gave opportunities to put them in the European context. The historical situation and the difficulties that beset Ukrainian musicians who lived in the Soviet totalitarian state have been described.

Keywords: Nina O. Gerasymova-Persydska, A. Szwalbe, Congress MAEO, early music.

Олександр КЛЕКОВКІН

ДЕМАГОГІЯ У ДИСКУРСІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Кулик: А це не демагогія?

Курбас: Ні, це не демагогія, це образ.

I. ГЕНЕЗА

Demagogia відома людству принаймні з Давнього Єгипту, звідки дійшли красномовні свідчення про демагогічні обряди, здійснювані фараоном (коли той щоранку виходив на берег Ніла і давав команду сонцю сходити, і сонце слухняно сходило, або коли з настанням часу підйому вод Нілу він кидав у воду згорток — наказ повені, щоб вона розпочалася, і води Нілу підкорялися).

Однак усвідомили демагогію і вигадали їй назву набагато пізніше — у Давніх Афінах, де злет демагогії було ініційовано розквітом демократії, з якої так дотепно знущався і Сократ, і його опонент Аристофан, не гребуючи, однак, так само демагогічними прийомами, з яких самі ж і глузували.

В Афінах цим поняттям позначали політиків-популістів, балакунів і словоблудів, а також набір ораторських прийомів, спрямованих на маніпулювання й ошукування слухачів (читачів, глядачів, спостерігачів). Ще Плутарх писав про афінян, що вони були неабиякими майстрами «деякі неприємні речі називати пристойними словами: приміром, повію — подружкою, податки — внесками, гарнізони міст — сторожею, в'язниця — халупою» і т. ін.

Однак демагогія — це не лише виступи несимпатичних осіб; передусім це поширена тактика створення мильних бульбашок і дискредитації опонента в очах недоумкуватого електорату шляхом використання некоректних — з точки зору логіки й етики — прийомів спілкування.

З плином часу, завдяки незворотній демократизації суспільства, ставши одним із потужних засобів революційних часів і супутником прогресу, демагогія поширилася на всі сфери буття — від політичної, економічної до наукової, мистецької і, звісно, була запозичена головним індикатором прогресу — рекламою. Отже, беручи до уваги позитивну кореляцію між демагогією і подальшим розвитком людства, феномен цей потребує поглибленого дослідження, чим і визначається актуальність пропонованої розвідки.

Найзагальніший принцип демагогії — навмисна підміна понять і порушення логіки, коли висловлювання, зовні зберігаючи логічність, перетворюється на афінейську премудрість (ахінея, тобто пихата, сумбурна мова, нісенітниця, за М. Фасмером, походить від виразу семінарствів, який, у свою чергу, походить від грец. *athenaios*; за прирученням Маценауера, від грец. *akbimia* — убогість).

Оскільки демагогію зазвичай розраховано не на пошук істини, а на перемогу в очах свідків (публіки, електорату, колег), можливість чи неможливість її подолання залежить саме від публіки. Саме публіка є головним об'єктом впливу демагогії. Це як плач: пригадаймо Корнія Чуковського: «Я не тобі плачу!» (плакати можна лише комусь, собі плакати, з точки зору результативності, — безглуздо). Для публіки, котра й сама мислить у категоріях демагогії і догматики, переконливими можуть бути тільки прийоми демагогії.

II. ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасні дослідники (Т. Ніколаєва та ін.) відносять демагогію до мовленнєвих жанрів або — в енциклопедії мовленнєвих жанрів (В. Демет'єв) — ставлять її поряд із базіканням, знуцанням, карикатурою, містифікацією, брехнею, політичним гаслом, рекламним інтерв'ю, сваркою, чутками, плітками; у науці цей жанр Умберто Еко називає теревенологією.

Уміння демонструвати свою правоту, тобто демагогію, Артур Шопенгауер називав ерістикою або ерістичною діалектикою, серед прийомів якої акцентував увагу на мистецтві ставити запитання.

Класифікація Карела Чапека. Карел Чапек у «Дванадцяти прийомах літературної полеміки, або Посібнику з газетних дискусій» описав такі прийоми демагогії:

- *Despicere* (лат. *дивитися зверхньо*) — дати відчутти опонентові свою інтелектуальну і моральну перевагу, інакше кажучи, дати зрозуміти, що суперник — людина обмежена, недоумок, графоман, базіка, досконалий нуль, дута величина, епігон, безграмотний шахрай, лапоть, покидьок і взагалі суб'єкт, недостойний того, щоб з ним розмовляли;
- *Termini* (лат. *термінологія*) — термінологічні підміни: замість протестує — зводить наклеп; замість критикує — обливає брудом і т. ін.
- *Caput Canis* (лат. *притисувати погані риси*) — мистецтво вживати лише такі вирази, які можуть створити тільки негативну думку про опонента.
- *Non Habet* (лат. *констатувати відсутність*) — назвати опонента балакуном, моралістом, абстрактним теоретиком, якому бракує твердих принципів, глибини переконань, моральної відповідальності.
- *Negare* (лат. *заперечувати наявність*) — заперечення всього очевидного, що притаманно дослідникові і дослідженню.

• *Imago* (лат. *підміна*) — підставляється якесь неймовірне опудало, яке не має нічого спільного з дійсним предметом дискусії (приміром, спростовуються тези, які опонентові ніколи не спадали на думку).

• *Pugna* (лат. *побиття*) — опонентові або його концепції присвоюється помилкова назва, після чого вся полеміка ведеться проти цієї довільно обраної тези.

• *Ulises* (Улісс, Одисей) — ухилитися і говорити не по суті, завдяки чому полеміка вигідно поживляється, слабкі позиції маскуються і дискусії не видно ні кінця, ні краю, що врешті вимотує противника.

• *Testimonia* (лат. *свідчення*) — посилення на авторитет.

• *Quousque* (лат. *доки*) — посилення на те, що це відомо навіть дитині, це вже пройдений етап і т. ін.

• *Impossibile* (лат. *не можна допускати*) — не допускати, щоб противник хоч у чомусь мав рацію.

• *Jubilare* (лат. *тріумфувати*) — поле бою завжди потрібно залишати з виглядом переможця.

Класифікація Миколи Акімова. Блискучий кодекс демагогічних прийомів, назвавши його «Правилами доброго тону», запропонував режисер Микола Акімов, який глузував з приводу мистецтвознавчих дискусій: «Учасники таких заходів поза сумнівом помітили, що з року в рік у подібних випадках повторюються висловлювання, що входять в традицію, що багато хто з ораторів міг би без шкоди для результатів читати вголос власні минулорічні стенограми, що виробилися якісь навички обговорень і полеміки, з яких далеко не всі є корисними. Інакше кажучи, форма обміну думками між працівниками мистецтва не може ще вважатися ідеальною. Тому вона повинна бути вдосконалена».

У «Самовчителі» для тих, хто бажає висловлюватися з приводу мистецтва, М. Акімов пропонує таку глузливу класифікацію: «У цій праці ми намагалися узагальнити досвід цих талантів [демагогів], щоб після відомої систематизації поширити його серед населення. Однак посібник може бути з успіхом використано і професіоналами-критиками»:

• Будь суворим! (якщо ти помилково похвалив малохудожній твір, всі зрозуміють, що ти нічого не тямив у мистецтві; якщо ж ти зумів виляти гарну річ, виникає припущення, що твої вимоги настільки перевершують загальну оцінку, що соромитися потрібно не тобі, а всім, хто цю річ хвалив; тому невдоволення мистецтвом завжди безпечніше і вигідніше, ніж задоволення від нього).

• Будь загадковим (якщо з виразу твого обличчя абсолютно неможливо визначити, подобається тобі художній твір чи ні, — ти здобуваєш відомі переваги перед іншими; однак не впадай у байдужість: це теж небезпечно! будь замисленим і серйозним).

• Будь красномовним! (інколи складається ситуація, в якій відмовчатися

зовсім неможливо; у цих випадках необхідно видати будь-який звук, щоб не сказали, що у такій цікавій суперечці ти немов води в рот набрав; для гідного виходу з положення рекомендуємо метод нейтральних зауважень, які абсолютно нічого не означають, але здатні задовольнити громадян, які чіпляються до тебе; ось зразки: «Міцно!» «Цікаво!»; вигукувати слід голосно й енергійно, дотримуючись, однак, цілковитої нейтральності інтонації без відтінків схвалення й осуду).

- Будь кмітливим! (інший спосіб ухилитися від оцінки, якщо ти вважаєш це за доцільне, — контратака з цитатою; у відповідь на пряме спонукання до оцінки вимовити завзято і впевнено будь-яку цитату з художньої літератури з посиланням на джерело; якщо ніякого зв'язку між обговорюваним питанням і обраною тобою цитатою неможливо буде знайти — ще краще! Ти залишиш слухачів в болісному відчутті власної нетямущості і твоєї інтелектуальної переваги; у тоні виступу не повинно бути повчальності, навпаки, краще ніби радитися з аудиторією — мовляв, чи правильно ти цитуєш: «Як це у Шекспіра? Вона його за муки полюбила» або «Як казав Гоголь — лабардан! Так, здається?»).

- Будь ерудований! (ні в якому разі не висловлюйся про твір мистецтва без необхідної підготовки, тобто не дізнавшись, хто його автор! Репутація, якою користується митець у сучасному суспільстві, — ось найвірніший ключ до оцінки його твору. Якщо автор досить відомий (в будь-якому відношенні), достатньою і кваліфікованою рецензією може стати вигукування його прізвища зі знаком оклику на кінці: «Корнійчук!» «Кукриніксі!» «Хачатурян!»; при цьому було б доречно розвести руки в сторони, одночасно глибоко зітхнувши, ніби додаючи без слів, що тут вже говорити нема чого: такий автор сам за себе відповідає!)

- Здаватися директивним! (відчувши роздратування від симфонії, якої ти не зрозумів, фільму, на якому ти задрімав, сатири, в якій ти дізнався про самого себе, починати зі слів: «Існує думка» і — далі кидатися в атаку!).

Класифікація Бориса Каценеленбаума. За класифікацією радіофізика Б. Каценеленбаума, до основних видів демагогії належать:

Демагогія без порушення логіки —

- пропуск фактів (приміром, розповідаючи про «шалений успіх» вистав того або іншого режисера, забути, що «успіх» цей було забезпечено силовими методами — організованим глядачем, змушеним перерахуванням коштів на рахунок театру, клакою і т. ін.; або так само, підкреслюючи значення здійсненої вистави за класичним твором драматургії — приміром, «Гамлет» у постановці Г. Крейга, — забути, що виставу було показано лише кілька разів і знято з репертуару; вистава посіла друге місце! хоча місць було лише два);

- пропуск фактів і створення прогалин, які заповнюються слухачами

за принципом очевидності (приміром, у період впровадження контрактної системи теза про те, що «модель того українського театру, який нині є, придумала насправді не радянська держава, а корифеї, Кропивницький та іже з ним», отож, посівши посаду керівника державного театру, митець мусить керувати до кінця віку; пропуск у забутті факту, що театр корифеїв — це театр, який існував на позабюджетні кошти, отже, порівняння шкутильгає);

- пропуск фактів зі зміною висновку («гіпотезу Х., було доведено У.»; пропуск: було доведено набагато пізніше);

- створення недовіри до факту («автор намагається переконати, що відбулася подія А.»; «нас наполегливо переконують ніби відбулася подія А., розуміючи, що перевірити цього ми не зможемо»);

Демагогія з непомітним (ледь помітним) порушенням логіки —

- логічна помилка підміни «після» на «внаслідок» (хронологічна послідовність подій інтерпретується як причиновий зв'язок між ними; «після мого виступу у пресі відвідуваність вистави зросла вдвічі»);

- наслідком події А може бути В або С, однак варіант С не згадується («якщо ви не погоджуєтесь зі мною, ви погоджуєтесь з В»);

- підміна причин і наслідків (вважається, якщо наслідком А може бути В, то й наслідком В може бути А);

Демагогія поза зв'язком із логікою —

- відповідь на питання, якого ніхто не ставив («Чи можна погодитися з тезою доповідача? — Я знаю доповідача як гарного сім'янина, громадського діяча і патріота»);

- використання риторичних кліше («ви самі розумієте, що...», «ви ж розумна людина і не можете не розуміти, що...», «це — не наука!»);

- визнання дрібних помилок (у відповідь на зауваження про помилковість тези або факту: «Дійсно, доводячи гіпотезу, я припустився кількох граматичних помилок, не поставив розділових знаків на окремих сторінках»);

За межею демагогії (на межі демагогії і брехні) —

- перетворення дискусії на скандал (істерика, скарги на цькування, образи, звинувачення опонента у демагогії) та ін.

Класифікація Умберто Еко. Найвидатніші майстри демагогії — політики, серед яких перші місця безперечно належать Гітлеру, Геббельсу, Муссоліні, Сталіну, котрі виробили систему ефективних прийомів завоювання мас. Сукупність цих прийомів, давши їм назву *ур-фашизм*, в есеї «Вічний фашизм» сформулював Умберто Еко:

- культ традиції (істину вже проголошено; залишається тільки тлумачити її темні слова; німецько-фашистський гнозис живився з традиціоналістських, синкретистських, окультних джерел; валити в купу Августина і Стоунхендж);

- ірраціоналізм міцно пов'язано з культом дії заради дії;
- індивідуальна або соціальна фрустрація (всі історичні фашизми спиралися на фрустровані середні класи, котрі постраждали від економічної або політичної кризи і відчували страх перед загрозою з боку роздратованих низів);
- популістський елітаризм (пересічні громадяни — найкращий народ на світі; партія — найкращі з пересічних громадян);
- популізм (поняття народ постає як монолітна єдність, що виражає сукупну волю громадян; оскільки жодна кількість людських істот насправді не може мати сукупної волі, вождь (лідер, месія, пророк) претендує на те, щоб стати представником від усіх; втративши право делегувати, пересічні громадяни не діють, вони тільки покликані виконувати роль народу; народ, таким чином, сприймається виключно як феномен театральний — масовка, декорація);
- використання новомови і логічних перевертнів на кшталт винайдених Орвеллом у романі «1984» («Війна — це мир»).

Здавалося б, переконливий перелік ознак.

Однак хіба не було звинувачено у фашизмі Миколу Євреїнова і Леся Курбаса? Хіба не звинувачував у фашизмі Віктора Шкловського Всеволод Мейерхольд? І хіба не було «встановлено», що й сам Мейерхольд «виявився» фашистом?

Урочистий комплект Остапа Бендера. Найвидатніший путівник у досліджуваній галузі створив Остап Бендер — це словник актуальних для радянської демагогії іменників (трудящі, зоря, маяк, помилки, стяг, молох, ваал, ворог, хода, скок й ін.), прикметників (імперіалістичний, капіталістичний, історичний, останній, індустріальний, сталевий), дієслів (палати, здійсмати, скреготати), епітетів та інших частин мови, а також способів комбінації їх у різних жанрах з урахуванням місцевого орнаменту.

III. КЛАСИФІКАЦІЯ ОСНОВНИХ ПРИЙОМІВ

Серед різновидів демагогії вирізняють також лінгвістичну демагогію (Т. Ніколаєва), коли форма висловлювання стає його змістом; ледь помітну підміну і гру з різними значеннями терміна.

Базові принципи, на які спирається демагогія — догматизм, забобонність, наукові міфи і спекуляції. Хоча інколи догматизм називають способом мислення, однак насправді це не мислення, це лише спосіб зчеплення гасел і одиничних фактів, наука невігласів і ледарів, мистецтво жонглювання завченими гаслами, що оперує аксіомами, анахронізмами, забобонами, міфами, спекуляціями і т. ін.

Серед найпоширеніших догматів у царині мистецтва — догмати про непогрішимість (бездоганність, високохудожність, геніальність) творчості якогось митця; про нібито притаманну мистецтву раз і назавжди визначену функцію і т. ін.

Фактично різновидом догматизму є забобонна свідомість, котра спирається на звичні твердження, що базуються на «традиційних» поглядах, думках «авторитетних експертів», однак не підтверджуються практикою, не мають логічного обґрунтування й опираються лише на віру.

Мотиваційною основою забобону є абсолютизація авторитету традиції, тобто влади якоїсь спільноти, зазвичай уявної. Природа забобону оголюється у неможливості отримання переконливої відповіді на питання про причини того або іншого явища без посилання на інший забобон.

Поряд із догматизмом і забобонною свідомістю стоїть спекуляція — абстрактне умоглядне міркування без звернення до досвіду, із опорою на абстрактні поняття.

Спекулятивний тип пара- квазі- і псевдонаукового дослідження зазвичай спирається на хиткі поняття на кшталт злет, занепад, високохудожній, покращання, кітч, рецепція та ін.

Хиткість зумовлено суб'єктивним забарвленням і відсутністю чітких ознак описуваного явища.

Приміром, поняття кітч описується за допомогою так само невловимого поняття смак, смак — за допомогою художність, художність — стає ледь не синонімом духовності, внаслідок чого вся система аргументів перетворюється на картковий будиночок.

А боротьба за духовність та її підвищення фігурує як у стенографічних звітах з'їзду КПРС, так і у програмних документах багатьох посткомуністичних країн.

Найголовніші прийоми демагогії можна звести до трьох основних, рівнів, вибір яких залежить від інтелектуального рівня майстра: чистий абсурд і відверто аморальна демагогія (агресія, брехня, образа, наклеп, поширення чуток, двозначних натяків); догматизм; логічні виверти і перевертні, можливо, не завжди усвідомлені опонентом (підміна понять тощо).

Чистий абсурд.

- брехня, що базується на правдивій, але перебільшеній у кількісному відношенні інформації;
- перекручення фактів;
- посилання на недостовірні джерела;
- абракадабра (свідомо створений безглуздий набір слів або речень, кожне з яких окремо має значення, але у контексті діалогу позбавлені змісту; наукоподібність, імітація складного філософського дискурсу на кшталт творів дадаїстів);
- маніпулювання вигаданими фактами;
- замовчування важливої інформації;
- заповнення недостатньої інформації вигадкою або натяками;

- переключення уваги з фактів на емоції (використання емоційно забарвлених термінів, понять і метафор, нав'язування суб'єктивної інтерпретації явищ — емоцій, підтекстів, фантазій — об'єктивізація яких неможлива);

- образа опонента, відверте хамство (звинувачення у курбалесенні, курбасизмі, курбасіаді і курбасівщині, меєрхольдівщині, троцькізмі, формалізмі, пристосуванстві; «це — провокатор», «зрадник» і т. ін.);

- приписування опонентові якоїсь думки та її спростування;

- аргумент до особи (підміна предмета обговорення — замість самого предмета обговорюється особа опонента; переключення уваги з інформації на її носія; обігрування фізичних недоліків опонента, використання натяків стосовно особи опонента, звинувачення його у готовності перейти до насильницьких дій);

- аргумент до марнославства (обговорення замість предмета самого опонента — у позитивному сенсі);

- аргумент до співчуття (бажання викликати співчуття і домогтися поступок);

- аргумент до сили (погроза застосування якихось засобів для того, щоб примусити суперника змінити свою точку зору);

- звинувачення опонента у замовчуванні (чому, досліджуючи ті або інші події, він не говорить про патріотизм, чому не згадує такого-сякого видатного діяча; Володимир Перетц писав про цей прийом: «Найпростіший спосіб критики — розводитися не про те, що є у книзі, а про те, чого в ній нема»).

Поряд із демагогією нижчого рівня існують різноманітні, подеколи неусвідомлені психологічні виверти, спрямовані на те, щоб дезорієнтувати опонента і вивести його зі стану рівноваги:

- відкрито або приховано дратувати опонента;

- цитувати неіснуючі «авторитетні» дослідження;

- уживати «красиві» іноземні слова і назви, невідомі нікому, навіть самому ораторові (комусь, можливо, й справді здається, що текст, у якому глядача названо реципієнтом, автоматично дістає статус наукового).

Догматика.

- бездоказові догматичні твердження;

- універсальні висловлювання (зазвичай на рівні вульгарних тверджень);

- підпорядкування фактів доктрині (тезі, концепції);

- спрощення до рівня звичної схеми, стереотипу, архетипу;

- апеляція до стереотипів — понять і почуттів, з якими навряд чи хто наважиться сперечатися (духовність, патріотизм, моральність, прогрес);

- сакралізація предмета дискусії та його інтерпретації;

- відволікання уваги концентрація на неточностях у деталях;

- закодування опонента банальною «народною мудрістю» (у приказках і прислів'ях кожній тезі можна знайти антитезу).

Логічні виверти.

- необґрунтоване, але ефектне узагальнення («всі радянські люди...», «загальновідомо», «всі знають», «все», «всім», «кожний», «кожному», «все прогресивне людство», «весь народ», «одноголосно», «одностайно», «завжди» і т. ін.; але «усього» — не існує, «все» — це лише порожній звук; адже серед «усіх» завжди знайдеться той, хто зруйнує або принаймні утримається черговий загальнолюдський закон, — «один, котрий не стрелял»);

- оперування формулами на кшталт «обов'язок кожного, справжнього» та іншими кліше, інколи — афоризмами;

- порушення логіки і причинових зв'язків між фактами і висновками (до такого типу демагогії належить популярний вислів про те, що серед людей, котрі народилися 1816 року і вживали в їжу огірки, смертність дорівнює 100%» зовні дуже схожий на логічний, підкріплений статистикою науковий висновок, якби не одна деталь: доля досліджуваних осіб не змінилася б, якби вони не вживали в їжу огірки; або ще один абсурдний вислів, котрий імітує наукове відкриття, здійснене анонімними «британськими вченими»: «Той, хто частіше святкує день народження, живе довше»; абсурд у науці є однією з поширених форм демагогії — тобто нахабної спекуляції);

- підміна, зсув понять (приміром, дослідження історії драми замість історії театру; зазвичай цей прийом виявляє спекулятивний тип мислення, котрий оперує хиткими поняттями на кшталт злет, занепад, високохудожній, духовність, покращання, кітч, рецепція та ін.; хиткість зумовлено суб'єктивним забарвленням і відсутністю чітких ознак; поняття кітч описується за допомогою так само невловимого поняття смак, смак — за допомогою художність, художність — стає ледь не синонімом духовності, внаслідок чого вся система аргументів перетворюється на картковий будиночок);

- анахронізм, який зазвичай межує із догматизмом (у тому числі виривання фактів із історичного контексту, тобто помилкове або свідоме приписування явищам однієї епохи ознак, рис, характеристик іншої, невідповідність часові);

- однобокий відбір фактів (приміром, у театрознавстві поширена думка про схоластичний характер шкільного театру — мовляв, він був нудним і т. ін.; так, Іван Франко, аналізуючи тексти шкільних драм, писав, що «цілий ряд духовних драм, звичайно на біблійні або легендові теми, з виразно схоластичним характером, де місце живих осіб заступають звичайно алегоричні фігури, а місце драматичної акції — довгі декламації або хоральні канти» і ту нудоту дозволяли витримувати тільки «інтермедії, чи інтерлюдії, себто веселі сатиричні сценки, встановлювані між актами поважних і нудних драм»; у такому самому дусі висловлювався й Іван Стешенко; однак Володимир Перетц, спираючись на ремарки, проаналізував театральні ефекти в українському шкільному театрі

XVII–XVIII століть і вирізняв групи, для організації яких потрібен був режисер: ефекти дії, ефекти глядні, музичні та взагалі звукові ефекти, серед яких були: переодягання; крадіжки; бої; криваві сцени (на кшталт побиття немовлят); танці; появи птахів, тварин, привидів і фантастичних істот; польоти у повітрі; плавання кораблів; масові сцени (бої та ін.); тіньові картини; ефекти освітлення; піротехнічні ефекти; серед звукових ефектів він вирізняє луну тощо. «Все це, — пише В. Перетц, — творив режисер, актор і дуже часто — машиніст (робив громи та блискавки, робив, що актори провалювалися або літали в повітрі і т. ін.)». Самі ж ремарки, на основі яких він здійснив свій аналіз, Перетц безспідставно називав ремарками режисера. «Як завше і всюди, — завершує аналіз В. Перетц, — від таланту автора, який часто був і режисером залежало використати перераховані ефекти та інші. В деяких п'єсах зустрічаємо їх більше, в деяких менше, в залежності від зручності, вигадливості, начитаності та таланту авторів і уміння їх розбарвити абстрактні мудрування алегоричних персонажів живим змістом, або своєрідними засобами сценічної постановки. Не завше наші автори та режисери бували оригінальні, але історія вчить нас тому, що в царині художньої, в тому числі і театральної, творчості не завше має успіх і уважається прекрасним те, що нове, а лише те, що “благовременно”, цебто відповідає художнім вимогам оточення того часу»);

- використання невизначених або дво- або багатозначних термінів, унаслідок чого утворюється неправильний висновок (Мистецтво — вічне. Ця вистава — твір мистецтва. Ця вистава — вічна);

- зіставлення непорівнюваних понять (приміром, драматург, актор і режисер — порівнювані поняття, драматург і завіса — ні) і несумісних понять (до несумісних належать пари понять, котрі не мають спільних елементів: один із героїв Юрія Андруховича виголошує такий монолог: — Нет-с, гаспада-с! — рубонув кулаком по тарілці штабс-капітан. — Ніяких консолідацій! З ким-с? З оцим-с кодлом-с?! Увольте-с! Духовність, духовність, православіє, монархія, духовність, монархія, православіє, чинолюбіє, духовність, почитаніє, православіє, сладострастіє, рукоблудіє <...>, монархія, духовність, народність, партійність... самодержавіє, братолюбіє, чаєпітіє»);

- використання паралогізмів («На городі бузина, а в Києві дядько»; як створені на основі «Урочистоогоо комплекту» Остапа Бендера: «Цветет урюк под грохот дней, Дрожит зарей кишлак, А средь арыков и аллея Идет гулять ишак»);

- невинувдані аналогії (про небезпеку використання невинувданих аналогій Олексій Дживелегов писав: «Протягом тривалого часу великою популярністю користувалася думка, що комедія дель арте в тому, що в ній є найтипівшим, продовжувала традиції давньоримського міму. Маски там, маски тут; буфонада там, буфонада тут, імпровізація — також. І навіть якщо розібрати

маски, кожному окремо, то аналогій знайдеться скільки завгодно. Що ж іще треба? — запитували себе захисники ідей далеких коренів. А треба багато чого. Передусім факти. <...> Паралелі та аналогії вказують лише на одне: що в певний час певне поєднання явищ може народжувати схожі результати». Інакше кажучи, внутрішні причини народження схожих за зовнішніми ознаками жанрів, навіть якщо вони й носять однакову назву, — різні (приміром, трагедія античності і класицизму — не одне й те саме). І саме їх, ці причини, слід виявити, аби усвідомити природу того або іншого мистецького явища; на такі самі невинувдані аналогії звертав увагу ще Микола Дашкевич, рецензуючи працю Миколи Петрова: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашёл у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною»);

- апеляція до авторитетів і цитування, вирване з контексту (з виступу І. Кулика на Театральному диспуті 1929 року: «Тов. Курбас казав, що цитувати — це “нехороший тон”. Тут я повинен з ним погодитися. Так цитувати, як цитував учора Леніна г. Курбас — це справді нехороший тон. Це визнавав і сам Ленін, з якого для доказу я міг би навести таку цитату про подібну методу цитування: “Выдернул цитату и говорит...” (на II з'їзді РКП)). Далі між Курбасом і Куликом відбувся ще прикметніший діалог: Кулик — “А це не демагогія?” Курбас — “Ні, це не демагогія, це образ”»);

- хибна альтернатива або фальшива дилема («художнє / антихудожнє» (історико-етимологічний рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі зашморга для конкурентів та інакомислячих); «прекрасне / потворне»; «новаторське, заперечення традицій / традиційне, консервативне»; «смак / несмак»; «ідейне / безідейне»; «народне й антинародне»; «масове / елітарне»; «форма і зміст»; «реалізм / формалізм»; «глибоке / поверхове»; «моральне / аморальне»; «вишуканий / брутальний» і т. ін.);

- підпорядкування авторської тези або якоїсь іншої ситуації популярному міфіві (до такого прийому вдаються автори, котрі, приміром, усіх опонентів Курбаса, включаючи зіпсованого царатом глядача, записують до категорії недоумків, які буцімто нездатні були зрозуміти генія; здебільшого, однак, це були освічені і надзвичайно талановиті люди — як Сергій Єфремов або Михайль Семенко, Панас Саксаганський і Гнат Юра, Іван Микитенко і навіть Дмитро Грудина, який був редактором журналу «Мистецтво», ректором Харківського музично-драматичного інституту, друкував статті з історії радянського мистецтва, і якого, — так само, як і Курбаса, — було розстріляно — ще 1937 року; до цього ж прийому вдається і Йосип Гірняк, коли пише

про Курбаса: «Трагедією Курбаса було те, що його сучасники, а особливо співробітники, на цілі голови не доростали до його рівня. <...> І співробітники, і навіть старша генерація театрального сектора, за спиною яких стояли представники громадсько-політичної та наукової еліти, не могли втримати кроку з одержимим шукачем нових форм для нового театру»);

- поляризація (на своїх і чужих, на новаторів і консерваторів тощо: «художнє / антихудожнє» (історико-етимологічний рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі зашморга для конкурентів та інакомислячих); «прекрасне / потворне»; «новаторське, заперечення традицій / традиційне, консервативне»; «смак / несмак»; «ідейне / безідейне»; «народне й антинародне»; «масове / елітарне»; «форма / зміст»; «реалізм / формалізм»; «глибоке / поверхове»; «моральне / аморальне»; «вишуканий / бруталний», «високе мистецтво / кітч» і т. ін.);

- аргумент до авторитету («Великий (!) французький письменник [Вольтер], — писав Іван Стешенко, — ще більшого письменника (!) Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем»; Юрій Смолич, чудово розуміючи написану ним нісенітницю, разом із тим, запевняв: «Я дивувався, який же близький був саме до Станіславського, а не до Мейерхольда, як прийнято було думати, у своїй системі Курбас»; такі самі прийоми із посиланням на авторитети використовували й інші дослідники — приміром, О. Фінкельштейн писала, що Жака Копо «часто називають французьким Станіславським»; «ірландським Станіславським» Ерік Бентлі називав Бернарда Шоу; той самий принцип виводить одне з іншого бачимо й у таких порівняннях: «новаторські досягнення Станіславського — свого роду російського аналога Райнгардта»; Таїров — «російський Райнгардт» і «російський Есснер» та ін.; інший приклад апеляції до авторитетів — публічне викриття Самійла Щупака його опонентом Іваном Микитенком під час II Всеукраїнської драматургічної наради. «Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. Щупак з місця: Нічого подібного! Микитенко: Як же нічого подібного?» А далі, у цьому ж виступі, — просто унікальний поворот, де в ролі найголовнішого авторитету у царині теорії драми виступає сама комуністична партія: «Партія наполягає на сюжетності тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, “расщеплено”, як у буржуазних формалістів»);

- виривання фактів із контексту;
- підміна класифікації нанизуванням синонімів або, навпаки, несумісних понять;
- посилення на аналогії як на докази.
- виступ від імені народу, фахової спільноти, глядача («глядачі не зрозуміють!»), науки, державних інтересів; цей прийом вимагає гарної акторської майстерності — з відповідним хвилюванням і заразливістю емоцій, щоб збудження передалося глядачеві, заради якого здійснюється це шоу; такий «захист (“Від імені глядача”), — згадував М. Верхацький, — Олександр Степанович [Курбас] справедливо вважав демагогією»; у разі, коли, навпаки, глядачеві подобається те або інше мистецьке явище, ефектно лунають радянські кліше про «потурання примітивним смакам», «смакам обдивателя», «несмак» і т. ін.);
- «на своїй хвилі» (ностальгійно забарвлений виступ від імені якоїсь знищеної традиції; поза ефектно зажуреного декадента, який, оголосивши «все пропало», «апокаліпсис настав», «життя скінчилося», розводиться про те, що далі вже ніщо не має ніякогісінького значення, а тому все можна вважати правдою і брехнею одночасно; і далі — у такому самому дусі; суть демагогії, як завжди, — у безпредметності).

IV. АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ЯК ПЕРЕДУМОВА ДЕМАГОГІЇ

Наївно вважати, що демагогія — це інструмент лише несимпатичних нам осіб. Насправді демагогія — це *enfant terrible* культурного життя, її прийоми використовують не лише «погані» і «негативні», а й «гарні» і цілком «позитивні» герої.

Один із найвідоміших прикладів демагогічної полеміки у царині театрального мистецтва — скандал у справі «Сіда» за участю Академії й самого кардинала Ришельє — було мотивовано ігноруванням вимог Аристотеля. Найцікавіше у цьому скандалі — не аргументація Академії, не кволі спроби Корнеля захистити своє дітище і навіть не підступність самого кардинала. Найцікавіше — обраний Корнелем спосіб уникнути пастки. Отже, окреме видання трагедії 1637-го року відкривається зверненням до герцогині Д'Егіон («Ваша світлість! Я підношу Вам...»), після чого йде Передмова, в якій, серед іншого, наводиться і такий аргумент: «Аристотель висловлюється у своїй “Поетиці” не настільки прозоро, щоб ми могли наслідувати філософів, котрі тлумачать його на свій лад для підкріплення власних суперечливих думок; оскільки ж філософія — сфера для багатьох зовсім невідома, то найпалкіші прихильники “Сіда” сприйняли закиди зоїлів буквально і вирішили, що спростують їх, оголосивши, що для них не має значення, чи написаний “Сід” за правилами Аристотеля, чи ні; Аристотель, мовляв, вивів свої правила для свого часу і для Греції, а не для нашого часу

і не для Франції». Здавалося б, ось гарний аргумент прихильників, за який мусив би вхопитися Корнель! Однак не за віком розумний тридцятирічний драматург цього не робить — рано прокинувшись, дипломатичний хист підказує йому не реагувати на спокусливі пропозиції і, обравши набагато далекогляднішу стратегію, він пише: «Цей другий забобон, вкорінений через моє мовчання, однаково образливий і для Аристотеля, і для мене. Ця видатна людина так глибоко проникла у поетику, що відкриті нею закони придатні для всіх часів і народів. <...> І я перший засудив би “Сіда”, якби він погрівив проти великих і непорушних заповітів нашого філософа...»

Блискучим, неперевершеним демагогом був доктор Йозеф Геббельс. Напередодні виборів до парламенту Пруссії у квітні 1932 року він кинув виклик канцлерові Генріху Брюнінгу, запропонувавши йому виступити у спільних політичних дебатах перед публікою. Але Брюнінг, якому були відомі трюки і виверти нацистів, відмовився. Тоді Геббельс узяв запис промови Брюнінга, виголошеної ним незадовго перед цим у Кенігсберзі, і скористався нею під час свого виступу на масовому мітингу нацистів у Берліні. Геббельс вмикав уривки із запису промови Брюнінга, а потім коментував і спростовував висловлювання свого опонента, котрий, звісно, не міг себе захистити. Відбувся своєрідний театральний діалог. «Публіка прийшла в шалений захват, — записав Геббельс у щоденнику, — це був грандіозний успіх!» Слухачі, натхненні промовою Геббельса, пожертвували сто тисяч марок на проведення передвиборної кампанії нацистів.

Однак демагогічні прийоми використовували у своїй полеміці і цілком пристойні люди. Євген Чикаленко зафіксував у щоденнику такий випадок:

Одного разу Олена Пчілка, шукаючи достойний об'єкт для скандалу, «поглядаючи на проф. Перетца, уїдливо завважила:

– Нащо ж нам брати приклад з кацапів і заводити грубі терміни!

На це Перетц порадив, повикидавши “грубі кацапські” терміни, позаводити “делікатні жидівські”.

Пчілка промовчала, але коли на відході Перетц висловив думку, що треба вишукувати багатих українців, які піддержували б Наукове товариство грішми, то Пчілка знов уїдливо обізвалась:

– Щоб розвинути діяльність нашого товариства, треба, щоб члени його не працювали по кацапських товариствах, як це робить професор Перетц.

Тоді Перетц, натякаючи на юдофобські статті в “Ріднім Краю”, відповів:

– Мені здається, що для поліпшення фінансів нашого товариства годилося б “устроїти маленький погромчик”...

Вийшла ніяковість. Пчілка, одягаючись, роздратовано кинула Перетцеві:

– Я вам цього ніколи не забуду!

І, певне, не забуде, тим паче, що Перетц жидівського походження».

Іншим разом «обмірковувалося в Науковім товаристві під головуванням М. Грушевського питання, чи привітати Льва Толстого в день його 80-ліття, чи ні. Пчілка довго й гаряче стояла на тому, що не треба, бо Толстой не вартий того. Перетц, навпаки, відстоював думку, що треба привітати — і чи умисне, щоб вколоти Пчілку, чи невмисне вжив у розмові такої фрази: “Хотя мне часто говорят, что я страдаю женскою болтливостью”. Пчілка встає і, здержуючи своє роздратовання, звертається до Грушевського з такими словами:

– От наш пан профессор ніколи собі не дозволив би в присутності дам таку недікатність, яку сказав, — показуючи на Перетца, — кацапський професор...

Грушевський, переводячи це у жарт, підбів до Перетца і почав його пошепки заспокоювати, а Стешенко на вухо докоряв Пчілці. Присутні не знали, що їм робити, але швидко Перетц вивів усіх з ніякового становища. Він почав розмову про те, щор він тепер студіює українські приказки.

– И есть весьма меткие, например, “Це та баба, що їй чорт на махових вилах черевика подавав”.

На це Пчілка кинула:

– Еге, є дуже влучні, наприклад: “Покірливе телятко дві матки ссе”, натякаючи цим, що Перетц працює в українським Науковім товаристві і в російським Товаристві “Летописца Нестора”.

Коментувати обидві історії — безглуздо, їх уже прокоментував сам Чикаленко: «...а сідав за щоденник тільки тоді, коли мене щось обурювало або наводило мене на сум».

Так само і Мейерхольд — під час дискусій з демагогами він спирався на властиві їм прийоми — тільки використовував їх набагато талановитіше і грайливіше, що додавало позитивних емоцій аудиторії.

Про один із таких виступів згадував О. Гладков: якось у Державній академії художніх наук з різкою критикою театру Мейерхольда виступала жінка-мистецтвознавець З., звинувачуючи його чи то в неокантіанстві, чи то у младогегельянстві. Після неї слово взяв Мейерхольд:

– Особа жіночої статі з президії...

Його зупинив головующий:

— Товаришка З.! — сказав він, називаючи прізвище ораторки.

Мейерхольд, розкланюючись, вибачився і продовжив:

– Так от, особа жіночої статі з президії...

Головуючий знову виправив його, після чого Мейерхольд знову розіграв пантоміму збентеженого вибачення. Але за кілька слів знову згадав особу жіночої статі з президії, посеред фрази зупинився в німому переляку, розтулив рота, і жестами став вибачатися. Реготали всі, крім особи жіночої статі. Мейерхольд сказав ще кілька фраз, вже не називаючи ораторку, а замість її імені

знову виконав пантоміму у супроводі нестримного реготу й овацій присутніх.

– Демагог ваш Мейєрхольд! — зауважив один із сусідів мемуариста, на що Олександр Гладков відповів:

– Звісно, це демагогія. Але ж яка талановита!

На це, звісно, можна заперечити і мемуаристові, і його сусідові — мовляв, це не демагогія, а стилістична фігура — повторювана алюзія.

Згодом, в одному з листів, Мейєрхольд писав: «У боротьбі з цими демагогами я втратив своє здоров'я». Однак тактики своєї не змінив.

14-го червня 1939 року, виступаючи на Всесоюзному з'їзді театральних режисерів, де головував Андрій Януарійович Вишинський, генеральний прокурор СРСР, Мейєрхольд не врахував ситуації і влаштував традиційну для нього блазенаду, на завершення якої ще й звинуватив генерального прокурора: «Там, де ще донедавна творча думка була ключем, де люди мистецтва у пошуках, помилках, часто оступаючись і збиваючись на манівці, дійсно творили і створювали — іноді погане, а іноді й чудове, там, де були кращі театри світу — там панує тепер, з вашої ласки, зневіра і добродієсне середньоарифметичне, приголомшливе, котре вбиває своєї бездарністю. До цього ви прагнули? Якщо так — о, тоді ви здійснили жахливу справу! Прагнучи виплеснути брудну воду, ви виплеснули разом з нею і дитину. Полюючи на формалізм, ви знищили мистецтво». За тиждень після цього виступу — Мейєрхольда було заарештовано, висунуто проти нього безглузде звинувачення у шпигунстві, а за сім місяців після дискусії — розстріляно. З цього прикладу можна зробити принаймні один висновок: перш, ніж викривати демагога, варто замислитись про наслідки цього викриття.

Адже для демагогічної інвазії набагато важливішим, ніж прийоми самого демагога, є ґрунт, на якому вони проростають: неосвіченість, недоумкуватість, лицемірство, збайдужіння, безпринципність і нездатність аудиторії, на яку розраховано спектакль, помітити логічну помилку, тобто помилку, здійснену внаслідок порушення правил логіки або верифікації достовірності факту. Приміром, стенографічні звіти з'їздів комуністичної партії демонструють не лише демагогію промовців, а й жест схвалення її аудиторією (доповіді під час Тринадцятого з'їзду РКП(б) у травні 1924 року понад двісті разів супроводжуються ремарками: «аплодисменты» (155 разів), «громкие аплодисменты» (1), «продолжительные аплодисменты» (25), «смех и аплодисменты» (8), «аплодисменты, смех» (2), «продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию» (1), «долго не смолкающие аплодисменты» (4), «бурные аплодисменты» (3), «продолжительные аплодисменты, овация» (1), «бурная горячая овация; долго не смолкающие аплодисменты; делегаты встают и поют “Интернационал”» (1) та ін. На наступному з'їзді, подібних ремарок було вже понад сімсот, а 1966 року — майже дві тисячі).

До найпоширеніших логічних помилок, на яких базується демагогія, належать: підміна тези; посилання на особисті риси особи, що висуває тезу, а не на саму тезу; перехід в інший рід; помилковість засновків (теза спирається на недоведені аргументи); порочне коло (теза обґрунтовується аргументом, а аргументи — тезою) та ін.

Як не дивно, чимало таких логічних помилок, помічених сучасниками, зустрічаємо у класиків мистецтвознавства, про що особливо яскраво свідчать рецензії і дискусії 1920-х.

V. КОЦЮБА ВІТГЕНШТАЙНА

Якщо уникнути демагогічної ситуації неможливо, доцільно скористатися прийомами, котрі дозволяють перевести її у річище ділової розмови:

- бути коректним, точним і доброзичливим, але мобілізованим і готовим до несподіванок;
- не піддаватися на провокації і не підтримувати скандального тону, на який, прагнучи роздратувати, розраховує демагог;
- уточнюючи запитання або закид демагога, змусити його відповідати на запитання, а не ставити їх;
- виокремити конкретну тезу з виступу демагога і розглянути її з різних боків (індукція, дедукція, практика);
- роз'єднати факти і чиїсь міркування з приводу фактів;
- унаочнити систему аргументів демагога у вигляді таблиць, графіків, схем, діаграм, кіл Ейлера, котрі формалізують знання й оголюють демагогію.

Однак виграти в очах схильної до демагогії аудиторії, логікою — неможливо (про це переконливо свідчать популярні у СРСР процеси над митцями — спираючись на перший рівень демагогії, політичні блудослови охрестили їх «троцькістами», «пачкунами», «космополітами», створивши таким чином підстави для кримінальних статей, ув'язнень, розстрілів і висилки; згодом, спираючись на такі самі прийоми, із поблажливою посмішкою помертньо реабілітували їх).

Можливо, у подібних випадках краще пригадати Шевченка й один із його псалмів Давидових: «Блаженний муж на лукаву не вступає раду».

До цього примикає і порада професора Преображенського: «Боже вас збережи — не читайте до обіду радянських газет».

Найдійовіший спосіб боротьби з демагогією згадує Карл Поппер у спогадах про дискусію з Людвігом Вітгенштайном, в якій, за версією Поппера, він висунув низку «дійсно філософських проблем», але Вітгенштайн відкинув їх, натомість, став «нервово бавитися кочергою», якою, неначе диригентською паличкою, акцентував свої аргументи; а коли справа дійшла до питання про

статус етики, зажадав, щоб Поппер навів приклад морального принципу. Поппер відповів: «Не погрожувати доповідачам кочергою». У відповідь розлютований Вітгенштайн відкинув коцюбу і вибіг із зали, грюкнувши дверима. Щоправда, інші свідки цієї битви інакше описують послідовність подій. Одні згадують, як Вітгенштайн і справді взяв до рук кочергу, щоб з її допомогою проілюструвати значення причинності. І лише після того, як Вітгенштайн залишив аудиторію, Поппер сформулював свій принцип коцюби: не треба, мовляв, погрожувати кочергою опонентам. Інші взагалі пишуть, що Вітгенштайн відверто погрожував кочергою. Отже, всі свідки й учасники цієї події описали її по-різному, що й спровокувало Девіда Едмондса і Джона Айдиноу дослідити десятихвилинну дискусію між двома видатними вченими. В результаті дослідження їм вдалося з'ясувати, що щось і справді сталося, але згоду з приводу того, що саме сталося, знайти неможливо (ефект «Расьомона» Акутаґави).

Визначення демагогії, незалежно від того, на які прийоми — вербальні або пластичні — вона спирається, не належить до чітких. Про це свідчить надто широка сіра зона синонімів: фразерство, політиканство, риторика (риторизм), словоблуддя (словоблудство), з чого видно, що й саме визначення демагогії також є демагогічним, адже спирається на подвійні стандарти: коли хочемо оцінити виступ оратора позитивно, називаємо його красномовством, ораторським мистецтвом; трохи стриманіше, майже нейтрально — риторика; зовсім негативно — демагогія і блудословіє.

На перший погляд, проблему невизначеності можна було би вирішити за допомогою іншого поняття — інформація (повідомлення, котре зменшує невизначеність, сприймається як віддзеркалення фактів матеріального світу, характеризується об'єктивністю, достовірністю, повнотою, точністю, актуальністю і корисністю, тобто за її допомогою можна вирішити якісь актуальні для отримувача завдання) та його антоніма — інформаційний шум (повідомлення, що не несе корисної інформації, містить загальновідомі або перекручені відомості, має зміст, який отримувач інформації не може зрозуміти; це паразит свідомості, що на комп'ютерному сленгу називається спамом, фейком, флеймом, флудом, мемом — медіа-вірусом і т. ін.).

Однак всі ці характеристики ми також сприймаємо суб'єктивно: кожен має свій погляд на те, що є об'єктивним / необ'єктивним, достовірним / недостовірним, повним / неповним, корисним / шкідливим і т. ін.

Уявлення, що у фахових спільнотах конвенції стосовно всіх цих питань існують опціонально (що є об'єктивним / необ'єктивним і т. ін.), насправді є лише гіпотезою, адже насправді фахові спільноти також спираються на відмінні типи мислення: демагогічний і раціональний. Демагогічний прагне посилити ентропію, нав'язати свою, подеколи шизофренічну картину світу і будь-

якою ціною виграти. Раціональний — прагне пізнати явище. Так здається на перший погляд. Адже природа раціональності у різні часи й у різних традиціях істотно відрізняється — вона залежить від школи, в межах якої формується стиль мислення, уявлення про об'єкт, предмет, методи дослідження, способи виробництва і перетворення знань на предмет обміну, включаючи етичні принципи.

Для саморепрезентації шкіл академічна наука витворила різноманітні форми апробації — конференції, рецензування, опонування, публічні захисти дисертацій тощо, зміст і рівень формалізації яких є індикатором наукового життя галузі, адже саме ці форми стали поживним середовищем для жанрових різновидів демагогії.

VI. АБРАКАДАБРА

Мистецтво здавна цікавилось прийомами демагогії (комедії Аристофана; персонажі Шекспіра — Яго, дочки Ліра, сцена з хмариною у «Гамлеті»; «Тартюф» Мольєра). Однак усвідомлення вичерпаності слова — здобуток гуманітарної думки саме ХХ століття; це спонукало спроби упіймати їх — демагогію і вичерпані слова — чи то у формі мистецького образу, чи то у вигляді поняття:

- підтекстом у А. Чехова і К. Станіславського;
- мовними (і не тільки) експериментами футуристів, дадаїстів і акціоністів («gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama gramma» Гуго Бааля, «zdranga zdranga di di di di di di di di zoubye» Тристана Тцара);
- мовними іграми Людвіга Вітгенштайна;
- філологічною комедією «Мино Мазайло» Миколи Куліша;
- енциклопедією демагогічних прийомів і мовних штампів радянської доби (включаючи «пікейних жилетів» і «Урочистий комплект» Остапа Бендера) у діалогі І. Ільфа і Є. Петрова;
- очуженням В. Шкловського — Б. Брехта;
- трагедією мови у театрі абсурду («діалог» у «Голомозій співачці» Ежена Йонеско: «Містер Сміт. Ми пересуваємося ногами, а зігріваємося електрикою або вугіллям. Містер Мартін. Той, хто сьогодні продає бугая, завтра не матиме ні худоби, ні зерна. Місіс Сміт. Життя прожити — не у вікно подивитися. Місіс Мартін. Можна сісти на стілець тільки коли він стоїть. Містер Сміт. Ніколи не можна нічого з голови викидати);
- транзакційним аналізом Е. Берна;
- лінгвістичним поворотом у гуманітаристиці;
- популярністю різноманітних форм невербального театру та ін.

Тут, однак, виявився парадокс мистецького оголення, суть якого у тому, що оголивши одну пороженчу, воно естетизувало іншу:

- оголивши афінейську премудрість за допомогою вербалізованих форм комунікації, мистецтво не змогло запропонувати замітника, який би міг заповнити усвідомлену порожнечу;

- оголення афінейської премудрості створило мистецький дах, під яким перелічені способи (підтекст, мовні експерименти й ігри тощо) стали сприйматися як новий рівень точності, що зумовило подальше посилення ентропії;

- натомість у візуальних мистецтвах усе більше місце посідають різноманітні авторські коментарі, самотлумачення і т. ін.;

- охоплення явища словом, поняттям — бодай кволим, млявим, недолугим, пустим і вичерпанним — запропонувало нову норму порожнечі — можливо, таку саму глибоку, багатозначну і невизначену як порожнеча буддизму, нескінченність Всесвіту і невизначеність експерименту дарованого кожному і названого життям, — а все ж порожнечу.

Здається, саме з приводу безпредметності цих демагогічних жестів глузував Марсель Дюшан: «Я запустив їм у фізіономію сушилку і пісуар — як провокацію, — а вони захоплюються їхньою естетичною красою».

Отже, стиль мислення — переміг.

VII. ПІДНІСТЬ

Антитеза демагогії, за замовчуванням, — факт, правда, істина.

Припустимо, що, на відміну від наших опонентів, правда відкрилася саме нам. Однак про труднощі, котрі слід подолати людині, що має намір оприлюднити правду, попереджав ще Брехт: «Кожному, хто в наші дні вирішив боротися проти брехні і невігластва і писати правду, доводиться подолати принаймні п'ять труднощів. Треба мати мужність, щоб писати правду попри те, що всюди її душать, мати розум, щоб пізнати правду попри те, що всюди її намагаються приховати, вміти перетворювати правду на бойову зброю, мати здатність правильно вибирати людей, які зможуть застосувати цю зброю, і, нарешті, мати хитрість, щоб поширювати правду серед таких людей».

Чи настільки ми розумні і мужні, щоб пізнати і поширювати правду через тих людей, які здатні використати її для перемоги?

Сам Брехт тверезо зважував свої сили, а тому одразу після приходу Гітлера до влади емігрував (втік? виїхав, перемістився, виїхав, тимчасово переїхав) з Німеччини. Тверезо оцінюючи ситуацію, він розумів, що не здатен протистояти: «Мій хребет існує не для того, щоб його поламали. Я мушу жити довше, ніж насильство». Зізнання мужнє, адже «не менше мужності потрібно переможеному, — писав він, — щоб сказати правду про самого себе. <...> Самих себе переслідувані вважають носіями добра, яких саме за це і переслідують. Але їхнє добро зазнало поразки, отже, було слабким, непридатним

і німеччиним. Не варто вважати, що слабкість так само органічно притаманна добру, як мокрість дощу. Треба мати мужність, щоб сказати: «Ви переможені не тому, що захищали добру справу, а тому, що виявилися слабкими»».

Бажання бути чесним принаймні із самим собою змусило його у серпні 1945 року зробити запис у щоденнику: «Ми, ті, що не бажали перемагати разом із Гітлером, переможені разом із ним». А потім ще гірше зізнання: «Переможці фашизму поводяться як фашисти».

А як бути з тими, хто чинить правді опір — не зі злої волі, а з переконання, що правда відкрилася саме їм?

Один із варіантів відповіді на це запитання так само дав Бертольт Брехт, який у «Відкритому листі акторові Генріху Георге» — з огляду на його співробітництво з демагогічною владою — писав: «У Вас залишиться лише одна проблема: як найвигідніше продати рештки Вашої міміки».

Актором, до речі, Генріх Георге був популярним — і не лише у Німеччині. Він працював з Ервіном Піскатором і Бертольтом Брехтом, знімався у Голівуді, 1937 року дістав призначення на пост інтенданта Театру імені Шіллера в Берліні, зіграв ролі у фільмі «Метрополіс» Фріца Ланга, а також у знакових нацистських стрічках «Квекс з гітлерюгенду», «Кромвель», «Єврей Зюсс» та ін. Врешті сам фюрер призначив його на посаду державного актора — Staatsschauspieler. Незважаючи на посаду і світове визнання, 22 червня 1945 року його було заарештовано органами НКВС. Спочатку його утримували у в'язниці, а потім перевели до концтабору Заксенгаузен — саме тут 1946 року, за декілька днів до свого п'ятдесят третього дня народження, він і помер — нібито після операції з видалення апендициту. За півстоліття по тому, 1993 року, у Німеччині було видруковано поштову марку з його портретом. А наступного року, спираючись на свідчення одного з колишніх в'язнів Заксенгаузена, останки Георге, який співробітничав із фашизмом, розшукали, ідентифікували, і рештки тієї самої міміки, про які писав Брехт, перепоховали у Берліні, на целендорфському цвинтарі — відносно неподалік від доротеєнштадтського кладовища, де поховано Брехта, який боровся з фашизмом. Отже, в якомусь сенсі їх зрівняли. Зрівняли наступні покоління, котрі, очевидно, знали іншу правду. Можливо, через те, що надто однозначно прочитали вірш Брехта про гордість:

Почувши розповідь американського солдата
 Про те, як печені німецькі панянки
 Віддавалися за тютюн,
 А прості дівчата — за шоколад,
 Тоді як голодні російські баби
 Були неприступні,
 Я відчув гордість.

Р. S. У чому ж пафос і глухий кут цієї логіко-мистецтвознавчої розвідки? Продемонструвати глибоку стурбованість інвазією демагогії?

Аби потім щодня, перебуваючи «на своїй хвилі», знову і знову висловлювати глибоку стурбованість з приводу подій, розвиток яких, зокрема завдяки новим технологіям, набуває нечуваної досі швидкості, а чергове викриття демагогії лише загострює і без того напружену ситуацію?

Радше у самонавіюванні — мовляв, діалог про правду і демагогію, навіть тоді, коли він лише внутрішній, навряд чи може бути завершено у цьому житті.

Адже ситуативно першочергове і другорядне бігають наввипередки.

А ситуації і навіть світи, в яких ми живемо, у кожного з нас — різні.

Таким чином, демагогія з категорії логічної переходить в етичну, підпорядковуючись, як не дивно, логіці механіки: тут діють сила пружності і тертя, опір середовища і сила тяжіння, реакція й інерції, поверхневий натяг і закони Ньютона (будь-яке тіло перебуває у стані спокою або рівномірного і прямолінійного руху, доки не примушується до зміни стану прикладеною силою; зміна кількості руху пропорційна прикладеній рушійній силі і здійснюється у напрямі, за яким ця сила діє; дія завжди дорівнює протидії) і геометрії Лобачевського (в якій раніше чи пізніше паралельні прямі — тобто правда і демагогія — перетнуться).

Більшу частину текстів про демагогію написано у глузливому тоні, отже, вони всі вони суб'єктивно забарвлені і порушують найголовнішу вимогу науковості — об'єктивність.

Глузливість цю зумовлено самим об'єктом дослідження, адже прийоми, на яких базується демагогія і прийоми створення комічного ефекту, в основному, співпадають.

На перший погляд, різницю зумовлено лише тим, що спостереження за нісенітницею створює у нашій свідомості ефект комічного, тоді як участь у демагогічному (комічному) дискурсі перетворює нас самих на комічний об'єкт.

Розглянувши демагогію як систему жанрів, можна виявити в ній і прийоми ярмаркового фарсу (В. Перетца і Вс. Мейерхольда), і театр абсурду, і навіть героїко-романтичну драму з відповідними цим жанрам системами ампула.

А далі — все як у справжньому театрі: субретки і травесті ведуть боротьбу за ролі молодих героїнь; Тарталья, Панталоне і Доктор — за ролі соціальних героїв; резонер — за роль протагоніста; комічна стара — за роль гран-дам; петиметри і фати — за роль першого коханця; салонний коханець і невросте-нік — за роль соціального героя.

Чи варто псувати виставу? І чи варто гасити пожежу, не маючи засобів для її гасіння? І головне: чи можна її загасити, підливаючи не масло навіть, а хоча б і воду (безперечно, метафоричну, отже, у даному разі демагогічну) — у вогонь?

Зрештою, спостерігач — це також лише роль. І виконувати її слід із дотриманням правил. Незважаючи на те, що у жанрі, який називається життям, тако-го ампула не існує.

Питання, отже, в тому, чи завжди варто щось комусь доводити?

Олександр КЛЕКОВКІН. Демагогія у дискурсі мистецтвознавства.

Розглянуто класифікації демагогічних прийомів, запропонованих К. Чапеком, М. Акімовим, Б. Каценеленбаумом, У. Еко, Т. Николаєвою, В. Дементьевим й ін. Запропоновано класифікацію основних рівнів парамистецтвознавчої демагогії: чистий абсурд і відверто аморальна демагогія; догматизм; логічні виверти. Проаналізовано прийоми найвищого рівня парамистецтвознавчої демагогії — логічні виверти. Виявлено залежність розвитку демагогії від потреб аудиторії, а також амбівалентне сприйняття демагогії залежно від її носіїв. Окреслено основні форми оголення демагогії у мистецтві (підтекст у А. Чехова і К. Станіславського; мовні експерименти дадаїстів; мовні ігри А. Вітгенштайна; філологічна комедія М. Куліша; енциклопедія демагогічних прийомів і мовних штамів радянської доби у діалогі І. Ільфа і С. Петрова; одивнення (очуження) В. Шкловського — Б. Брехта; трагедія мови і театр абсурду; лінгвістичний поворот; поширення форм невербального театру).

Ключові слова: демагогія, догматика, логічні помилки і виверти, абсурд.

Александр КЛЕКОВКІН. Демагогія в дискурсе искусствоведения.

Рассмотрены классификации демагогических приёмов, предложенные К. Чапеком, Н. Акимовым, Б. Каценеленбаумом, У. Эко, Т. Николаевой, В. Дементьевым и др. Предложена классификация основных уровней параискусствоведческой демагогии: чистый абсурд и откровенно аморальная демагогия; догматизм; логические уловки. Проанализированы приемы высшего уровня параискусствоведческой демагогии — логические уловки. Выявлена зависимость развития демагогии от потребностей аудитории, а также амбивалентность восприятия демагогии в зависимости от ее носителей. Определены основные формы обнажения демагогии в искусстве (подтекст у А. Чехова и К. Станиславского; языковые эксперименты дадаистов; языковые игры А. Витгенштейна; филологическая комедия Н. Кулиша; энциклопедия демагогических приемов и языковых штампов советской эпохи в диалогии И. Ильфа и Е. Петрова; остранение (очуждение) В. Шкловского — Б. Брехта; трагедия языка и театр абсурда; лингвистический поворот; распространение форм невербального театра).

Ключевые слова: демагогия, догматика, логические ошибки и уловки, абсурд.

Olexander KLEKOVKIN, DSc, Prof. Demagogy in the Discourse of Art.

He exploration deals with classification demagogic methods proposed by K. Capek, N. Akimov, B. Katsenelenbaum, U. Eco, T. Nikolaeva, V. Dementieva and others. The classification of basic levels para-art demagoguery, pure nonsense and frankly immoral demagoguery; dogmatism; logical tricks. Analysis techniques para-art highest level of demagoguery — logical tricks. The dependence of demagoguery on the needs of the audience and ambivalent perception of demagoguery based on its carriers. The basic form of exposure of demagoguery in the art (subtext in A. Chekhov and K. Stanislavsky, linguistic experiments Dadaists; L. Wittgenstein language games, philological comedy M. Kulish, Encyclopedia demagogic methods and language dies in the Soviet era I. Il'f and E. Petrov Novels, ochuzhennyya V. Shklovsky — B. Brecht, language and tragedy theater of the absurd, linguistic turn, spread forms of non-verbal theater).

Keywords: demagoguery, dogma, logical errors and tricks, absurd.

Олена ОСАДЧА

**ФУНКЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХАТНЬОЇ ІКОНИ
У СТВОРЕННІ ІКОНІЧНОГО ОБРАЗУ
СЕЛЯНСЬКОГО ЖИТЛА
кінця XVIII — початку XX століття
Досвід ієротопічного методу дослідження**

У процесі дослідження автором буде розкрито роль хатньої (народної) ікони (у запропонованій статті ми розглядатимемо народну і хатню ікону як єдиний духовно-сакральний феномен у культурно-релігійному житті українського народу, хоча визначення «народна ікона» має більш узагальнюючий зміст, а визначення «хатньої» ікони обмежується її функціональним призначенням і порівняно невеликим розміром (висота до 50 см) у створенні образності селянського житла за допомогою *методології ієротопії*.

Ієротопія, згідно з визначенням російського історика і теоретика мистецтва, візантолога, директора Наукового центру східнохристиянської культури Олексія Лідова, — це створення конкретних сакральних просторів [1], зокрема храмів, де сакральний ансамбль розглядається як цілісна структура, в усій сукупності матеріальних та ідейно-образних компонентів. Досліджуючи певний сакральний простір, у якому зазвичай є центральний образ, так званий смисловий стрижень, О. Лідов увів для нього спеціальний термін — «образ-парадигма». Цей образ — ніби символ сакрального простору, який взагалі ніде не зображується, але пов'язаний з цим простором, не породжується ним, а наче згадується. Сакральний ансамбль лише підсилює і конкретизує образ-парадигму [2].

Хатня ікона як особливе духовно-сакральне явище, масове й унікальне за глибиною витоків та фольклорно-християнським характером іконографії є віддзеркаленням народної релігійної свідомості українців, для якої характерним є «прагнення до поєднання сакрального та профанного, земного і надприродного, матеріального і духовного» [3, с. 69]. Український народний іконопис формувався протягом багатьох століть, починаючи з XV ст., і в ньому асимілювалися християнські та язичницькі погляди, традиції народних вірувань та обрядів, життєвість реального світу і поезія фольклору, а також ренесансні та барокові віяння, західноєвропейський живопис із елементами

портретного натуралізму, а згодом і стилістика народної гравюри, картини та ілюстрації [4, с. 110].

У створенні синкретичного побуту селянського помешкання хатня ікона постає *домінантним символом*, за допомогою якого вибудовувалася цілісна система сакральньо-містичного, ритуально-обрядового і символічно-семантичного світу. Вона як *медіатор* відкриває доступ у потойбічний світ і водночас стає нездоланною перешкодою для темних сил [3, с. 90].

Як вважає М. Станкевич, прототипом хатньої ікони були зав'язані навхрест пучки зілля, які розвішували на стінах [5, с. 13–14]. Дохристиянські обереги виготовляли з різних природних матеріалів: соломи, сушеного зілля, шматочків дерева, шкарлупи яєць тощо. Створювали також солом'яних «павуків», дерев'яних, солом'яних або паперових «голубів», солом'яні або дерев'яні йорданські хрестики, писанки, паперові хрестики-витинанки, солом'яні снопи з колосками збіжжя (дідо). Після хрещення Київської Русі хатні обереги язичницької віри селяни поступово замінили на ікони у вигляді різьблених багаторамених хрестів, потім на ікони, різьблені на дереві, аж доки в кінці XVIII ст. не з'явилися мальовані ікони на дошках [5, с. 13–14]. Проте дохристиянські обереги ще протягом тривалого часу співіснували поруч із хатніми іконами, утворюючи систему сакральних символів і формуючи стійкі народні художні традиції [6, с. 85]. Адже якщо селяни не мали ікон, вони сакралізували простір хати різним зав'язаним навхрест зіллям.

Специфіку хатньої ікони певною мірою визначала символіко-функціональна система інтер'єру селянської хати, в якій будь-який предмет побуту мав сакральньо-захисний характер і поєднувався з художніми особливостями ікони, зокрема з семантикою, колористикою, розміром тощо [4, с. 110]. Селянська хата для українців — це символізоване відображення природного простору і зменшена модель селянського культурно-просторового світу [7, с. 503] (*рис. 1*).

Селянський простір був фундаментом природно-космологічного світу, мав функції соборного об'єднання українців [7, с. 54] і, що найважливіше, слугував визначальним чинником усього культурного простору українців [7, с. 506]. Проте XX ст., позначене періодами насильницької колективізації, воєн, голодоморів і репресій, призвело українське селянство до екзистенційного розладу з простором, який, утративши космологічну основу, втратив і притаманні йому морально-кореляційні якості [7, с. 54]. Під тиском антирелігійної пропаганди комуністичного режиму і внаслідок руйнування культурно-релігійного простору села хатній іконопис як явище поступово згасав.

Лише починаючи з 1990-х в Україні поступово відроджується сакральне мистецтво. Тому наразі є надзвичайно актуальною проблема вивчення ієротопії хатнього іконопису, який базується на фундаменті культурно-духовного



1. Інтер'єр селянської хати кінця ХІХ ст.,
с. Бобрівник Зіньківського р-ну Полтавської обл. Фото М. Матійчука

світогляду українського народу. Запроваджений О. Лідовим новий науковий напрям міждисциплінарних досліджень — *ієротопія* — дає можливість розглядати українську хатню ікону як невід'ємну складову цілісної художньо-образної системи простору селянської хати.

Цією публікацією уперше робиться спроба за принципом ієротопічного методу дослідження з'ясувати особливу роль хатньої ікони у створенні іконічного образу українського селянського житла. Хоча ще 1998 року у статті «Формування специфіки українського житла у середньовіччі: етнокультурні аспекти» М. Сергеевої запропоновано оздоблення оселі називати особливим типом творчої діяльності [8, с. 89]. Це дає підстави стверджувати, що тема дослідження щодо створення сакрального простору селянської хати визрівала давно.

У праці «Українське мистецтво. Орнаментація української хати» (1980) В. Щербаківський комплексно досліджує начиння селянського житла, акцентуючи на тому, що покуття становило орнаментальний центр світлиці, а хатні ікони на ньому були орнаментальними елементами декору [9]. У монографії «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору» (2009) [7] О. Найден вивчає народну ікону в контексті селянського культурного простору, доводить, що народна ікона є семантичним компонентом мікрокосмосу селянської хати, розкриває її імітаційну та релігійно-



2. Покуття в українській хаті

фольклорну поетику, стильові та образні особливості тощо. Про символічну роль орнаментального обрамлення народних ікон та його естетичне значення в організації провінційного помешкання йдеться також у дисертаційній праці «Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця ХVІІІ — ХІХ ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти» (2015) О. Пономаревської [3]. М. Юр у праці «Українські мальовані весільні скрині» (2010) виявляє спорідненість розписів українських весільних скринь з іншими видами народного мистецтва, зокрема і з народним іконописом [10].

Селянська хата завжди була уособленням моделі Всесвіту і храму. Як людина є трипостасним образом Бога і має тіло, душу і Дух, як храм розподіляється на три зони — бабинець, нава (храм вірних) і свята святих (вівтар), так і селянська триподільна хата має сіни, світлицю і комору.

Селянська хата для українського народу була символічною колицкою, безсмертним джерелом становлення української нації, бо плекала дух, віру і традиції. Вона ніби віддзеркалювала іконічний просторовий образ села з церквою у його серцевині, з придорожніми хрестами і капличками обабіч нього тощо. Під час церковних свят, хресних ходів село сприймалося як просторова ікона (просторова ікона — це реальний або умоглядний сакральний простір, основою якого є певна система конвенціональних зв'язків і взаємоза-

лежностей. Тобто сакральний простір скріплюється певною знаковою системою, кордоном, що маркірує його і що визначає його реальні і умоглядні рамки. Поза цією системою конвенцій просторова ікона втрачає (для сприймаючої свідомості) свою силу і позбавляється ролі будь-якого просторового кордону сакрального і мирського або сакрального і понадсакрального (за О. Тарасовим)) [11]. Селянське житло — це також просторова ікона, у ньому «священний локус помешкання — покуть з іконами був центром будинку в усіх сенсах: сакральному, ритуальному, декоративному [3, с. 94]» (рис. 2). Всі інші предмети побуту на різних рівнях — ідейному, образно-художньому, семантичному, іконографічному, колористичному тощо було підпорядковано хатнім іконам на покуті.

Покуть певним чином відігравав роль іконостасу з деїсусним розміщенням ікон, а стіл, що розташовувався під покуттям, символізував вівтар, «престол Божий» (рис. 3). Принагідно можемо згадати, що під час досліджень слов'янського житла VIII–X ст. було виявлено залишки вкопаних у долівку ніжок столів, і їхнє розміщення не було пов'язане з покуттям. Цілком можливо, що переміщення стола до покуття відбувалося саме під впливом християнства [8, с. 90].

За слухним зауваженням О. Пономаревської, характерною рисою українського народного мистецтва, стрижнем національного образотворчого мистецтва і особливою категорією етноестетики є іконоцентризм — наукова парадигма, в якій ікона є точкою відліку, наріжним каменем у вивченні духовної і живописної культури України і водночас виявляє інтенцію до вираження глибинних сакральних сенсів метарелігійності українців [3, с. 32].

Внутрішнє оздоблення хати — це *простір іконосфери*, що транслює міфологеми українців, що формуються у колективному підсвідомому культури, а також архетипи, пов'язані з особливостями традиційно-побутового життя селян. Організація побутового простору, «обмежена чіткими обереговими кордонами» [3, с. 89], передбачала не лише створення цілісного художнього ансамблю, але й домашньої церкви, що за образом уподібнювалася до «корабля» спасіння, а за будовою спрямовувалася до престолу Божого — до покуття. Народні ікони на різьблених орнаментах і візерунках божників, що за конструкцією нагадували церковні «тябла», обгорталися яскраво вишитими покутніми рушниками-убрусами, які уособлювали криптограмні полотна космологічних знань про будову Всесвіту [12] і могли ототожнюватися з іконною завісою — прозорою священною перегородою, що сприймалася як зриме втілення іконічного принципу [1, с. 219]. Хатні ікони; настінний розпис (рис. 4); народні картини «мамаїв»; мальовані весільні скрині; рядна; килими (рис. 5); дерев'яний і керамічний посуд тощо відображали єдиний ієротопічний задум, в якому, залежно від регіонально-стилістичних особливостей, акумулювалася



3. Інтер'єр української селянської хати. З електронного ресурсу: <http://www.ukrsov.kiev.ua/interior/>

соборна свідомість українського села. Семантичні елементи, зображені на ужитково-декоративних виробах і творах народного мистецтва, згруппувалися таким чином, що містили певне повідомлення, яке виявляло просторовий образ. Яскравою ілюстрацією української селянської хати з її колоритом і ритуально-обрядовим життям, що визначає її як ієротопічний проект, є художній фільм режисера С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964) за однойменною повістю М. Коцюбинського.

Просторовий образ селянської хати формувався на основі певних закономірностей, які вибудовувалися за «традиціями народної образотворчості — орнаментом, розписом, специфікою моделювання форм» [3, с. 50]. Архаїчні мотиви декору, зокрема кола, розетки тощо, позначені космічною символікою, як правило, зображуються на дверях та одвірках, над вікнами, на сволоках, тобто там, де їхні охоронні функції були найбільш потрібними [8, с. 87].

Орнаментальне оздоблення хати сягає глибокої давнини і розподіляється на три частини: перший тип оздоб пов'язаний із самою конструкцією хати, другий — незалежний від конструкції і третій включає лише зовнішні оздобы хати. До першого типу відносяться: сволоки, що підтримують стелю (часто декоровані різьбою); обрамування вікон; одвірки дверей; вариста піч; лавки під стінами; ослони (переносні лавки); мисник [9, с. 20]. Такий тип орнаменталізації за допо-

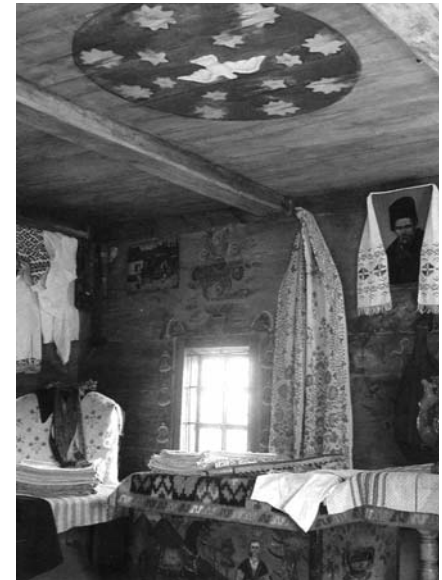
могою конструктивних ліній світлиці слугував засобом ритмічної організації простору. До другого типу орнаментатії належать: хатні ікони на покуті та стінах; настінний розпис і розпис на печі; миски на миснику і мальовані горщики на полицях; вишивані обруси на столі і узорні ряднини на лавках; вишивані рушники на образах; килими [9, с. 21]. Третій тип орнаментатії це: екстер'єрний стінопис; обрамування вікон; розпис віконниць [9, с. 21].

Система декору народного житла зосереджувалася у світлиці і була підпорядкована певній ієрархічній регламентації згідно з давніми релігійними віруваннями, забобонами та приписами суспільства. Як зазначалося вище, покуття становило орнаментальний центр світлиці й образи підбиралися так, щоб витримувалася загальний тон і ритм орнаментатії помешкання [3, с. 152]. Згадаймо, що і церковні реліквії та ікони, які шанувалися особливо, залишалися стрижнем у формуванні певного просторового середовища, нерозривно поєднуючись із загальним архітектурним сакральним комплексом.

Орнаментування — провідний принцип народного розпису, який стає головним і у побудові народної ікони. Композиція, форма, навіть лики святих будуються за принципом орнаменту [13, с. 139]. Але це не спрощує образність ікони, а, навпаки, піднімає її до рівня «фольклорного реалізму», в якому органічно поєднуються межі земного реального життя і народних традицій. Це і є головна розбіжність між іконою народною і ортодоксальною, для якої умовність, виключеність із реальної дійсності — основна умова існування [13, с. 139].

Деякі дослідники припускають, що про будь-які орнаментальні зображення можна говорити як про писемність, за допомогою якої укладали згоду з трансцендентними силами і прославляли їх [8, с. 58]. І хоча із часом зміст інформації, яку приховували ці зображення, втрачено, однак вони транслюють необхідну інформацію, що містить комплекс графем (приблизно сто смислових одиниць) [8, с. 58]. Графеми — смислові елементи орнаменту [8, с. 58] — пластична ідеограма — доводять здатність людини мислити абстрактними категоріями. Зміст графеми зрозумілий людській спільноті у певний історичний період [3, с. 165]. Поступово з архаїчним змістом графеми відбулася вторинна християнська міфологізація [3, с. 165], що позначилося на трактуванні хатнього іконного зображення. У результаті образи святих на іконах набули ознак графеми [3, с. 165]. Хатня ікона, виконана за стилістикою образотворчого фольклору, була визначальною окрасою сакрального простору хати.

Отже, у хатній іконі відображалися конкретні символи-міфологеми, що передавалися від покоління до покоління, збагачуючись новими елементами, і кодувалися в орнаменті, побудові композиції, у зображенні певних елементів повсякденного оточення та місцевих краєвидів, характерних для різних регіонів України. Наприклад, народні іконописці зображали святих в україн-



4. Інтер'єр селянської хати кінця ХІХ ст., с. Бобрівник, Зінківський р-н, Полтавська обл. Центральна Україна. З книги: *Лідія Орел. Мальоване дерево: найвішній живопис українського села.* — К., 2003.

ських вишиванках, Богородицю малювали у намисті, св. Варвару — у короні з атласними стрічками та квітами, св. Юрія Змієборця — пов'язаного зверху античних лат козацьким поясом [13, с. 120–121]. Такі деталі в іконографії народних ікон мали подвійну семантичну особливість: вони наближали іконний образ до образу пересічного українця, спричиняючи цим збереження фольклорної традиції [13, с. 124].

Орнаментальне декорування не лише ікон, але й різних предметів інтер'єру підсилювали сакральність простору. На думку О. Пономаревської, саме у народному мистецтві через систему ідеограм міфологічного і християнського змісту утворилася нова синтезована семантика, яка могла відігравати роль еквівалента ритуально-календарного ритму [3, с. 156].

Найрозповсюдженою оздобою будь-яких творів українського народно-декоративного мистецтва, зокрема і хатнього іконопису, є прототип найбільш поширених рослинних мотивів — ренесансно-бароковий «вазон» (деколи він фланкується птахами або солярними символами [8, с. 89]). «Вазон» зазвичай осмислювався як Дерево Життя, яке в народних переказах поставало як міфопоетична проекція Всесвіту [14, с. 556] і було засобом комунікації людини із сакральним світом. У народній уяві Дерево Життя забезпечувало зв'язок землі і неба та мало магічну силу, що приносила щастя і відвертала зловорожу силу. Відомо, що традиція зображення Дерева Життя зародилася ще в перед-

історичному періодові в Месопотамії у представників передньоазійської раси і відтоді поширилася на захід [9, с. 23–24]. Найдавніше зображення Дерева Життя (II тис. до Р. Х.) на теренах України міститься на сокирі з оленього рогу, знайденого неподалік с. Дударків (Київська обл.) [6, с. 75–76].

Давня філософська традиція вбачала в цьому символі втілення найвищої мудрості, розглядала його як судини великого космічного тіла, якими течуть життєдайні сили космосу [12]. Фольклорний мотив Дерева Життя віддзеркалює уявлення про тричастинне «світове дерево» не лише як схематичну модель світу, але й модель селянського житла. В усному фольклорі Дерево Життя часто оспівується у космологічних колядках. Малюючи світове дерево на стінах хати, селяни намагалися надати йому найфантастичнішого вигляду, адже через це воно ставало найбільш магічно дієвим [9, с. 25]. Вони вірили, що рукотворна краса дає змогу продовжувати справу творення всесвіту [8, с. 57].

У різних регіонах України мотив «вазона» мав свою пластичну мову вираження і залежно від матеріалу виробу народного мистецтва, на якому він був зображений, набував певних технологічно-семантичних ознак. Наприклад, у килимарстві та різьбленні мотив «вазона» стилізовано здебільшого геометрично, в кераміці, хатньому іконописі, стінописі переважає досить вільне трактування зображень завдяки широкому діапазону технологічних можливостей.

Загалом мотиву «вазона» властиве білатеральне зображення рослини у вигляді одного, трьох, п'яти і більше основних пагонів, які, як правило, утворюють віялоподібну крону. На пагонах — гілочки з листками (дугастих, округлих, гофрованих тощо форм) [15] і бруньки з «ореолами», котрі можуть символізувати енергію [12]. Верхня частина Дерева Життя увінчується квітами у формі 6, 7 і 8-раменних зірок, кружечками із сяйвом, які можна було б назвати сонечками та кружечками із зубцями, побудованими за принципом «свастики» для того, щоб викликати враження вертіння, руху, тобто життя [9, с. 22–23]. У візантійській і давньоруській традиції безперервний круговий рух був основою простору храму. Круговий оберт посилювався за допомогою різних модифікацій елементів декору на настінних розписах, а також світильників, через гравіровані іконографічні зображення яких гра світла відображалася на стінах і підлозі храму. Можливо, ця традиція збереглася з найдавніших часів і була відтворена в організації сакрально-секулярного простору народного житла.

Розглянемо приклад взаємодії різних видів начиння селянської хати, притаманних для подільського регіону України, зокрема традиційних килимів, настінного розпису, мальованих весільних скринь і хатніх ікон. В інтер'єрі народного житла Поділля широко застосовувався колір, а особливо декоративний розпис, яким прикрашалися стіни і вариста піч. Велику роль у традиційному оздобленні хати відігравали також барвиста кераміка і, насамперед, миски,



5. Інтер'єр селянської хати (реконструкція). Західна Україна.
Музей Карпатського біосферного заповідника

які ставилися рядами на миснику, своєрідні типи народних меблів та декоративні тканини [16, с. 25]. Для цього регіону найбільш характерним є зображення «вазона», композиція мотиву якого будується з рослинної складової натуроподібного чи абстрагованого характеру та посудини, з якої вона виростає [10, с. 52]. Є припущення, що передумовою появи подібних орнаментальних зображень були обряди, в яких ритуальними елементами була посудина і рослина [17, с. 83]. Крім того, Поділля — край гончарства, тому різноманітні гончарні вироби знаходять відображення у малюванні [17, с. 82–83].

У районах Західного Поділля килими також оздоблені квітучими деревами, вазонами з квітами, стрункими галузками у горщиках, розміщеними по три в ряд по горизонталі і вертикалі [18, с. 125]. У стінописах різних місцевостей Поділля переважають «вазони» з вертикальною домінантою побудови. Вертикальна орієнтація підкреслюється чітко виділеною основою та наверхшам [17, с. 79]. У декорі мальованих скринь і хатніх ікон подільського краю був поширений мотив квітів, схожих на лілії, які стилістично відповідали рослинним елементам «вазона».

Аналогічні паралелі простежуються і в інших регіонах України. Наприклад, для орнаментального оздоблення предметів побуту та хатніх ікон Київщини використовували елемент орнаменту «яблуко» («яблучка» — квітки

округлих обрисів, інколи з явно позначеними пелюстками [19, с. 332], вони складаються з округлої плями, яку зверху декорують краплеподібними або сегментоподібними мазками, що імітують пелюстки, серединку малюють із різних за величиною цяток (велика цятка — посередині, дрібні — навколо) або цяток і штрихів [20, с. 112]). Подібні ідеограми символізують як солярні знаки, наділені апотропеїчним змістом, так і плоди з «райського дерева».

Звичайно, поєднання і співіснування в інтер'єрі селянської хати різних за художньо-пластичною мовою зображень «вазона» (у стінописі — масивність стебел, у вишивці — пунктирність заповнення форм квітів і листків, на хатніх іконах і мальованих скринях — округлість обрисів декоративного оздоблення, у килимарстві — геометризація орнаментальних форм) створювало відчуття динаміки простору і, попри складну систему семантичних взаємозв'язків, надавало йому цілісного характеру. Таким чином, селянська хата ніби наповнювалася живими квітами. Це підтверджується творами народного мистецтва, в яких змальовано селянський інтер'єр.

Прагнення прикрашати різні предмети побуту, одягу чи сакральні речі саме квітами сприймається як відгомін язичницьких вірувань. Водночас це може бути свідченням туги за едемським світом і спробою відновити його у власному побуті. Наприклад, в Об'явленні Іоанна Богослова дерево постає як символ втраченого в Едемі духовного багатства вічного життя з Богом (*Одкр.* 2 : 7, 22 : 2). Вірогідно, за уявленнями селян, рай — це квітучий сад [4, с. 162].

Крім Святого Писання, натхненням для вербальної і візуальної фольклорної творчості слугували різні апокрифічні сказання. Інтерпретуючись у народній свідомості, доповнюючись фантазією і гумором, створювалися легенди, які у різних місцевостях набували своєрідних окрас. В апокрифі «Слово про сповідання Євине» і в духовних віршах «Плач Адама» міститься розповідь про ремства перших сотворених людей щодо втраченого раю, і це спонукає народну свідомість осмислити сутність гріхопадіння. Одне з таких віршів завершується поверненням Ісусом Христом грішного Адама до раю [21, с. 109].

У народі є чимало легенд, пов'язаних із Деревом Життя, які створені на основі таких апокрифів: «Слово про видіння Євине», «Слово про Адама», «Сказання про древо хресне» тощо. В них мова ідеться про те, як гілка з дерева пізнання добра і зла потрапляє з раю до Адама, і він робить із неї вінець, в якому його і ховають. Із цього вінця виростає «триблаженне древо», на одній гілці з якого було зроблено хрест Спасителя [21, с. 119].

Згідно з апокрифічною «Книгою Єноха» Дерево Життя «росте посеред небес і біля нього відпочиває Бог, коли входить у рай. І рослина ця незвичайна за красою і духмяністю, і немає нічого більш досконалого за це творіння. Райське дерево звідусіль златовидне, красне, вогнеподібне. Покриваючи собою

царство небесне, воно поєднує достоїнства всіх дерев із плодами. Корені біблійного дерева знаходяться в гаю Господньому, біля виходу, на краю землі. З-під підземного стебла струменюють два джерела: з одного виливається мед і молоко, з іншого — єлей і вино [14, с. 557].

Отже, в народній фантазії закарбувалася основна думка всіх цих легенд: саме древо, яке спричинило вигнання прабатьків з раю і привело у світ смерті, перемогло на Голгофі смерть і отверзло людям райські врата [21, с. 121].

Подібні сказання збагачували народну уяву живими міфопоетичними образами, які оспівувалися і змальовувалися у різних видах фольклорної творчості.

Чому українська селянська хата асоціюється передусім із просторовим образом квітучого райського саду, а не з образом Небесного Єрусалима? Це, на нашу думку, пов'язано з народною релігійною свідомістю, що ґрунтується насамперед на міфологічних та апокрифічних уявленнях, поетико-фольклорних і ритуально-обрядових традиціях. Наприклад, робота в полі для наших пращурів завжди пов'язувалася з ритуальним дійством і, мабуть, асоціювалася із насадженням райського саду.

Можна навіть провести таку аналогію: сад — це образ людини, даний їй Богом, а Небесний Єрусалим — подоба, що Ним задана і яку все життя людина має здобувати, за допомогою святих таїнств християнської церкви будуючи цей Град. І якщо образ саду пов'язаний із горизонталлю — обрядово-побутовим життям за розміреною системою календарно-господарського циклу, то образ Небесного Єрусалима — з вертикаллю — релігійно-церковним життям, освяченим таїнствами. Хатня ікона у такому контексті відіграє роль своєрідної брами як до втраченого раю, так і до Небесного.

Для наших пращурів організація внутрішнього оздоблення житла полягала у створенні одухотвореного ритму живого руху всіх предметів побутового вжитку і творів народного мистецтва, об'єднаних подібними ознаками, зокрема тотожними за контрастними, семантичними, іконографічними, колористичними тощо співвідношеннями, що давали змогу трансформувати звичайне селянське житло в єдиний цілісний просторовий едемський образ.

Безпосередній структурний зв'язок різних предметів ужитку простежувався через явну і приховану архаїчну і християнську символіку, орнаментальними елементами якої вони декорувалися. Найпоширенішою орнаментальною оздобою українського хатнього простору був мотив «вазона», прототипом якого був архетиповий, універсальний міфологічний образ Дерева Життя. *Ієротопічний* задум організації селянського житла формувался на основі народних уявлень про віднайдення втраченого раю засобами образотворчого фольклору, доміантним стрижнем якого була матрична одиниця духовності народу — хатня ікона. Парадоксальним чином хатня ікона — паладіум не лише

сакральньо-секулярного простору селянського житла, не лише традиційно-побутової культури певних регіонів України, але й буття українського етносу.

Українська селянська хата в такому контексті сприймається як просторова ікона едемського саду.

1. *Лидов А.* Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / Алексей Лидов. — М. : Феория : Дизайн. Информация. Картография : Троица, 2009. — 352 с. : ил.

2. *Охоцимский А.* Иконология готического храма (опыт иеротопического подхода) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology_gothic_church.

3. *Пономаревська О.* Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII — XIX ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Олена Іванівна Пономаревська. — К., 2015. — 224 с.

4. *Осадча О.* Українська хатня ікона-образ кінця XVIII — XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Олена Анатоліївна Осадча. — Івано-Франківськ, 2010. — 198 с.

5. *Станкевич М. Є.* Українські витинанки / Михайло Станкевич. — К. : Наук. думка, 1986. — 124 с.

6. *Словник українського сакрального мистецтва / редкол. : [М. Станкевич], С. Боньковська, Р. Вашилик, А. Герус; Ін-т народознавства НАН України.* — Львів : Друк ПТВФ Афіша, 2006. — 288 с.

7. *Найден О. С.* Народна ікона Середньої Наддніпряниці в контексті селянського культурного простору / Олександр Найден. — К. : ЗАТ «Книга», 2009. — 507 с.

8. Регрес і регенерація в народному мистецтві : колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань / редкол.: [М. Селівачов], О. Бріцина, П. Гончар, А. Лихач; Музей Івана Гончара, ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. — К. : Музей Ів. Гончара ; Родовід, 1998. — 328 с.

9. *Щербаківський В. М.* Українське мистецтво. Орнаментация української хати / Вадим Щербаківський. — Рим : Богословія, 1980. — 103 с.

10. *Юр М.* Українські мальовані весільні скрині: типологія, іконографія, художні особливості / Марина Юр. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України ; ІПСМ АМУ, 2010. — 276 с. : іл.

11. *Тарасов О.* Пространственные иконы : текстуральное и перформативное // Материалы Международного симпозиума / ред.-сост. А. Лидов. — М. : Индрик, 2009. — 184 с.

12. *Птуха Ю.* Образ світового дерева в українській народній творчості [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/4.-Ptukha-Yuliya.pdf>.

13. *Попова Л.* Народная иконопись Украины XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 07.00.12 : история искусства / Любовь Попова. — Л., 1985. — 194 с.

14. *Малина В.* Кам'яні хрести в Україні XVIII–XX ст. : Онтологія. Типологія. Символіка. Функція / Віталія Малина. — Миколаїв : Артгіль «Художній крам», 2009. — 864 с. : іл.

15. *Юр М. В.* Трансформація образності традиційного народного мотиву «вазон» у творчості професійних митців [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://linksdir.com.ua/getlink.php?link-ID=33646>.

16. *Самойлович В. П.* Українське народне житло (кінець XIX — початок XX ст.) / Віктор Самойлович. — К. : Наук. думка, 1972. — 152 с. : іл.

17. *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля кінця XIX — першої половини XX століття / Наталя Студенець. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. — 224 с., 20 с. кол. іл.

18. Декоративно-прикладне мистецтво / редкол. : [Є. Антонович]; Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич. — Львів : Світ, 1993. — 272 с.

19. *Селівачов М. Р.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). — 2-ге вид. — К.: Ред. вісника «Ант», 2009. — 408 с. : іл.

20. *Юр М. В.* Розписи українських весільних скринь середини XIX — початку XX століття (типологія, іконографія, художні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Марина Володимирівна Юр. — К., 1998. — 267 с.

21. *Булашев Г. О.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: космогонічні українські народні погляди та вірування / Георгій Булашев. — К. : Довіра, 1993. — 414 с.

Олена ОСАДЧА. Функція української хатньої ікони у створенні іконічного образу селянського житла кінця XVIII — початку XX століття: Досвід іеротопічного методу дослідження.

Розкривається роль української домашньої (народної) ікони у створенні образності селянського житла за допомогою методології іеротопії, запропонованої російським істориком, теоретиком мистецтва і візантологом Олексієм Лідовим. Метою статті є спроба реконструювати образ-парадигму сакрального простору українського селянського житла кінця XVIII — початку XX століття. На основі вивченого матеріалу встановлено, що для українського селянина організація внутрішнього оздоблення житла уособлювалася за створенням одухотвореного ритму живого руху всіх предметів побутового вжитку і творів народного мистецтва, об'єднаних подібними ознаками, зокрема тотожними за контрастними, семантичними, іконографічними, колористичними тощо співвідношеннями, що давали змогу трансформувати звичайне селянське житло в єдиний цілісний просторовий едемський образ. Автор доходить висновку, що іеротопічний задум організації селянського житла формувався на основі народних уявлень про віднайдення втраченого раю засобами образотворчого фольклору, доміантним стрижнем якого була матрична одиниця духовності народу — хатня ікона. Українська селянська хата в такому контексті сприймається як просторова ікона едемського саду.

Ключові слова: українська хатня ікона, іеротопія, образ-парадигма, селянське житло, народна свідомість, дерево життя.

Олена ОСАДЧА. Функція украинской домашней иконы в создании иконического образа крестьянского жилища конца XVIII — начала XX века: Опыт иеротопического метода исследования.

Раскрывается роль украинской домашней (народной) иконы в создании образности крестьянского жилища с помощью методологии иеротопии, предложенной российским историком, теоретиком искусства и византологом Алексеем Лидовым. Целью статьи является попытка реконструировать образ-парадигму сакрального пространства украинского сельского дома конца XVIII — начала XX века. На основе изученного материала установлено, что главное в организации интерьера жилища для украинского крестьянина — создать одухотворённый ритм живого движения всех предметов быта и произведений народного искусства, объединённых похожими особенностями, например, тождественными с контрастными, семантическими, иконографическими, колористическими и другими соотношениями, которые давали бы возможность трансформировать обычное крестьянское жильё в единый целостный пространственный эдемский образ. Автор приходит к заключению, что иеротопический замысел организации крестьянского жилища формировался на основе народных представлений о поиске утраченного рая посредством изобразительного фольклора, доминантным стержнем которого являлась матричная единица духовности народа — домашняя икона.

Ключевые слова: украинская домашняя икона, иеротопия, образ-парадигма, крестьянское жилище, народное сознание, дерево жизни.

Olena OSADCHA. The Role of Ukrainian Domestic Icons in Creating the Iconic Image of a Peasant House from the late 18th century through the early 20th century: hierotopic study.

This article deals with the role of Ukrainian domestic icons in creating the image of a peasant house, using hierotopic techniques. Hierotopy was developed by Russian historian, theoretical art expert and byzantinist Alexei Lidov. The article attempts to reconstruct the paradigm image of the sacred space of a Ukrainian peasant house from the late 18th century through the early 20th century. On the basis of the studied material, the author infers that when decorating the interior of their house, Ukrainian peasants were mainly guided by the desire to create a spiritual rhythm of the live movement of all household items and works of folk art that have similar features, such as features identical to contrasting, semantic, iconographic and coloristic relationships, which would make it possible to transform a regular peasant house into a single, holistic, spatial, edenic image. The author concludes that the hierotopic principle for organizing a peasant house was based on people's ideas of the search for a lost paradise, using graphic folklore whose dominant element was the matrix unit of people's spirituality — a domestic icon.

Keywords: Ukrainian domestic icon, hierotopy, paradigm image, peasant house, people's consciousness, tree of life.

Катерина МАМАЄВА

ПРОБЛЕМА СТИЛЮ

До висвітлення мистецтвознавчої проблеми
в просторі публічної дискусії

(За матеріалами Євг. М. Кузьміна)

Нет подстрочных примечаний. Проблема стилю постає в безлічі мистецтвознавчих досліджень як ключова, починаючи з Г. Вельфліна, який вперше вводить стиль в обіг цієї науки в якості категорії. Пам'ятаючи про те, що проблема національного та індивідуального стилю (з використанням типово італійського слова *maniera*) була порушена вже Дж. Вазарі, та недостатньо науково обґрунтована і штудійована. Автор, звужуючи географічні та хронологічні рамки свого дослідження, досліджує лише поверхневий пласт цієї проблеми, а саме — публіцистичний її аспект. Обраний ракурс, точка зору на дану проблему в практичному сенсі може бути використана при написанні історії українського мистецтва, стати застереженням для журналістів, що спеціалізуються на мистецтві, і фахівців з мистецтвознавства в їхніх виступах в пресі.

Проблемі стилю, зокрема національного, з останніх вітчизняних досліджень не присвячено, як відомо автору, жодної монографічної праці. Але спроби, якщо не розв'язання даної проблеми, то хоча б її постановки, були започатковані саме в публіцистиці, в журнальних статтях початку ХХ століття.

У буремні роки пролетарської революції 1917 року, незважаючи на усі труднощі життя, в Україні продовжується наукова робота по вивченню та збереженню культурних та історичних пам'яток. На сторінках періодики (як тепер у соціальних сітках), намагаються привернути увагу широкого загалу, і зокрема небайдужих, до пертурбацій у галузі культури. Цілком зрозумілим є підвищений інтерес до київських святинь, мотивований бажанням уникнути того, щоб надбання народу, унікальні пам'ятки розвитку культури визначеного ареалу стали заручниками минущої політичної ситуації. Спроби об'єднати киян на ґрунті боротьби за свою культуру, збудити в обивателі, заклопотаному насущними потребами воєнного часу, не тільки почуття національної гідності і самосвідомості, а усвідомлення приналежності до спільноти людей, знайомих з поняттям «духовні цінності», до певного етосу, до про шарку інтелігенції, —

можна прослідкувати на прикладі статті Євг. М. Кузьміна¹. Вочевидь, стаття «Реставрація чи «девальвація»» від 8.11.1918 [14, с. 5.] була відгуком на доповідь професора Ф. І. Шміта «Об украинском стиле», озвучену в 15 аудиторії Університету під час засідання «товариства дослідників мистецтв» (коротке повідомлення про доповідь міститься там же).

Репресований 1937 року і через те на довгий час викреслений з історії мистецтвознавства, Шміт був не лише одним з перших дослідників Софії Київської, але і першим, хто поставив питання про стиль мозаїк та фресок цієї пам'ятки [17, с. 876]. Актуальність проблеми стилю є незаперечною. З теоретичним визначенням цього поняття, з його диференціацію у зв'язку з його всеосяжністю², часто вступає у протиріччя мистецька практика. Якщо для теоретиків сучасного мистецтва, які більше тяжіють до описовості «візуальних практик», поняття стилю, як таке не є (судячи з досліджень) актуальним, то для фундаментального мистецтвознавства, яке і досі займається проблемами історії мистецтва, а значить, історією (етимологією) понять, в умовах формівної державності проблема стилю (особливо національного) постає з усією гостротою. Предметом даної статті є не стільки саме поняття стилю (історія його побутування, дефініція терміну) у суто мистецтвознавчому аспекті, скільки його публіцистичний аспект. Те суспільство (чи його мислячий прошарок), яке сприймає напрацювання вчених, за умови знайомства з ними (частіше — саме завдяки згадуванням в періодиці), стає носієм «громадської думки». Важко вирахувати ступінь схильності чи стійкості кожного індивіда до впливів

¹ Деякі застереження щодо семантики цього терміну сформульовані академіком М. Гаспаровим в його статтях різних років (див.: [2; 4; 5]). В даному контексті можна наповнити поняття наступним чином: люди, занепокоєні не тільки власним виживанням в критичній ситуації, але здатні взяти на себе відповідальність піклуватися про інших, а також, якщо не опікуватися, то принаймні боронити від руйнування, викликаного різними факторами, осередків культури (матеріальної та духовної), не залишатися байдужими до їх долі; люди, наділені історичною свідомістю, естетичним відчуттям та совістю, а також умінням шанобливо ставитися до іншого (включаючи померлих предків та майбутніх нащадків). Щоправда, з огляду на поточні події, враховуючи ставлення держчиновників до культури, яке М. Гаспаров визначає словом «терпимість» (можна додати — «вимушена терпимість»), трактовка цього поняття ближче до озвученої ним же у статті «Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигенция» (див. вище): соцпрошарок, утворений маргінальними особистостями, які є авангардом, розвідкою з різновекторною направленістю пошуків, і якими суспільство не гребує жертвувати в критичних ситуаціях. В цьому випадку виникає інтерференція тлумачення з поняттям «герой», що може стати темою для окремого дослідження, але розгляд якої виходить за рамки цілей даної статті.

² Стиль життя, стиль епохи, архітектурний стиль, стиль в мистецтвознавстві: великий, школи, індивідуальний. Детальніше див.: [1].

«загального погляду» на ті чи інші проблеми, трансльованого через засоби мас-медіа чи «соцїтки». Але прийняти за відправну точку твердження, що деякою мірою засоби мас-медіа є рупором «громадської думки», виявляється цілком можливим. За умови, що вони не є ретранслятором думки власника того чи іншого «рупору» в кожному конкретному випадку. Особливу довіру в такому разі викликають примітки до опублікованих матеріалів на зразок «редакція не несе відповідальності за думку автора статті» або «редакція має іншу думку».

Дебати з приводу *стилю* сторічної давності висвітлені на сторінках періодики, де кожен читач (широка цільова аудиторія) може ознайомитися з викладкою основних тез кожного з учасників процесу вироблення дефініції поняття. І як видно на прикладі вказаної статті Кузьміна, проблема визначення поняття національного стилю постала з питання про реставрацію конкретної пам'ятки. Точніше, ці два питання — наявності стилю і методів реставрації — тісно пов'язані. Як і функція означеної пам'ятки в минулому та сучасному житті.

На той час, коли вперше постало питання про серйозне наукове дослідження собору як основи для подальшої реставрації, Софія Київська була діючим храмом¹ (з 1919 року — української автокефальної церкви під проводом митрополита Василя Липківського). Але це ніяким чином не заважало ані вивченню, ані роботам по відновленню споруди та її оздобі. Ще 1915 року Шміт отримав від митрополита Антонія (Храповицького) дозвіл на дослідження, а пізніше, з початком робіт у 1918 р. — заповнення у виділенні 3 млн. крб. на ці потреби. Гетьманський уряд умовно виділив 25 тисяч [17, с. 807]. Роботи було призупинено на період перебування у Києві армії Симона Петлюри². Та і після встановлення радянської влади планам не дано було здійснитися. Науковий потенціал пам'ятки тоді залишився нерозкритим, не дивлячись на те, що 1923 року Шміт навіть був призначений на посаду директора Софійського собору, після того, як очолював усі раніше створені комісії та комітети з питань дослідження та реставрації.

В конкретній вузькоспеціальній проблемі, яка тим не менш набуває величезного значення для цілої нації (ставлячи під питання її існування), Шміт доходить висновку (як повідомляє газета), що ніякого національного українського стилю не було, в усякому разі поза межами загальноруського. На противагу газетному повідомленню у книжці «Искусство Древней Руси, Украины» [17, с. 534–631], виданій в Харкові 1919 року, Шміт, як і належить вченому (хоча він не приховує, що книжка носить популярний характер і має на меті перш за все ознайомити якомога ширшу аудиторію з історією місцевих пам'яток³),

¹ Наразі, поки стаття чекала майже рік на публікацію, Софія знову стала діючим храмом.

² Хроніка цих подій висвітлена Є. Кузьмінім в газеті «Голос Киева» за 1918 р. (№№ 165, 176, 179).

³ Див.: [17, с. 616–617]. Пор.: «Це не завжди вдається: спробуємо уявити, як образ античності у сві-

намагається викласти своє бачення процесу розвитку мистецтва (йому належить авторство концепції еволюційно-циклічного розвитку мистецтв), а не знайти докази (точніше притягнути їх) для якоїсь ідеї — патріотичної чи політичної (відомо, що йому довелося піти на примирливі кроки з концепцією трактування і розуміння мистецтва з позицій марксизму) [17, с. 828–829]. У цій книжці Шміт визнає побутування українського стилю, його логічне витікання з давньоруського дерев'яного зодчества, але наполягає на тому, що при переході до кам'яної архітектури, місцевими майстрами були запозичені вже готові форми візантійського стилю. Питання про те, чи поклато це запозичення край розвитку національного місцевого стилю для Шміта вирішено позитивно. У зверненні до української дерев'яної храмової архітектури регіону Карпат як до збережених протоформ національного стилю Шміт перетинається з Василем Кричевським. Останній, як відомо, намагався відтворити і розвинути зачатки цього стилю у своїй архітектурній практиці та діяльності збирача мистецьких предметів народного побуту; також виступав у пресі з публікаціями на захист своєї думки [7]¹. Але звинувачуючи того ж Лукомського в «жонглюванні» епітетом «український» відносно до стилю, нехай то буде бароко чи ампір, сам Кричевський не виходить за рамки опису проблеми, не даючи ясного

домості посередньої людини складається з напівзабутого шкільного підручника, міфів Куна, голлівудського кіно та набору випадкових знаменитих імен! Я написав науково-популярну «Цікава Греція» умисно для того, щоб поставити усі ці осколки уявлення читачів у якийсь зв'язок. І я дуже хотів би, щоб хто-небудь допоміг і мені поставити у зв'язок мої власні уявлення про інші галузі світової культури — наприклад, написав би книгу «Цікавий іслам» чи «Цікавий Китай». Чи навіть про мою власну європейську культуру написав би так, щоб політичні та економічні теорії знайшли в ній осмислене місце поряд з літературою та мистецтвом, а воєнна справа — поряд з модою. Оскільки при нинішній спеціалізації усіх наук навіть спеціаліст змушений вдовольнятися за межами своєї вузької професії уявленнями на рівні «сонце сходить та заходить». І дуже важливо для єдності суспільства, щоб ці уявлення у всіх нас були приблизно однаковими. Академічна гуманітарна наука може цьому допомогти — аби вона тільки більше уваги приділила масовій культурі, котрою зазвичай нехтує» [3].

¹ В. Кричевський виступає проти популярних трактовок українського стилю, нав'язуваних проф. Г. Павлуцьким, І. Грабарем та Г. Лукомським. Особливо проти тієї плутанини, яку вносить Лукомський, «обобщая» український стиль, а скоріше зводячи його лише до українського бароко. Коротке зауваження Кричевського про художню школу, яку будували в Києві у той час за проектом Лукомського і яка фактично була повторенням з деякими змінами Київського митрополичого будиночку, наводить на думку, що Лукомський саме у зв'язку з тим популяризував у пресі стиль українського бароко, таким чином обгрунтовуючи доречність свого проекту на замовлення. Закидами Лукомському в легковажності рясніють листи редакторів періодичних видань, де публікувався Лукомський як художній критик та історик мистецтва [6].

та докладного наповнення поняття «український стиль». Кричевський акцентує увагу на вербальному аспекті, на використанні слова в тому чи іншому контексті, на відповідності знаку та того, що він означає. Як завзятого патріота Василя Григоровича обурила фраза Лукомського «Адже це вже цілком територіальна точка зору відносити до українського стилю все, що створене в межах Малоросії»¹ [7, с. 91]. Хоча тут же він зауважує, що самі українці, навіть обороняючи «український стиль», «ладні підвести під нього все, що виплекав наш народ без огляду на очевидність чужих впливів і тим вадять його чистоті» [7, с.90]. В текстах Кричевського та Шміта відсутні перехресні згадки імен один одного, але висновки обох щодо бойківських дерев'яних церков та дзвіниць з наметовими перекриттями як форм українського стилю збігаються.

Висловлювання Шміта в його книжці про музейну справу виявляє його розуміння процесу реставрації: «Реставрувати значить: привести до «первісного стану», усунути свідомо пізніші перебудови, перевлаштування і замінивши їх початковими формами та влаштуванням. У багатьох випадках, коли мова йде про дрібниці і коли початкові форми та влаштування можуть бути установлені абсолютно безперечно і в усіх подробицях, реставрація допустима при виконанні звичайних історичних запобіжних заходів (тобто точної фіксації пізніших змін та нашарувань, які усуваються)» [17, с. 709].

Визначення Кузьміна не відзначається такою наукоподібністю у викладенні, але виявляє в ньому прихильника «знавцтва» та ідеї вчування (нім. *Ein-fuehlung*): «Якщо потрібен вам добрий стильний стіл — то зберіть хоч цілий ареопаг учених, істориків мистецтва, знавців стилів, без гарного, досвідченого, надійного столяра — стола, не тільки «стильного», але і кухонного, вам не отримати. Те ж саме і з реставрацією, з реставрацією особливо, бо для цього тонкого та важкого діла недостатньо бути лише вченим, як недостатньо бути лише художником, недостатньо навіть бути тим та іншим разом, оскільки окрім вченості в знанні стилю потрібно володіти спеціальними знаннями «техніки» епохи, яка підлягає реставрації, а художнику не тільки потрібно знати стиль, але і відчувати стиль, мати його в пальцях, в кисті руки, як мав його Врубель, котрий в дні безумства стверджував, що «пам'ятає» як при ньому будували Десятинну церкву. Іншими словами, на грані у століття двадцятого, він міг психологічно перенестись в дні св. Володимира, стати художником саме тієї епохи. Лише при цій умові і можлива реставрація» [14, с. 5]. Фактично Кузьмін наголошує на домінуючій ролі *виконавця* робіт, його професійному, в технічному та художньому сенсі, рівні.

¹ У оригіналі: «Ведь это уже чисто территориальная точка зрения, относится к украинскому стилю всё, что ни создано в пределах Малороссии».

Київська спільнота в особі Кузьміна, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, С. Гілярова, Ф. Ернста та ін., присутніх на тому зібранні 1918 року, дала рішучу відсіч претензіям Шміта повернути Софійському собору вигляд візантійської пам'ятки. Якщо глибше вникнути в розмірковування Шміта над проблемою засвоєння візантійського стилю (техніки і технології будівництва, вироблення мозаїк та емалей) і його гіпотезу щодо шляхів проникнення візантійських впливів на Україну через Кавказ, то можна лише уявити остаточний (він же первісний) зовнішній вигляд Софійського собору у трактовці Шміта. Постановлено було делегувати кілька членів від товариства до комісії з реставрації Софійського собору, яку очолював Шміт, і до якої входили, як повідомляє газета, Н. Кондаков і Д. Айналів¹. Потрібно відмітити, що всі учасники дебатів сходилися в одному питанні — ні в якому разі не допустити, щоб пам'ятки мистецтва обернулися на жертви політичних режимів; суперечки велися виключно в сфері науки.

Ще 1912 року Кузьмін у зв'язку з виникненням ідеї влаштування в Києві «Історичного шляху», відмічаючи наприкінці статті, що загроза йде з боку, як то не парадоксально, київського філіалу Петербурзького товариства захисту пам'яток старовини, писав: «У надрах ще одного «наукового» товариства виникає новий проект, який нічим не поступається першому: капітально перебудувати головну святиню Києва — Софійський собор. Звісно ідея переробки провадиться під стягом «реставрації» візантійського мистецтва. Вперше ця думка з'явилася друком з-під пера нинішнього члена Державної Думи п. А. Савенка, який опублікував минулого літа статтю в «Киевлянині» про необхідність знищення у Софійському соборі усіх слідів українського бароко і відновлення автентичного вигляду часів Ярослава Мудрого». «В іншій країні, — продовжує Кузьмін, — така вигадка могла б викликати лише посмішку. У нас, у Києві, саме її безглуздість робить її найбільш небезпечною, адже стає запорукою можливості її здійснення» [12]. Критик *скаржиться*, що йому довелося пояснювати прописні істини та неписані закони (тобто використати риторичний прийом топіки) на зразок того, що «знищуючи бароко, вони знищують справжню історію так, якби вони зруйнували візантинізм, що «реставруючи» часи Ярославові доведеться зруйнувати цікаві склепіння і ліпні оздоби, зрити чудову дзвіницю, характерну теплу церкву, своєрідний митрополичий будинок, одну з рідко збережених будівель Єлизаветинської епохи, знести духовне

училище, колишній Софійський монастир і нарешті вчинити формений погром всередині самого собору. Адаже не можна залишити прекрасний іконостас XVIII ст. з старовинними образами, вкритими візерунчастими карбованими ризами, пишними Царськими вратами, роботи місцевих «золотарів»¹; не знайдуть собі місця рідкісні за красою мідні визолочені врата початку XVIII ст. Західного входу, великий канделябр епохи Заборовського, менший, срібний, з прекрасними фігурками амурів, якому міг би позаздрити навіть італійський майстер» [12]. В порівнянні Кузьмін апелює до прикладу венеційського собору Сан Марко, який став живою історією італійського мистецтва, підкреслюючи всю абсурдність спроб ліквідувати «культурні нашарування» заради надуманої автентичності.

1909 року в журналі «Старые годы» Кузьмін встиг опублікувати чорнобілі фотографії перерахованих предметів з храму Софії [13]. Серед тексту наведені репродукції Середнього (на той час знесеного) ярусу іконостасу Софійського собору, головного панікадила, іконостасу Стрітенського (раніше Предтеченський) вітваря, мідні золочені двері західної частини собору, оклад престолу. З огляду на пізніші обставини, цей захід — спосіб збереження хоча б вигляду пам'ятки шляхом її фотокопіювання, опису, і публікації в періодиці — виявився своєчасним і корисним². 1910 року Кузьмін сам став свідком руйнування дзвону 1741 р., виготовленого місцевим майстром (про що свідчить наведений ним у статті напис: «делал мастер Степан Михайлов житель Киево-Подольский» та своєрідний візерунок) на замовлення Рафаїла Заборовського і подарованого собору. Не зважаючи на втручання міського генерал-губернатора, дзвін не вдалося врятувати. Цю історію Кузьмін за звичкою фейлетоніста подає у формі діалогу самого автора з двома мужиками: на питання «що ви робите?» руйнівники відповідають «а ось розбити хочемо — старе, негодяще» [8]. Ще 1898 року київський критик назвав Софійський собор, як і Кирилівську церкву і церкву Спаса на Берестові, серед «забутих» пам'яток Києва [10]. Останні реставраційні роботи в Кирилівській церкві провадилися під керуванням А. Прахова за десять років до появи статті, в них, як загальновідомо, брали участь учні та викладачі школи М. Мурашка. В статті Кузьмін наголошує на руському походженні давніх фресок Кирилівської церкви. І далі протиставляє ці фрески за манерою живопису Софійського собору, вбачаючи

¹ Тут потрібно відмітити, що в галузі науки Шміт, як учень А. Прахова і свідомий прихильник його мистецтвознавчої методології, виявився опонентом Н. Кондакова. Під методом Прахова мається на увазі наголошення на навичках малювати та копіювати як на непорушних компетенціях мистецтвознавця та установці робити дослідження «на пам'ятнику» [17, с. 798–799].

¹ Слово «золотар» взяте автором статті в лапки певно, щоб наголосити на головному лексичному значенні слова: ювелір, золотих і срібних справ майстер.

² У книзі «Київський собор» (М., 1914, с. 23) Шміт повідомляє, що Д. Айналів та Є. Редін здійснювали дослідження виключно на основі рисунків Ф. Солнцева, без вивчення оригіналів, але такий спосіб вчений вважав недоречним для повноцінного наукового дослідження [17, с. 875].

в останньому зразок візантійського мистецтва з усіма його достоїнствами та недоліками. Мистецтвознавець згадує загальновідому справу дяка Вісковатого як приклад покарання самого дяка за втручання в процес заміни візантійських іконописних канонів місцевими. Особисті симпатії Кузьміна залишаються на боці менш «технічних», але більш щирих давньоруських майстрів Кирилівської церкви, які чи то через свою наївність, чи недостатнє знайомство з візантійськими зразками, змогли звільнитися від тиску запозиченого стилю та виявити самобутність місцевої культури.

Пам'ятним був і факт недолугих реставрацій Успенського собору Києво-Печерської Лаври, історію яких Кузьмін побіжно згадує в статті 1918 року з посиланням на свою розгорнуту статтю, присвячену цій проблемі, ще від 1900 року [9]; [11]. Як були збиті поряд з портретами московських царів і портрети донаторів князів Острожських, і Радзивілів, і Сангушко. Згадує і «реставрації» Микільського воєнного собору, виконані його комендантом генерал-лейтенантом Анасовим. Ці пам'ятки не збереглися до наших часів. «Без перебільшення можна сказати, що немає в Києві церкви, якої б не реставрували і тим самим не скалічили вкінці, стираючи всі залишки колишньої художності більш нещадно ніж рука часу чи бомби ворогів» [14, с. 5].

Головний висновок, якого можна дійти після читання обговорюваних в періодиці болючих питань, — усі спроби вигадати національну ідею «в один присест», а також фанатична відданість будь-якій ідеї, обертаються на вияви агресії до найближчих (сусідів по житловій площі, країні, планеті)¹, що при повторі набирають чинності системної помилки в механізмі захисту, що в свою чергу збільшує імовірність руйнування цієї системи, а в результаті — заміщення культури, яку нібито захищають чи утверджують, знаками цивілізації.

В листі до академіка М. Марра від 10.12.1921 Шміт пише: «Я не суддя українцям. Сам я не українець, відчувати те, що відчувають вони, не вмю, тому що

¹ М. Гаспаров закликає до наступного: «Було помічено: культури знайомляться та зближуються одна з одною, як люди, в два прийоми. Спершу вони повинні помітити одна в одній спільне — інакше знайомство неможливе. А потім вони повинні помітити одна в одній щось несхоже — інакше знайомство виявиться нудним. Ми знаємо, що на практиці це обертається на крайнощі: якщо одна культура вбачає в іншій подібне, вона уявляє, що це не подібність, а тотожність, до самих дрібниць, і ображається, що це не так; якщо вона вбачає в іншій культурі несхоже, то зверхньо відкидає її як варварську. Мусульмани вважали дикунами християн, християни — мусульман. Пояснювати та виправдовувати ці культурні відмінності, щоб вони не заважали, а допомагали об'єднанню людства в протистоянні природним силам, — для цього потрібно озиратися на минуле, для цього потрібен історизм. А його носій — академічна гуманітарна наука. Через те її відповідальність перед людством у сучасній ситуації велика як ніколи» [3].

доля зробила мене космополітом, а не націоналістом. Але теоретично я не бачу підстав, чому українцям не мати права на те саме, що і чехам, сербам та ін. Окрім того, я думаю, що наука тут ні до чого: Св. Софію не тільки українці використовують, коли вона буде належно видана» [17, с. 808]. Слова Шміта деякою мірою стали пророчими: в квітні 2015 року стіни Софії перетворилися на основу (в сенсі мистецтвознавчого терміну) для візуальної хроніки (в сенсі «літопису») подій української революції — екраном-тлом для проекції лазерного шоу, яке відбулося в рамках щорічного фестивалю «французька весна».

На закінчення можна провести думку про те, що відсутність фінансування заходів в сфері культури в деяких випадках сприяє збереженню її пам'яток.

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: [Текст] : в 10 т. / В. Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2004–2010.

2. Гаспаров М. А. Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Российская интеллигенция : история и судьба. — М. : Наука, 1999. — Режим доступа: http://krotov.info/library/04_g/as/parov_03.htm. — Загл. с экрана.

3. Гаспаров М. А. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Вестник истории, литературы, искусства : Отд-ние ист.-филол. наук РАН : в 2 т. — М. : Собрание ; Наука, 2005. — Т. 1. — С. 26–29. — Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/m-2/Mass_culture.html. — Загл. с экрана.

4. Гаспаров М. А. Примечание историческое [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Гаспаров М. А. Записи и выписки. — М. : НЛО, 2001. — С. 91–95. — Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/gasparov-historique.php>. — Загл. с экрана.

5. Гаспаров М. А. Русская интеллигенция как отводок европейской культуры [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Россия/Russia : нов. сер. ; под. ред. Н. Г. Охотина. — М. : ОГИ, 1999. — Вып. 2 [10] : Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология. — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/>. — Загл. с экрана.

6. Золотинкина И. А. Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале XX в. [Электронный ресурс] / И. А. Золотинкина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — М., 2008. — № 77. — С. 76–82. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/>.

7. Кричевський В. Розуміння українського стилю / В. Кричевський // Сяйво. — Київ. — 1914. — № 3. — С. 88–91.

8. Кузьмин Е. Все то же / Е. Кузьмин // Старые годы. — 1910. — Май–Июнь. — С. 75.

9. Кузьмин Е. М. Еще о памятниках старинного искусства в Киево-Печерской лавре [Текст] / Е. М. Кузьмин // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — СПб., 1901. — № 11/12 (35/36). — С. 183–192.

10. Кузьмин Е. М. Забытые / Е. М. Кузьмин // Киевское слово. — 1898. — № 609. — 27 янв.

11. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре / Е. М. Кузьмин // Искусство и художественная промышлен-

ность. — 1900. — № 17. — С. 223–240.

12. Кузьмин Е.В. Опять Киев / Евг. Кузьмин // Старые годы. — 1912. — Дек. — С. 61–62.

13. Кузьмин Е. От XVII к XVIII веку (О некоторых памятниках южно-русского прикладного искусства) [Текст] / Е. Кузьмин // Старые годы. — 1909. — Июль–Сент. — С. 457–466.

14. Кузьмин Е.В. Реставрация или «девальвация»? (Обо всех разрушениях древних памятников, учиненных безграмотными реставраторами) / Евгений Кузьмин // Голос Киева. — 1918. — № 149. — 8 нояб. (26 окт.).

15. Сыченко А. А. О книгах Ф. И. Шмита / Л. А. Сыченко // Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. — С. 787–862.

16. Чистотинова С. Л. Фёдор Иванович Шмит / С. Л. Чистотинова. — М.: Дело, 1994. — 208 с.

17. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. — 912 с.

Катерина МАМАЄВА. Проблема стилю: До висвітлення мистецтвознавчої проблеми в просторі публічної дискусії (За матеріалами Є. М. Кузьміна).

Труднощі, які виникають з дефініцією поняття «стиль», і досі пов'язані з використанням слова природної мови як терміну. Дослідження, хронологічні рамки якого зведені до перших двох десятиліть ХХ ст., а географічні — до кордонів тогочасної України, має на меті з'ясувати ступінь висвітлення в науково-популярній літературі та періодичі розуміння цього поняття, виявити зміни семантичних властивостей слова-терміна «стиль» залежно від контексту або сфери його застосування; намітити межі лексико-семантичного поля «стиль» в українському мистецтвознавстві.

Ключові слова: інтелекція, стиль, Софія Київська, реставрація, девальвація, Є. М. Кузьмін.

Катерина МАМАЄВА. Проблема стиля: К освещению искусствоведческой проблемы в пространстве публичной дискуссии (По материалам Е. Н. Кузьмина).

Трудности, которые возникают с дефиницией понятия «стиль», до сих пор связаны с использованием слова естественного языка как термина. Исследование, хронологические рамки которого сужены до первых двух десятилетий ХХ в., а географические — до границ тогдашней Украины, имеет целью выяснить степень освещения в научно-популярной литературе и периодике понимание этого понятия, выявить изменения семантических свойств слова-термина «стиль» в зависимости от контекста или сферы его применения; наметить границы лексико-семантического поля «стиль» в украинском искусствоведении.

Ключевые слова: интеллигентия, стиль, София Киевская, реставрация, девальвация, Е. Н. Кузьмин.

Catherine MAMAIEVA. The Problem of Style: To Highlight Problems in the Art-Space Public Debate (Based on E. M. Kuzmin).

That article contains attempt to examine journalistic aspect of problem of style. That problem is connected with using of word of natural language as term, especially in journalistic practice and art criticism. Chronological limits of research are first two decade of XX century and geographical frames are territory of Ukraine of that time.

Keywords: intelligentsia, style, St. Sophia Kyivska, restoration, devaluation, Evgen N. Kuzmin.

Марина ПРОТАС

ARCANA ARTIS*

Поиски утраченного следа

*Корабли Истины перевозят людей благих
деяний через океан невежества.*

«Ригведа» [IX.73.1]

«Как-то один известный ученый (говорят, это был Бертран Рассел) читал публичную лекцию по астрономии. ...Когда лекция подошла к концу, из последнего ряда поднялась маленькая пожилая леди и сказала: „Всё, что вы нам говорили, чепуха. На самом деле наш мир — плоская тарелка, которая стоит на спине гигантской черепахи“... Представление о Вселенной как о бесконечной башне из черепашьих панцирях большинству из нас покажется смешным, но почему мы думаем, что все знаем лучше? Что нам известно о Вселенной и как мы это узнали?.. Пройдет время, и эти ответы, возможно, будут столь же бесспорными, как то, что Земля вращается вокруг Солнца, а может быть, столь же нелепыми, как башня из черепашьих панцирей. Только время (чем бы оно ни было) решит это» [1, с. 10].

Цель написания данной статьи выходит из рамок культурологии и искусствоведения в междисциплинарный дискурс, где проблемы пространства-времени, актуальные в художественной культуре современности, рассматриваются онтически сквозь призму духовного сознания: с опорой на древнейшие ведические тексты, — с одной стороны; а с другой, — на последние открытия физиков, приоткрывших ранние страницы сложной истории рождения пространства Вселенной в планковском времени (10^{-43} с), которое постепенно, с утверждением первых атомов материи 380 тыс. лет после Большого взрыва, преобразуется в космическое, а с момента осознания человека себя существом социальным и духовным — историческое время. Подчеркивается что, если поле Хиггса экспериментально обнаруженной в 2013 г. «частицы Бога» позволило приоткрыть тайну трансформации чистой энергии вещества в массу, что также нарушило симметрию Единой Силы, выделив из нее четыре фундаментальных, то тайна искусства, отражающая, согласно аналогетикам, реверсный процесс по-

* Тайны искусства (лат.).

лучения чистой духовной энергии из пространственно-временных элементов становления, лучшими произведениями подтверждая правоту древних философов Востока и Запада, — продолжает скрываться среди нагромождений рациональных концепций, подменяемая преходящими опредмеченными идеями, аннигилирующими духовный потенциал. Необычность цели статьи, как напоминания о культурно-художественном ресайклинге, сопряжена с отсутствием по данной теме литературы, по крайней мере, системного изучения проблемы в гуманитарном научном поле, что усложняет задачу критического анализа редукции современных contemporary тенденций в искусстве, одновременно открывая безграничную свободу междисциплинарным сравнительно-типологическим исследованиям пространства, как структуры Универсума, отражаемой уровнями художественного сознания, особенно теми эстетическими продуктами, что трансцендируют время в доонтологический образ вечности.

Согласно апокрифическим легендам, Ной, покидая ковчег, оставил в нем сандалию. Не самый приятный повод для возвращения «на круги своя», уготованный далеким потомкам с такими сложностями возрожденной библейским теодидактом цивилизации. Поскольку след самого ковчега стерт ветрами истории со склонов Арарата, а строить новый в эру тотального индивидуализма *для всех*, не исключительно для себя, нет ни желания, ни рук, и толока не в моде, постольку каждый заботится о себе как может. В том числе Культура — Золушка современности, более не теряющая туфельки, ибо хронически страдает позитивистским агностицизмом, напрочь утратив расположение своей крестной (древней традиции), предпочитая сказкам о принцессах в золотой карете, службу у мачехи и К^о (культуриндустрии) ради растущего банковского счета. В итоге, как заметил В. Я. Пропп, сегодня мы и смеемся не так, как смеялись когда-то. А зря. В 2012 г., помнится, в ожидании пресловутого конца света, служители Муз и не только, презрев опыт Ноя, воздвигали индивидуальные бункера разной степени комфортности, ибо очередная подготовка к встрече конца света происходила по кардинально измененному сценарию. В прошлый-то раз, на сходе первого миллениума, люди сплотились, торговцы раздавали свой товар, лавочники — выставляли вино для всех желающих во хмелю «с музыкой» встретить коллапс земной истории человечества, пусть утро принесло торговцам вместе с радостной вестью об отмене конца света мысль о разорении, только коллективная вечеринка отгремела на славу [2, с. 136]. Сегодня же и перед угрозой апокалипсиса предпочитают оставаться в скорлупе глухого индивидуализма: потоп — сам по себе, а я — сам. Поэтому, с новой отсрочкой эсхатологического финала торговцы лишь округляют капитал, не впадая в расточительность, а Интернет легко предоставит адресок мастеров по приватным ковчегам, которым не суждено увидеть величественный Арарат:

эти конструкции, продиктованные не устами Бога, но разумом человека, зарывают в грунт, не предназначая к буквальному и символическому плаванию по водам невежества к Океанам новой жизни. Если же учесть, что великие потопа циклично меняются тотально-очищающей миссией с огнем вулканической деятельности, то надежда на спасение легиона «мелкотравчатых ноев» в зарытых бункерах посреди катастрофических землетрясений, выбросов адски разгоряченных потоков магмы, надвигающихся друг на друга материковых плит, окажется безосновательной утопией. Так что желание обзавестись индивидуальной капсулой времени при подобном сценарии смахивает на навязчивую маниакальность быть заживо, но быстро и качественно, погребенными «за свой счет» (вот и бог смерти Яма говорит о неразумно самонадеянном человеке: «С мыслью: [Есть лишь] этот мир и нет другого — он снова и снова попадает в мою власть» [3, с. 32–33]). Чем ни горячая альтернатива замораживанию тел криоикой, в каждом случае с неизменным финалом? Нынешним потомкам Ноя не осилить подвижнического труда своего пращура, как не вдохновиться порывом, скажем, пифагорейца Эмпедокла, ведь сегодня утратили интерес даже к следам свинцовой сандалии последнего, которую по легенде вулкан Этна выбросил из жерла исчерпывающим аргументом возможности человека стать бестелесно-бессмертным как боги. Одним словом, Винфрид Зебальд прав, любые оборонительные и фортификационные конструкции, «отбрасывают тень будущего разрушения» и «последующего бытования в виде руины», где для немногих чутких сенситивов отчетливо ощутимы следы боли в истории, остающиеся «бесчисленными еле видимыми линиями» [4, с. 18, 24].

Чем заковыристее возводит человеческий разум оборонительные системы, тем более скорбной и разрушительней становится их судьба. А все потому, что перестали прислушиваться к древним наставлениям: «Когда люди свернут пространство, словно кожу, Тогда [и] без распознавания бога наступит конец [их] страданию», ведь духовное начнет превалировать в их деятельности и сознании, ибо «Единый „гусь“ в середине этого мира, он, поистине, огонь, проникший в океан; Лишь познав его, идет [человек] за пределы смерти; нет иного пути, [которым можно было бы] следовать» [3, с. 42–43]. Естественно, художественной культуре современности есть повод задуматься над ставшим тривиальным, но так и не разгаданным вопросом «кто мы, откуда и куда идем», и все же пытаться искать живой огонь стёртых следов древних тайн, тайн искусства в том числе. Необходимо заметить, что греки четко различали несколько уровней духовного, психического и грубо-материального бытия, каждому из которых соответствовал свой уровень мысли. Они знали о высоко-метафизической субстанции духовной материи/веществе, называя ее *иле*; позаимствовав это знание из халдейской космогонии, они никогда не использовали дефиницию

применительно к грубо-материальному плану, и подобно ведантистам, дифференцирующим пракрити на семь планов и состояний сознания, предпочитали «сворачивать» слоистую кожу нижних пространств, чтобы оттачивать сознание-дух на тонком уровне, как это практиковали пифагорейцы, а затем и александрийские философы, владеющие всеми тайнами трансцендентного искусства. Не лишне вспомнить и Международный университет Наланды эпохи Гуптов, в 2014 г. возобновившим свою деятельность, уделяя первостепенное внимание философской ведическо-буддийской традиции. «Онемевшие для высокого чувства сердца буржуазной Европы» (Н. С. Лесков) и поныне к таким «сказкам» относятся снисходительно, «детство человечества», мол, чем бы дитя ни тешилось... Между тем, юдоль слез выпадает европейской судьбе: скорбный жребий избирает современное искусство, возводящее «Вавилонский зиккурат» во славу эгоистичного рассудка. Творческо-богемные «карбонарии» (от элит артизма до рядового вольного каменщика) одержимы мегаломанией, стараясь мелькать везде, где только предоставляется возможность, «чтоб не забыли, чтоб оставаться на слуху, в поле зрения, чтоб заказчик не дремал».

Однако, если внимательно оглянуться вокруг, можно заметить странную закономерность — вроде бы и художники есть, и обсуждается нечто, что именуется «искусством», да только по существу искусства нет. Его некогда бодрствующий организм угодил в состояние клинического «Бардо», описанное «Бардо Тёдол», где художественное сознание, низведенное в тварную рассудочность игр сплошь опредмечивающих концепций, вынуждено скитаться удушными лабиринтами иллюзий, теряя свет истинной реальности. Тогда как работа с пространством-временем в сфере искусства предполагает работу над пониманием идеи пустотности как высшей реальности, на которую медитируют приверженцы Бодхичитта-Шуньята, что для физиков всего лишь сингулярность или безмассовый кварковый бульон энергии протоматерии ничтожной доли секунды после Большого взрыва.

То, что древние египтяне именовали единого Непознаваемого, согласно У. Баджу, Нетер, утратило в нашей цивилизации семантическую сакральность, позволив художественному сознанию новейшего времени выдумывать ментальные иллюзии без-самостных явлений, где пустота уже не несет потенцию, на которую уповал, скажем, отдающий должное ведической философии К. Бранкузи, обдумывая «Стол молчания» или «Бесконечную колонну». Теперь коллаж из случайных форм в пространстве поражает насмерть витийством ребусов глаз и ум, более не апеллируя к «умной радости», в том числе Сквороды или Паламы, вводя в заблуждение общество, истолковывающее второсортные ремесленные поделки знаком истинно современного искусства, что на самом деле, есть редукция в «облегченное искусство» культуриндустрии,

отказавшей тонкой реальности сущего. Может показаться адептам современных визуальных практик несущественной точка зрения, которую отстаивает Далай-лама, утверждая актуальные для современного мира постулаты «профессуры Наланды», и говоря о том, что альтруистичная мотивация и самодисциплина расширенного сознания очень важны в любой профессиональной деятельности, где сегодня рационализм превалирует над благими интенциями: «Мы получаем образование, и наш ум становится более изощренным. Тогда наши хорошие естественные склонности остаются в дремлющем состоянии. Мы не даем им дальнейшего развития. Вот это ошибка современного образования, которое уделяет внимание только развитию мозга и пренебрегает развитием добросердечия <...> Нам не хватает целостного восприятия, мы очень недалёковидны <...> Нас интересует только сиюминутная выгода», «Нужно учиться контролировать ум и эмоции», несмотря на то, что лишь в конце XX и в начале XXI века ученые пристально стали исследовать природу ума и сознания, что «напрямую влияет на здоровье общества»; «Характерной особенностью человека является очень высокий уровень умственных способностей, так почему бы нам не воспользоваться этим, чтобы досконально исследовать вещи, о которых мы хотим больше узнать <...> В последние 30–40 лет у меня была возможность обсуждать с учеными главным образом четыре научные сферы: космологию, теорию Большого взрыва, например (кстати, буддийская литература тоже упоминает нечто подобное: говорится, весь мир, вся вселенная исчезает и появляется...); затем — нейробиология...; затем — физика, квантовая физика (один мой индийский друг, ядерный физик, нашел в одной из работ Нагарджуны изложение принципов современной квантовой физики; работа была написана две тысячи лет назад, но в ней уже упоминаются принципы современной квантовой физики, и он мне говорил, что был сильно удивлен...); далее — психология (что касается психологии, то древняя индийская психология, включающая буддийскую, была развита несравнимо лучше, по сравнению с ней современная психология — еще на уровне детского сада...)» [5]. Однако именно искусство являет собой тот лакмус, который тестирует общественный уровень добросердечия эстетической культуры, либо регрессирующей в стресс тотальной лжи и разложение, либо восходящей к утонченно альтруистичному совершенству. К сожалению, ныне очевидно: обратная сторона модернистской революции в искусстве пожинает непригодные плоды перебродившего рационализма, культивируя нарциссический индивидуализм¹. Закон циклов регулярно возвра-

¹ В электронном письме от 9.03.2016 Алексей Босенко писал мне: «Вот ты вторгаешься, как и я, из чистого интереса в область чистой физики, „гравитационные волны“ и готова разбираться даже с математическим аппаратом — меньше всего исследователи рассчитывали на нас. Их задача — наи-

щает нам непроработанные проблемы прошлого. Нарциссизм, в античность ускоривший закат высоких ценностей, на исходе XX века расправился с пространственно-временным наследием модернизма, вначале подававшим надежды на возвращение художественной культуре божественной молодости как духовной красоты Гебы, да в постмодернистском качестве смертельно превысил дозу амброзии, предав искусство ведомству Плутона, а значит, утверждали критяне (и тут они не лгали), Плутосу.

Естественно, искусство, пребывая в иной реальности, не ведаёт о своей кончине, поэтому его тень — contemporary art — активно манифестирует все новые и новые проекты. Так что ирония нью-йоркского корреспондента Одесской газеты «Правда», прозвучавшая весной 1878 г., ныне воспринимается критикой-перкуссией в духе сатурналий, вполне применимой к нашей аналогичной ситуации: «Может быть, и у вас в Одессе найдутся такие ораторы — „долой старину, подавай новь“? — а у нас они так развелись, хуже колорадского жука. <...> И действительно, окинешь взором цивилизованные нации — и просто ахнешь! Бросишь ретроспективный взгляд на карьеру нашего выживающего из ума (вследствие понятной дряхлости) века, — и так вас окатит с ног до головы п?том благоговения... Мурашки выступят по всему телу от гордости! Судите сами: с первых пеленок своих наше доблестное столетие оказалось ненормально быстро развивающимся младенцем. Еле первый зубок стал резаться, а у него уж и телеграфы, и железные дороги, и пароходы на уме. А ведь как уж в начале карьеры давали юному феномену в „будущие“ зубы — ничего не помогло. Не унималось умное дитя и все вперед да вперед лезло... И стали мало-помалу разводиться у нас чудеса по белому свету» [6, с. 1–4].

более адекватно выразить предмет исследования, самоустранившись и убрав, удалив свое присутствие как субъективный фактор. Ну и мы так же, с той только разницей и спецификой, что в нашем деле чувства встроены в существо предмета и переживание — объективно и необходимо, только надо довести его до свободы. Так что не пытайся адаптировать текст к пониманию ленивых оценивающих, развлекающихся обывателей. Ориентируйся на тех хлопцев, которые заморожены мирозданием и мыслят в масштабах миллиардов световых лет. Кстати, древнейшие тексты не менее грандиозны, чем открытие очередной галактики „самой древней“ из известных. И, что удивительно — явления одного порядка <...> А когда тупость и пошлость становятся убеждением, тут уже надо сливать воду. Им так проще и комфортнее. Не надо думать. Современное искусство стремится к безмозглости, как будто безмозглость обладает непосредственностью бессознательного. Так что не трать силы. Это новый вариант цветочков Франциска Ассизского, только он проповедовал птицам, а мы проповедем микроцефалам — чистый уманизм, гидроцефалы тоже имеют право на самовыражение. <...> Кржижановский писал, что человек падает все время, но успевает подставить ногу, так и ходит. И „кто-то есть, что все паденья держит бережно в горсти“».

Помнится, в годы Перестройки мы так жаждали открытия культурных шлюзов, не предполагая масштабов грядущей катастрофы и ее разрушительных последствий, и все это на фоне блистательных успехов технологических новаций. Теперь же испытать всю гамму «арсанического ужаса» не каждый в состоянии, ибо не всякий униженный и оскорбленный осознает всю тяжесть своего положения, а то напротив, блаженно испытывает эйфорию головокружительного успеха в командной работе по мумифицированию испутившего дух «высокого искусства». Селевый поток постмодернизма аннигилировал умение медитативно мыслить, изувечил старую школу образования, нивелируя систему оценок, интуицию и собственно поиск истины в искусстве, как и желание развиваться во имя высших принципов творчества (даже в Японии художники призабыли напутствие Кобо Дайси: «Не ступай след в след пройденным путем древних, но всегда ищи то, что искали они»). Вполне стандартная ситуация циклических взлетов и падений, знакомая с глубокой архаики, ибо низвергается только та культура, которая познала расцвет во славе.

К карликовым, глеющим и тихо отходящим культурам последнее не относится, нас же обязывая затрачивать максимальные усилия к осмысленному преодолению культурой критических перегрузок на эволюционном треке «американских горок» (каким-то канадским логистом названных пару лет назад аттракционом «Левиафан», что, впрочем, не противоречит древней символике змея как образа периодически проявляющейся и аннигилирующей Вселенной). В условиях тотального перехода культуры на рельсы дремучих рыночных отношений, мы не смогли по достоинству осознать и тщательно оценить опыт «даров данайских», что упал нам с западного «плеча», замещая наследство, коим мы полноправно владели, но отринули, не удосужившись отереть идеологическую мару, осквернившую неподверженные времени классические традиции, дабы суетно ловить иллюзии времени сетями со-временного интеллекта.

Мы слепо повторяем давно изжёванные приемы, манеры, поверхностно работая с пустой формой мертвого времени, не задумываясь о законах и глубинах эволюции искусства, не желая видеть перспектив — кроме касающихся личного обогащения на поприще/пепелище искусства; мы продуцируем конъюнктуру, что покупают невежды, почитая стильным, и утешаемся тем, что международные арт-симпозиумы ныне не проходят без украинцев, однако умалчиваем более чем ниже среднего их уровень, где соотечественник, желающий пройти конкурсный отбор, обязан подавать не лучшие свои работы, если таковые имеются, но подстраиваться под аутический лепет псевдо-концептуального измышления модных, однако никчемных, умозрительно-пространственных конструкций. Вместо эстетического чувства, поток слов; вместо подвижного образа вечности, банальная длительность полых оболочек иллюзий. Хотя не-

простую иерархию кластера времени-сознания разных уровней пространства заподозрила уже современная физика, убедившись, что научное/рациональное мышление никакими теориями пока не может объяснить «сознания и его логического следствия — интеллекта», (тем более, художественного сознания и его продукта), и уж вовсе «не может всерьез претендовать на абсолютную завершенность. Сознание является частью нашей Вселенной, а потому любая физическая теория, которая не отводит ему должного места, заведомо неспособна дать истинное описание мира» [7, с. 8]. Более того, рассуждая о сознании, физики констатируют: «сама материя, судя по всему, ведет преходящее существование, поскольку ее можно преобразовать из одной формы в другую»; «Следовательно, и материальная субстанция, по-видимому, способна превращаться в нечто, обладающее лишь теоретико-математической реальностью. Более того, если верить квантовой теории, материальные частицы — это не что иное, как информационные „волны“» [7, с. 14]. Вот почему, применяя естественнонаучные знания в сфере искусства, лично меня заботит оставляемая не у дел современными творцами духовно-этическая сторона вопроса, ведь виртуальная реальность художественно трансформированной материи-энергии обязывает к активации тех универсальных законов, что не совместимы с меркантильно-потребительским отношением художника к искусству. Беспокоясь о том, чтоб современность его не забыла, проникая во все СМИ, предприимчиво заводя дружбу с олигархами, галеристами и пр., художник обособляется от истории, нацеленный на мгновенный успех, он не заинтересован сканировать непреходящую суть всех стилей истории цивилизации, чтобы среди изменчивых формообразований рассмотреть нетленный трансцендентный посыл истинной жизни искусства, что есть «сущность сущности».

Быть честным перед самим собой и обществом в искусстве нынче не принято, а выворачивать душу исповедью вовсе постыдно, достаточно того, что эгоистичный индивидуализм исправно служит рацио и капиталу. Но ведь сказано: «[Даже] в разуме, стремящемся к истине, успокоившемся в своем источнике, / Но ослепленном предметами восприятия, возникают ложные [понятия] в силу прежних деяний. / Ибо мысль — это круговорот бытия, пусть [человек] усердно очищает ее. / Какова его мысль, таким он и становится — вот извечная тайна»; «Ибо разум, как говорят, бывает двух видов — чистый и нечистый / Нечистый соприкасается с желанием, чистый избегает желаний... / Поистине, разум — причина уз и освобождения людей: / Привязанный к предметам восприятия, [он ведет] к узам, избавление от предметов восприятия зовется освобождением» [3, с. 55]. Концептуальные проекты современного артизма, презревшего трансцендентное, свидетельствуют: наши зеркала давно не протирались, оттого культура видения, мучимая катарактой, прогрессирует в сторону ухуд-

шения. Кстати, вот почему, к примеру, в Киеве уютно-рукотворную архитектуру эпохи сецессии норовят снести, возводя на ее месте стеклянные витрины башен-высоток, в холодном сверкании которых генномодифицированный «строительный стиль эры капитализма», с его «манией порядка и страстью к монументальности», соперничает с якобы модернизированной концепцией архитектурного пространства миллениума, в котором до боли угадывается собирательный образ общественных сооружений прошлого века, включая советский «сталинский ампи́р», имя которым: «замурованная пустота, воплощающая собой сокровенную тайну всякого санкционированного насилия», как окрестил Зебальд Дворец Юстиции в Брюсселе, черты которого проследил в зданиях: театров, вокзалов, тюрем, больниц, бирж, что по сей день затягивают в «водоворот истекшего времени» [4, с. 38, 42, 158].

Самое печальное, новое искусство, что кичится своей квазисовременностью, играя с временем, историей, разумом и особенно всем тем, что можно найти на свалке, заявляя о своей борьбе с системой, вне всякой тайны состоит с ней в крепком союзе, оплачиваемое персонифицированными «бастионами», коих суть «тайны всякого санкционированного насилия»: «И вот эти ослепленные живут [полные] привязанностей, губя пути к спасению, восхваляя ложное, принимая ложь за истинное, словно в мираже»; «[человек] видит разумом, слышит разумом», «алчущий и возбужденный, он впадает в самомнение. «Я — Он», «Это — мое», — думая так, он связывает сам себя, как птица — сетью» [3, с. 58, 54].

...Второго ноября 1906 года, сто десять лет тому назад, проф. Р. Ю. Виппер прочел в Москве публичную лекцию, опубликованную следующим годом самостоятельной брошюрой под символичным названием «С Востока Свет», где, суммируя последние открытия археологов в Передней Азии, давшие дополнительные сведения о культуре вавилонян, обосновывал свое убеждение, что западная цивилизация восприняла всю свою культуру, знания и умения от древних культур Востока: «Можно сказать, что всякая восходящая ступень культуры в Европе была отголоском большого изобретения на востоке...»; «В несколько больших приемов восток отдал западу запас своих литературных и идейных богатств <...> Это была огромная стройная система, нечто вроде колоссального архитектурного лабиринта наблюдений и выводов», «Смысл ее тот, что в мире последовательно одолевает то светлое, то темное начало. Круг годовой кончается погружением светлого бога в адскую водяную бездну и начинается его весенним выходом, избавлением из пасти смерти. Такой же круг повторяется ежедневно в смене ночи и дня. Но тот же круг есть закон мировых периодов. Светлое начало замирает в большие сроки: тогда происходит светопреставление, великий потоп или великий пожар — и затем из этой вселенской катастрофы мир божий выходит обновленным, возрожденным и очищенным.

При помощи поэтических сказок уму простеца старались внушить связь законов времени и пространства» [8, с. 5, 6, 8, 9]. Точно также универсальный закон циклического развития материального и духовного миров, о котором ведали пращурь, неизменен и ныне, действуя на нивах художественной жизни, в том числе всего евразийского континента, как неизменно именно с востока каждое утро распространяется по миру солнечный свет нового дня. Древнейшая идея циклов в культуре и искусстве, долго игнорируемая наукой, вновь обрела своих сторонников в официальных учреждениях, собирая под своей сенью известных и только начинающих ученую карьеру специалистов. Так, в 2002 г. через законченное стеклышко международной конференции «Циклы в истории, культуре, искусстве», что проводилась в Государственном институте искусствознания (Москва), едва различил нестареющий восточный свет одноименный с конференцией сборник [9], уделивший внимание проблеме переходных периодов в истории культуры, трактуемых в аспекте смены циклов. А три года спустя вышла монография Н. А. Хренова «Социальная психология искусства: переходная эпоха», где «предпринимается попытка циклического истолкования периодизации художественного процесса XX в., что позволяет реконструировать взаимоотношения между массой, элитой и властью в границах каждого исторического цикла. В центре внимания автора не только развертывающаяся в истории Нового времени смена культуры идеационального типа культурой чувственного типа, но и обратный процесс-вспышки идеациональности в XX в. как в элитарных художественных течениях, так и в массовых видах искусства» [10]. Свет надревнейшей истины *Brahma Vidya*, что значительно старше вавилонской или египетской, наконец-то, был зарегистрирован в крошечной тьме духовной Кали Юги, хотя и не опознан все еще несовершенным зрением западной культуры (рационально-логическим), но которое подает надежду на адаптивную оптику дальнейших исследований.

О циклической теории Ф. И. Шмита я уже писала в монографии, к которой и отсылаю особо любопытствующих [11]. Теперь же меня интересует более пространный вопрос: каждая эпоха, национальная культура, искусство шлифует свою грань человеческого сознания как целостного кристалла. Так, если XX в. отшлифовал международное аналитическое мышление в искусстве до ослепительного блеска, уделяя внимание пространственным структурам, то XXI в. сосредоточен на проблемах времени, однако, пока не вполне отдавая отчет в том, что есть время и не-время. Кроме того, законы Вселенной, доказала физика, «никоим образом не выделяют эволюцию в направлении будущего. Они могут быть столь же хорошо применимы и для описания эволюции в прошлое» [12, с. 270]. К примеру, по сей день ученые не знают технических секретов сверхточной обработки гранита и базальта, применяемых в памятниках

Древнего Египта и Мезоамерики, тем более что нынешний уровень технического прогресса и близко не может повторить такого высокого качества работы. Поэтому будущее можно рассматривать в равной мере причиной, а прошлое — следствием, и тут без понимания корреляции внутренних шкал времени у каждого сознания и течения времени в физическом мире, равно как без понимания законов циклов и философии Платона не обойтись. На это обращал внимание сэр Роджер Пенроуз, рассуждающий о том: «что сознание, в сущности, есть способность «видеть» непреложную истину; и что оно может представлять собой своеобразный контакт с миром идеальных математических идей Платона. Напомню, что мир Платона сам по себе имеет вневременную природу. Восприятие истины Платона не несет подлинной информации — имея в виду технический аспект понятия «информации», связанный с возможностью ее передачи; так что, на самом деле, не будет никакого противоречия даже в том случае, если бы подобное сознательное восприятие распространялось обратно во времени!» [12, с. 380]. Духовные ведические практики и теории циклов подтверждают правоту ученого, предоставляя современному искусству важный аргумент в пользу серьезного отношения к традициям прошлого, как эстетически прекрасному следствию, причины которого укоренены в нашем будущем, о чем мы должны знать, формируя осуществление его в настоящем, как образе священного пожирающего хвост Уробороса — символа единства проявленного и непроявленного пространства-времени. Этот циклический принцип постижения истины использовал в диалогах Сократ, возвращаясь к первоначальному утверждению через процесс доказательства причин, что позволяет «вырваться за жесткие рамки любой формальной системы и получить новые, основанные на интуитивных догадках, представления, которые ранее казались недостижимыми» [12, с. 120].

Вспоминая мысль Августина о моменте Творения, когда «времени не было» (а согласно апостолу Павлу, его вновь не станет), как упомянул об этом в «Краткой истории времени» Стивен Хокинг, мы едва ли задумываемся о том, что идея преходящей и непреходящей хроно-длительности гораздо старше библейских праотцев, хотя одна из шлоков древнетибетского текста Дзиан сообщает удивительно похожее: «Времени не было, оно лежало спящим в бесконечных недрах продолжительности», или абсолютного извечно существующего пространства, обволакивающего бескачественный абсолютный разум-сознание (который вечен в своей Потенциальности-Возможности, и периодичен как Потенция-Сила), не зависимо от того, наступил момент манвантарного проявления Вселенной от пралайи-ночи или нет. Время возникает лишь на третьей стадии формирования ранней Вселенной, что у индусов сопрягается с пробуждением Вселенского Разума Махата — библейского «Слова, ставшего

плотью», как коллективного сознания творящих «космократоров», спускающихся по семи разворачивающимся планам материи до самого низшего, соответствующего земному пространству-времени. Самое интересное, что Махат (проявленный звук-свет Пуран) сопряжен с энергией Фохата — электрическим принципом разрушающей и созидющей мощи. Сегодня астрофизики гипотезировали: в момент Большого взрыва и период т. наз. ранней Вселенной, когда три фундаментальных силы взаимодействия (сильное, слабое, электромагнитное) и четвертая — гравитация были едины, действительно «Времени не было»! Часы Вселенной начинают тикать после отделения гравитации (атрибута дифференциации духоматерии Вед) от трех ее фохатических «напарников»; собственно, именно так сию тайну Творения и описывают шрути-тексты. Проблема в том, что вычисления и эксперименты физиков, пытающихся смоделировать процесс разворачивания ранней Вселенной, не всегда учитывают качественно иной ее уровень в состоянии абсолютности, так, скажем, наивны опыты Майкельсона-Морли по обнаружению эфира, тормозящего скорость света, проводимые на поверхности земли (провал этой гипотезы очевиден в поле теоремы Геделя, согласно которой: истинное утверждение — недоказуемо в рамках системы; как известно Гедель был убежденным платоником). Даже гипотеза Хокинга о перпендикулярном к реальному мнимому времени в безграничном пространстве-времени, исключающем какую бы то ни было сингулярность, лишь гениальная догадка о предрассветном состоянии Вселенной, которая «была бы совершенно самостоятельна», «не была бы сотворена, ее нельзя было бы уничтожить. Она просто существовала бы» [1, с. 129, 279], которая именуется древними текстами Вед Парабрахманом, где пробуждается еще недифференцированный (но все же свет, как тьма) Брахман, однако самим физиком интерпретируется как гипотеза, объясняющая появление из мнимовременного состояния Универсума, его ипостаси в реальном времени таким, каким мы его видим: «Кто-то может сказать, что Бог велел Вселенной двигаться неким произвольным образом, недоступным нашему пониманию. Но это свидетельствует не о существовании или отсутствии Бога, а лишь о том, что у Него не было выбора» [1, с. 280]. Возможно, ученые почти близки к разгадке древних тайн, в частности, постулируя: «Вселенная имеет начало в реальном времени — Большой Взрыв», однако «полная энергия Вселенной равна нулю» за счет баланса положительных и отрицательных сил; и как Алан Гут констатируя: «Говорят, что не бывает скатерти-самобранки. А не вечная ли самобранка сама Вселенная?» [1, с. 123, 279]. Ученые установили и весьма низкий тембр вибрации юного вселенского органа 380 тысяч лет отроду (звук белого шума тональности Си бемоль на 57 октав ниже воспринимаемого человеком уровня стает светом/цветом), и составили на основе космических фотографий спутника Планка карту рожде-

ния первых звезд и галактик из сгустков космического вещества, что вполне перекликается с описаниями восточной философии, свидетельствующими об очень низких звуковых вибрациях как первом признаке пробуждения Вселенной из точки лая, где набирает силу потенциальность движения недифференцированной материи в проявляемую предметность. Здесь не место вдаваться в тонкости физико-математического анализа правоты или заблуждения древних авторов, но, думается, достаточно показательным является тот момент, что даже самые убежденные позитивисты, отмечающие «идеализм и всякую другую шелуху», подобно проф. Б. А. Белинскому (философские апелляции которого страдают искривлено-ошибочным объяснением проблемы), не могут не согласиться: «попытка отыскания рациональных зерен», в частности в текстах «Дзиан», «удивляют и поражают своим согласием с выводами современной физики», и, «возможно, свидетельствуют о существовании древней высокой цивилизации» [13, с. 308]. Ученый, будучи закоренелым материалистом, не пытался распознать истину архаических текстов, грубо исказив смысл цитируемых им Станц, якобы доказывающих тривиальную формулу «материя первична, сознание — вторично» (хотя Эйнштейн ставил между ними знак равенства, принимая сознание за энергию), игнорируя главный постулат ведантистов: Пространство как Единство, что периодически проявляется в многоликую Вселенную, постоянно содержит в себе Парабрахман, Абсолютный Вселенский Разум, не зависимо от того — проявлена Вселенная или нет; однако даже первый логос Мулапракрити не может воспринимать Абсолют! (В своих лекциях, в частности комментирующих трактат «Восемь строф о преобразовании ума» в Лондоне (1999), и в Миннеаполисе, штат Миннесота, США (2016) Далай-лама подчеркивает: «материя не может породить сознания», которое в тонкой «лучезарной» форме безначально и бесконечно, поэтому с точки зрения протяженности у Я нет ни начала, ни конца). Поэтому, говорят ведантисты, шрути начинают космогонию с описания пространства, как носителя Того, что не поддается пониманию и описанию. Впрочем, Б. А. Белинский отстаивает в физике давно не одинокую точку зрения, что «вакуума нет»: «Вместо него существует в виде гравитационного электромагнитного поля, как совокупности многих взаимодействующих заряженных частиц с не равной нулю массой покоя, вещественный эфир — физический эфир, обладающий не только электрическими, но и механическими свойствами, в котором электромагнитная волна непременно является и гравитационной волной», «Пространство-время гравитационного электромагнитного поля как раз и является тем абсолютным по отношению к пространству-времени относительного движения тел пространством-временем, о необходимости существования которого в свое время упоминал Ньютон» [13, с. 16]. Рассуждая, ученый подошел к знанию древних, Все-

ленский Разум которых — абстрактный корень единой жизни духоматерии, вмещает ноуменальное пространство акаши, совечное первично-латентному сознанию, из которого эмануруется по семи планам дифференцированное сознание, на нижнем смешивающееся с астральным светом, где невидимый божественный эфир-акаша проявляется овеществленным физическим эфиром, как посредником (последний, утверждали на Востоке, относится к духовному как змей-искуситель к Богу, символизируя материю в качестве кристаллизованного эфира). Именно в этом поле загрязненного астрала работают художники-визуалисты, прирученные змеем-искусителем, шепот которого отрывает трансцендентные крылья не только всей культуре, но мешает прислушаться к экстатическому эхо философии Платона, звучащему в словах британского ученого-теоретика: «Нехорошо апеллировать к реальности, когда у нас нет независимой от модели концепции этой реальности» [1, с. 191].

Вероятно, даже К. Маркс не догадывался, когда писал, что время — суть пространство истории, насколько правильно сформулировал ведическую доктрину, согласно которой только наш земной, самый низший из проявленных план бытия, с его историей эволюции материальных, психических и духовных сфер, обладает той формой времени, которую знает человек, но которую до сих пор безуспешно пытается исследовать (о времени также подробно рассуждал П. Д. Успенский в ставшей катехизисом авангардистов книге «Tertium Organum: Ключ к загадкам мира» (СПб, 1911), к сожалению, не достаточно глубоко ими понятой). Увы, современное искусство, очарованное меркантилизмом и материально-формальным многообразием мира, игнорирует глубокий анализ данной проблемы, избегая сущностных основ мультикультурного достояния цивилизации, манипулируя поверхностным и потому «пустым» временем грубо-материального плана бытия. В исключительно единичных случаях современный, но несвоевременный, ибо заточенный на традицию, художник запечатлевает-таки дух времени в трансцендентном аспекте «подвижного образа вечности», открывая те знания и идеалы (включая нравственные, эстетические), коими владели древнейшие цивилизации, передававшие свой опыт потомкам в старейших текстах Вед: «Одни мудрецы говорят в заблуждении о собственной природе, другие же — о времени»; «Время — воплощенное и невоплощенное. Поистине, существуют два образа Брахмана — время и не-время. Далее, что перед солнцем, то не-время, лишенное частей. Далее, что [начинается] от солнца, то — время, состоящее из частей. Поистине, год — это образ состоящего из частей. Поистине, от года рождаются эти существа. Поистине, с годом возрастают рожденные; в году они исчезают. Поистине, поэтому год — Праджапати, время, пища, гнездо Брахмана, Атман. Ибо сказано так: «Время дает созреть всем существам в великом Атмане; / Кто же знает, в чем созре-

вает время, тот — знаток веда». Это воплощенное время — великий океан творений. В нем находится тот, называемый Савитаром, от которого родились луна, звезды, планеты, год и прочее. Далее от них — весь этот [мир], и, поистине, все, что здесь видно в этом мире хорошего и нехорошего, то — от них. Поэтому Брахман — Атман солнца. Следует почитать солнце, зовущееся временем; «Вследствие тонкости [времени] это [служит] мерой, ибо благодаря этому [движению солнца] измеряется время. Нет без меры постижения того, что подлежит изменению. Но даже подлежащее измерению может путем [различия своих] отдельных частей стать мерой, чтобы [содействовать] постижению себя самого. — Ибо сказано так: Поистине, сколько существует частей времени, в стольких [частях] движется то [солнце]; кто почитает время как Брахмана, от того время проходит очень далеко»; «И тот, который в огне, и тот, который в сердце, и тот, который в солнце, — это единый. Кто знает это, тот идет к единению с единым... [В] не-мысль, [в] находящееся в середине мысли, немислимое, сокровенное, высшее ...»; «Поистине, есть два образа Брахмана — воплощенный и невоплощенный. И воплощенный [образ] — неистинный, невоплощенный — истинный; это Брахман, это свет, свет — это солнце, поистине, оно — это Аум» [3, с. 41, 48, 50–51].

Мы вынуждены переоткрывать эти старые истины на новых основаниях, позволяя внутренне углублять себя бесконечным становлением, чтобы снова и снова осмыслять то, что констатировал Н. К. Рерих: «Красота есть одяние Истины», суммируя восточные постулаты, согласно которым «Истина — высшее, высшее — истина. Благодаря истине никогда не лишаются небесного мира. Ибо истина принадлежит благим. Поэтому они радуются в истине. <...> истина — основание речи, все основано на истине. Поэтому истину называют высшим» [3, с. 73–74]. Упанишады и теперь призывают филалетов осознавать красоту как сущность без явления, именно этого знания так не хватает нынешним художникам: «лишь постигнув сущность, бывает [человек] блаженным. Ибо кто мог бы дышать, кто вдыхать, если бы в этом пространстве не было блаженства. Ибо оно и доставляет блаженство. Ибо когда [человек] находит бесстрашие и опору в этом невидимом, бестелесном, необъяснимом, неоснованном, то он достигает бесстрашия»; «Поистине, одно [дело] — благое, другое — приятное. Оба они с различными целями сковывают человека. Хорошо бывает тому, кто держится благого; гибнет цель у того, кто выбирает из них приятное. И благое, и приятное приходят к человеку; разумный поразмыслив, различает их. Ибо разумный предпочитает благое приятному, глупый ради мирского благополучия выбирает приятное. <...> Пребывая в глубине незнания, [но] считая себя разумными и учеными, блуждают, скитаются дураки, словно слепцы, ведомые слепцом. Не постичь перехода неразумному, глупцу,

опьяненному обманчивым богатством» [3, с. 26, 31]. Так, не постичь истины трансцендентного искусства апологету contemporary art, у которого, говоря словами Огненной проповеди Будды, «Интеллект пылает. Идеи пылают. Сознание интеллекта пылает. Контакт интеллекта пылает. И все, что возникает на основе контакта интеллекта, переживаемое как наслаждение, боль, или ни наслаждение, ни боль, тоже пылает. Пылает в каком огне? Пылает в огне страсти, в огне отвращения, огне заблуждения» [14]. Неправедное мышление и образ жизни, учит проповедь Львиный рык миродержца — Чаккаватти Сиханада сутта, разрушает эстетическую культуру и внутреннюю гармоничность многих поколений: «от распространения заведомой лжи у тех людей и жизненный век и красота пошли на убыль»; пока не настанет время восходящего цикла, очищающего мировоззрение, возвращая культуре, искусству глубину и чистоту [14].

Безусловно, художественное сознание не свободно от периодических кризисов, блужданий ошибочными тупиковыми путями, чтобы в следующий момент цикла проснуться, освобождаясь от теней заблуждений, и устремиться навстречу рассветным лучам древних традиций, ибо: «Мир ведом познанием, утвержден в познании. Познание — Брахман», «То, что является сердцем и разумом, сознание, разумение, распознавание, познание, мудрость, пронизательность, стойкость, мышление, рассуждение, стремление, память, представление, намерение, жизнь, любовь, господство — все это имена, данные познанию»; «Счастье, которое обретают мысли, погруженные в Атмана и очищенные сосредоточенностью от скверны, Не может быть описано словами — оно постижимо лишь своим внутренним началом» [3, с. 10, 55]. Так что, если Карен Свасьян посвятил самому темному периоду современных снов культуры монографию «Но еще ночь», то, возможно, вполне настала пора сыграть роль уже не сторожа с колотушкой, а современного АйТи-будильника, дабы художник смог вполне осознано встретить рассвет, при условии обнаружения утраченного следа огненной сущности Artis. Проспавший же выпадает из времени-вечности, теряя шанс вернуть искусству жизнь, став героем «парадокса близнецов». А для этого мига пробуждения может понадобиться аналитическое сравнение найдревнейших ведических постулатов с последними научными достижениями; как это не покажется странным нынешним агностикам, сущностного противоречия при этом обнаружено не будет. В частности — в вопросе возникновения Вселенной, понимание которого обеспечит каждому знание фундаментальных законов жизни, а художнику позволит за формальными феноменами разглядеть сердцевину ноуменальных духовных измерений: во имя этой творческой трансмутации человеческого сознания в мифические времена боги даровали людям высокое искусство. Постичь его могли только высокопосвященные жрецы, поэтому архаические и античные художники при храмах, как Фидий, были

жрецами, обучающими неопитов высокой культуре художественного восприятия, что было несравнимо с восприятием ремесленных поделок демоса. Слова при этом бессильны передать глубины смыслов того, что у Платона есть Божественная Мысль, у Гесиода — Гея, у талмудистов Сефира из беспредельного Айн-Соф, и о чём сообщает Кена Упанишада как о проявленном Брахмане (являя аналогии со значительно более поздней теорией эманации Плотина):

«1. Кем движимый и побуждаемый летит разум? Кем вызванное к жизни возникает первое дыхание? Кем движима эта речь, [которую] произносят? Какой бог воззвал к жизни глаз и ухо? 2. Оставив то, что [является] ухом уха, разумом разума, речью речи, дыханием дыхания, глазом глаза, уйдя из этого мира, мудрые становятся бессмертными. 3. Туда не проникает глаз, не проникает ни речь, ни разум. Мы не знаем, не распознаем, как можно учить этому. 4. Поистине, это отлично от познанного и выше непознанного — так слышали мы от древних, которые разъяснили нам это. 5. Что невыразимо речью, чем выражается речь — знай: то и есть Брахман, а не то, что почитают в этом [мире люди]. 6. Что не мыслится разумом, чем, [как] говорят, мыслим разум — знай: то и есть Брахман, а не то, что почитают в этом [мире люди]. 7. Что не видно глазом, чем видны глаза — знай: то и есть Брахман, а не то, что почитают в этом [мире люди]. 8. Что не слышно ухом, чем слышно это ухо — знай: то и есть Брахман, а не то, что почитают в этом [мире люди]. 9. Что не дышит дыханием, чем дышится дыхание — знай: то и есть Брахман, а не то, что почитают в этом [мире люди]» [3, с. 20]. Аналогии с учением Платона предоставляют и прочие Упанишады: «Знай же, что Атман — владелец колесницы; тело, поистине, — колесница; / Знай, что рассудок — колесничий; разум, поистине, — поводья. / Чувства называют конями, предметы [восприятия] — их путями. / [Атмана], соединенного с телом чувствами и разумом, мудрые называют наслаждающимся. / Кто не наделен распознаванием, чей разум никогда не сосредоточен, / Чувства у того не знают узды, словно дурной конь у колесничего. / Кто же наделен распознаванием, чей разум всегда сосредоточен, / Чувства у того знают узду, словно добрый конь у колесничего. <...> Встаньте, пробудитесь, обретая дары, постигните [их]» [3, с. 32–33]. «Мысль, оставившая [различие между] размышляющим и размышлением, подобная светильнику в безветренном месте, занятая одним лишь предметом размышления, бывает высшим завершением. Тогда состояния, возникшие в связи с Атманом, не познаются — они выводятся из памяти», «[Когда человек], наделенный очищенным разумом и очищенной мыслью, спокойно [помышляет]: «Я есмь Он»...», когда благодаря знанию достигнуто [истинное] распознавание, когда высший Атман — цель знания — утвердился в сердце, когда тело достигает состояния успокоения, то он освобождается от блеска разума и способности постижения»; «Когда [человек, у которого]

отброшена привязанность к предметам восприятия и разум заключен в сердце, достигает вознесения над разумом, то это — высшее состояние. Поэтому следует обуздывать [разум], пока он не достигает уничтожения в сердце» [3, с. 77, 79].

Проблема времени важна не только для ученых-теоретиков, без ее проработки не возможно развитие культуры и в первую очередь искусства. Художник обязан понимать свою причастность «великому дыханию» духоматерии, руководствуясь энергией живого времени, правильно расставлять приоритеты творческих задач, не ограничивая себя опредмеченным миром форм, проникать за овеществленность идей в тонкую реальность. Ибо, говорит Хокинг: «Природа времени — еще один пример области, где физическая теория определяет нашу концепцию реальности. Принято считать очевидным, что время течет всегда, независимо от того, что происходит; но теория относительности, соединяя время и пространство, говорит, что и то и другое может искривляться или деформироваться материей Вселенной. Так что наше восприятие природы времени изменилось: раньше считалось, что оно независимо от Вселенной, а теперь считается, что оно ею формируется. И тогда становится возможным понять, что время до какого-то определенного момента было просто не определено; если двинуться во времени вспять, то можно натолкнуться на непреодолимый барьер — сингулярность, за которую не зайти. <...> Еще хуже обстоит дело с математическим понятием мнимого времени, с помощью которого Джим Хартл и я предположили, что Вселенная, возможно, не имеет начала и конца» [1, с. 192–193]. Остается сожалеть, что для ученых древние тексты — всего лишь мифы, хотя Эйнштейн продуктивно вдохновился именно станцами Дзиан, за сто лет до открытия в 2016-м гравитационных волн предсказав их существование. Ведь очевидно же, насколько физикам, как и художникам, было бы комфортнее работать, если бы они за литературной формой древних трактатов умели воспринимать глубокие знания исчезнувших цивилизаций. Так, будто бы поддерживая Хокинга, Тайттирия упанишада разъясняет, говоря о состоянии извечного Брахмана-Демиурга: «Он пожелал: «Да стану я многочисленным! Да произведу я потомство!». Он воспламенился подвижничеством. Воспламенившись подвижничеством, он сотворил все это, что существует. Сотворив это, он проник в это. Проникнув в это, он стал существующим и истинным, объяснимым и необъяснимым, основанным и неоснованным, распознаваемым и нерасознаваемым, действительным и ложным» [3, с. 26].

Веды, другие космогонические шрути-тексты сообщают: Абсолютное Всё, именуемое Адити, или То (а также: «Мулапракрити» философской системы Веданты, составленной Вьясой для истолкования Упанишад; «Свабхават» буддистов; непознаваемое Абсолютное Пространство, обволакивающее Парабрахман, являющийся Бескоренным Корнем Всего, или неделимая на периоды

Продолжительность вне времени и пространства индусских космогоний, что, кстати, у Лао-Цзы есть Дао — все термины обозначают непроявленную Вселенную до Большого взрыва астрофизики), находясь в нулевой точке, где нет никакой дифференциации — лайя-центре, пребывает в однородно-едином состоянии, сравниваемом с ритмичным бессознательным дыханием великого океана, где абсолютный покой уравновешен абсолютным никем и ничем неосознаваемым движением, являя полноту и пустоту одновременно. (Такое утверждение, как было замечено пандитами позапрошлого века, не согласуется с точкой зрения Локка о Чистом Пространстве, якобы не способном к движению, хотя тонкая космическая субстанция Мулапракрити, вместе с Абсолютным Сознанием в ней, должна отдыхать, периодически возвращаясь в состояние лайя, что подтверждает гипотезу ряда современных астрофизиков о цикличности Больших взрывов и непременном схлопывании Вселенной после достижения ею критической точки расширения). Однако Абсолют остается всегда латентным при космических ночах и днях, не имея ни мысли, ни сознания в нашем понимании, ибо это несуществование и есть бытийность ноумена — Абсолютного Сат индийской философии, что человеческий интеллект представить не в состоянии. С рассветом манвантары, когда активизируется Закон Универсума, лишь тень Абсолюта, а не он сам, начинает дифференцироваться в видимую/проявленную Вселенную. Именно этот момент Большого взрыва стает рождением Вселенной из точки сингулярности, где до этого не работал ни один физический закон. Выходит, пространство Вселенной находится в предвечном Прото-пространстве абсолютно иного качества, поэтому американский астрофизик Нил Д. Тайсон совершенно прав, когда на вопрос «что было первым: курица или яйцо?», рекомендует отвечать: «яйцо, только снесла его совсем иная птица, не доступная нашему пониманию». Такая позиция вполне соответствует индусской космогонии о «Птице, трепет крыльев которой порождает Жизнь», и Яйце Мира, или Хираньягарбхе Пуран, перекликаясь с египетскими — Гелиопольской и Гермопольской — космогониями, где Гусь создает из Хаоса Космос.

Поскольку тексты Вед и других священных откровений предназначались для узкого круга посвященных, то информация о Творении намеренно камуфлировалась иносказанием или одно и то же понятие получало множество специальных терминов в каждой из философских шад-даршан — шести основных школ, что и теперь запутывает того, кто только приступает к изучению колоссального массива текстов, наидревнейшим из которых ученые пандиты отводят минимум 25 тысяч лет. Субала упанишада также по-своему излагает космогенезис, сообщая о начале и конце видимой Вселенной. Начало рассвета, соответствуя импульсу дифференциации Брахмана (Нараяны адвайтистов, что в иных текстах — Вечные Отец-Мать или Хираньягарбха), является Первым не-

проявленным логосом/светом, названным в Библии «Тьмою над Бездною», именно от него рождается Второй еще потенциальный не совсем проявленный логос/свет, трансформирующийся в окончательно проявленный Третий — Махат как синтез 7 создающих лучей, помогающих творению на 7 планах уже семикожей пракрити как объективно видимого пространства, где каждому плану соответствует свой уровень сознания, земное — в самом низу: «...От этого родилась тьма, от тьмы — первоначало существ, от первоначала существ — пространство, от пространства — ветер, от ветра — огонь, от огня — воды, от вод — земля. Так возникло яйцо»...; «В конце [существования], став Вайшванарой, он сжигает всех существ — [тогда] земля растворяется в водах, воды растворяются в огне, огонь растворяется в ветре, ветер растворяется в пространстве, пространство — в чувствах, чувства — в тонких частицах, тонкие частицы растворяются в первоначале существ, первоначало существ растворяется в великом, великое растворяется в непроявленном, непроявленное растворяется в неуничтожимом, неуничтожимое растворяется в тьме, тьма становится одним с высшим богом — за его пределами нет ни существующего, ни несуществующего, ни существующего и несуществующего [одновременно]. Таково наставление о прекращении бытия — наставление веды»; «Сердце всех запахов — земля, сердце всех вкусов — вода, сердце всех образов — огонь, сердце всех прикосновений — ветер, сердце всех звуков — пространство, сердце всех состояний — непроявленное, сердце всех существ — смерть. Поистине, смерть становится одним с высшим богом — за его пределами нет ни существующего, ни несуществующего, ни существующего и несуществующего [одновременно]» [3, с. 75–76]. В текстах не всегда можно понять идет ли речь о судьбе Солнечной системы или о Вселенной в целом, — Закон осуществляется по аналогичному сценарию для каждой из них, но для духовного самопознания человека этот нюанс принципиального значения не имеет. Особенно если учесть специфику преломления космического времени в земном, где, согласно теории С. Хокинга, световой конус прошлого взаимосвязан со световым конусом будущего, но в настоящем мы какой-то период времени не знаем о произошедших событиях до момента, когда «происходящие на Земле события попадут в световой конус будущего», поэтому, «всматриваясь во Вселенную, мы видим ее в прошлом» [1, с. 34]. Только частицы, не имеющие собственной массы способны двигаться со скоростью света, и как показали эксперименты БАК, — превышая ее в период формирования ранней Вселенной. Поэтому существа из «духоматерии» высших слоев пространства-времени, называемые в Индии «арупа», бестелесными, способны на чудеса, которые греки качественно выделяли, как, скажем, вестника богов Гермеса, бывшего «быстрым как мысль». Следует вспомнить: Максвелл отстаивал точку зрения на космическое пространство

как «эфирную субстанцию», что перекликается с ведическими представлениями (в частности утверждается, что со временем эволюционирующее ментально и духовно человечество увидит в атмосфере сияние ноуменального пространства акаши, что в Библии есть свет, который «во тьме светит, и тьма не объяла его»), хотя теория Эйнштейна–Пуанкаре опровергает ее. Можно и теперь смеяться над «наивностью» ведантистов, однако теория Вайнберга–Салама, упоминаемая Хокингом, доказывает, что не все так просто устроено в этом мире, где древние знали больше современных наук, только недавно установивших: «частицы, совершенно разные при низких энергиях, при высоких энергиях оказываются на самом деле одной и той же частицей, но находящейся в разных состояниях» [1, с. 73]. Так, мы вновь возвращаемся к «частице Бога» Хиггса, или идее Божественного Разума Платона, теории эманации Плотина, и констатации Вед — духоматерия есть единая сила с разными именами в изменяющихся разных ее состояниях, но с каждым высоким планом разнородность духоматерии убывает в однородность, форма исчезает и остается одна сила как субъект-объект. Возможно, к тайнам Универсума и осмыслению загадочных темной материи и темной энергии сможет приблизить человечество модель эволюции больших структур Вселенной, разработанная с помощью сверхмощного компьютера NASA Pleiades астрофизиками Джоэлом Примаком и Анатолием Клипиной [15].

Теперь, когда пространство Универсума, а также пространство истории земной цивилизации расширились, открыв сознанию человека возможность пройти на более высокий уровень чувства времени, искусство тем более обязано вернуться к проблеме трансцендентного творчества, в не-мысль, раз уж и астрофизики заметили тут тонкую взаимосвязь: «Пространство и время не только влияют на все, что происходит во Вселенной, но и сами изменяются под влиянием всего в ней происходящего» [1, с. 40]. Далее, практически повторяя ведические постулаты, Хокинг добавляет: «Старое представление о почти не меняющейся Вселенной, которая, может быть, всегда существовала и будет существовать вечно, сменилось картиной динамической, расширяющейся Вселенной, которая, по-видимому, возникла когда-то в прошлом, и, возможно, закончит свое существование когда-то в будущем. <...> Мы с Роджером Пенроузом показали, что, согласно общей теории относительности Эйнштейна, Вселенная должна иметь начало, а может быть, и конец» [1, с. 40]. Что и требовалось доказать. Во всяком случае, красивый образ индийской философии о Великом дыхании Парабрахмана, выдох которого порождает проявленную Вселенную, а вдох — ввергает ее в состояние сингулярности, погружая в Абсолютное Сат, оказался не просто сказочной фантазией древних!

...Большие тела искривляют пространство-время так, что время около них

замедляется, как например, около пирамид в Гизе, специфически воздействуя на сознание восприимчивого сенситива. Точно также, астронавт, попавший на орбиту Земли и дрейфующий со скоростью 30 км в секунду, свидетельствует о необычных изменениях сознания. Кто-то из астронавтов с удивлением заметил, что без телескопического увеличения видел в иллюминатор с мельчайшими деталями города и мчащиеся поезда, улицы с гонимой ветром пылью, ухоженные дома с деревьями, — фантастично как в романах Стругацких, и, тем не менее, — такие способности измененного состояния сознания были реальностью; кто-то — входил в разум динозавра, преследовавшего жертву, и доисторическое прошлое становилось явью; или возникали видения, подобно факту, легшему в основу известной песни о «шуме дождя» и «шагах в тумане», остающиеся логически необъяснимыми, как и стук некоей сущности в иллюминатор извне корабля и пр. Очевидно, космическое пространство, включая в себя тончайшую субстанцию духоматерии — пракрити, имеет свое сверхтонкое сознание, с иным восприятием времени-пространства, что воздействует на человеческий ум приблизительно так, как Единое на стремящегося к нирване аскета-араньяка: капля в океане, океан в капле. Хотя формально время на орбите сжимается, ибо земные сутки для астронавтов делятся полтора часа, и за 24 часа можно встречать почти 17 космических восходов. С другой стороны, парадокс близнецов интересен не тем, что летящий со скоростью света гипотетический астронавт вернется молодым к постаревшему на Земле брату-близнецу, а тем, что уровни сознания близнецов уже будут совершенно иными. В этом смысле, футуристические живописные пейзажи космонавта Алексея Архиповича Леонова не так просты, ведь немислимые инопланетные ландшафты визуализируют грезы наяву, где интуитивно ощущается инаковость «взгляда» иной формы жизни...

Таким образом, Веданта и Платон сходятся как минимум в двух существенных постулированиях: 1 — все прототипы идей находятся в латентном Божественном/Вселенском сознании, 2 — человек, не очищающий зеркал мышления, в невежестве забывает, что внутри него есть индивидуально дифференцированный луч Единого Абсолюта, который побуждает его сущность тянуться к своему первоисточнику. Веды уточняют: спускаясь семиступенчатой лестницей пространства-времени до нижнего грубо материального плана (точнее: распространяясь из сингулярности Большого взрыва вовне), акашические прототипы идеи-истины останавливаются над пространством астрала, где неискушенное сознание человечества теряет их в иллюзиях быстротечно-преходящих образов нижнего астрала, зараженного низменными страстями, пороком, эгоистичными желаниями тварного человека. (Астрал можно сравнить с вокзалом, куда прибывают высокие персоны, где мы их встречаем; но также там оби-

тают мелкие воришки, которые могут встречающего обмануть, разорить, лишить памяти, если не быть бдительным). Поэтому художник, рискнув пуститься в творческую одиссею, оказывается в двойственном положении потенциальной жертвы обмана, либо счастливым обладателем плодов трансцендентного искусства. Только когда, уверенно владея духовным багажом знаний и расширенным сознанием, он выбирает «жемчуг из навоза», вспоминая троп Г. Сквороды, его не обманет погоня за мельканием форм-оболочек околдованных Цирцеей теней. (Так древний жрец, имея математически незыблемый традиционный канон, заботился не о формальном богатстве или пуристской бедности имеющейся в его распоряжении лексики, но о емкости духовного наполнения образа, волнующего чувствующее сердце современников нескончаемыми глубинами уловленных истин, доминирующими над безусловным техническим мастерством). Либо, в противном случае, как адепт contemporary art, неизбежно погружается в пахучие иллюзии жизнедеятельности, подобно инсектоидным копрофагам, софистически разукрашивая хилую концепцию «творчества», уповая на постоянно изобретаемую изворотливым рассудком полую «новую форму». Одним словом, западноевропейский рассудок делает выводы «относительно внутреннего мира на основании полноты внешних впечатлений. Мы даже выводим содержание внутреннего из внешнего согласно принципу: «нет ничего в рассудке, чего ранее не было в чувствах». В Индии этот принцип, кажется, не работает»; «Для нас действительно то, что связано с миром явлений, для индийца действительна душа», вызревание которой позволяет «освободиться от искажающего сознания Я, несущего на себе полную страданий иллюзию мира, чтобы достичь иного полюса души, при достижении которого мир снимается как иллюзия» [16, с. 9, 10, 21].

Делая подобную метафизическую поправку, можно констатировать: «семикожее» пространство, отбрасывая тень в симулякры пространственных конструкций визуалистов, лишь тогда качественно удостоверит себя стопроцентным «жемчугом», или извечной иле, когда оно безусловно будет носителем духовной сердцевины — Истины, укорененной в латентной Мировой Мысли, и только в этом контексте верно утверждение Юнга о том, что «наше сознание не творит само себя, но проистекает из неведомых глубин», откуда «свои требования выдвигает и внутренний человек, и эти требования невозможно утолить никакими внешними благами», ибо «односторонность душевной диеты ведет в результате к самым тяжким нарушениям нормы. Вот почему болен человек Запада, и он не успокоится, пока не заразит своей алчной неутомимостью весь мир» [16, с. 24, 62–63]. Осознать эту очевидную пространственно-временную взаимосвязь духоматерии, в ее глобальной целостности, возможно только внутренне преодолев «бездну между мышлением на уровне сакральности и мы-

шлением на уровне мирского опыта»: «Существует только одна возможность понять какой-либо культурный феномен, выходящий за рамки нынешней идеологической концепции, — это определить его «исходную точку», и уже исходя из нее, изучать все ценности, оттуда вытекающие» [17, с. 183, 184]. Одна из возможных «исходных точек», как предполагают астрофизики, например, Фил Плэйт (Phil Plait), это понимание того, как сформировалось пространство-время в первую секунду после Большого взрыва. Разобравшись с этой тайной, мы сможем понять и все остальное. Веды и буддийская философия издавна придерживались той же точки зрения, объясняя ученикам историю рождения Вселенной как основу, помогающую расширенным сознанием сформировать правильное мировоззрение, ибо «в уме содержатся тысячи и тысячи уровней сознания», но сегодня преимущественно доминирует то, что связано с чувственным восприятием; тогда как «нам нужно научиться понимать подлинную природу ума..., различая разные уровни сознания, от более грубых до наиболее тонких», то есть проводить различие между базовым — обыденным и неустойчивым — сознанием, носящим преходящий характер, и изначальной мудростью ригпа как скрытым за ментальным омрачением вневременным сознанием или «изначальной буддовостью, которой обладают все» непронизывающие очищения от ментальных факторов [18]. Мадхьямики Просангики полагают существование личности, лишенной объективного бытия, но воспринимаемой нами как реальное Я, настолько условным, что ему не стоит пытаться присваивать некую метафизическую реальность. В самом деле, личностное искусство и не стремится за пределы преходящих эмоций, впечатлений, мнений. Но правы ли нынешние художники, культивирующие исключительно индивидуальное высказывание Я разными визуальными средствами? Ответ приходит сквозь смысл разъяснений Далай-ламы, уточняющего момент омраченности сознания, так что противник культуриндустриальной стратегии может пополнить арсенал контраргументов еще такой сентенцией: «Я существует исключительно на основе усваиваемых нами условных понятий, и нет ничего, что выходило бы за эти пределы»; только когда мы сможем понять существование Я лишь на уровне достоверно установленных общепринятых условностей, языковых понятий, то «начнем осознавать тот факт, что им невозможно присвоить объективную самосущую реальность, тогда мы также постигнем, что у них нет независимой идентичности, независимого бытия, они не существуют сами по себе» [19]. В этом смысле, современное искусство, пребывая в своем иллюзорном мире, лишено объективной тонкой реальности, однако его преходящие условности визуальных новаций можно также понимать «в контексте использования языковых средств, общепринятых условностей, с учетом того как мы их понимаем и используем в относительном мире. Это весьма искусный способ, с помо-

щью которого мы можем прийти к пониманию пустоты личности, пустоты Я», выходя на более тонкий уровень понимания духовных задач, в том числе целей высокого искусства [19]. Если современный адепт «бессущностного несамодостаточного искусства» ответственно отнесется к таким объяснениям, не перекрывая себе доступ к истине банальным «где искусство, а где астрофизика и Упанишады», то есть вероятность преодоления затяжного кризиса культуры. В этой ситуации, нам есть смысл помнить размышления Нильса Бора, который еще в своих многочисленных довоенных выступлениях перед учеными на различных форумах отстаивал свое понимание расширенного сознания, где междисциплинарные параллели разных сфер человеческого познания ведут к приобретению «более широкого кругозора и более широких возможностей устанавливать связь между явлениями, которые прежде могли казаться даже противоречащими друг другу»; он призывал также ставить глобальные проблемы, «с которыми уже столкнулись такие мыслители, как Будда и Лао Цзы, когда пытались согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» [20, с. 18, 35], ибо: «В наши дни мы получили убедительное указание на относительность всех человеческих суждений; это произошло благодаря возобновленному пересмотру предпосылок, лежащих в основе однозначного применения наших даже самых элементарных понятий, вроде понятия о пространстве и времени; раскрыв существенную зависимость всякого физического явления от точки зрения наблюдателя, этот пересмотр много дал для единства и красоты всей нашей картины вселенной» [20, с. 40]. В послевоенные годы датский физик смело высказывался в пользу негативной диалектики, утверждая: «употребление таких слов, как «мысль» или «чувство», относится не к какой-то твердо увязанной причинной цепи, а к видам душевного опыта, исключая друг друга благодаря неодинаковому разграничению между сознательным содержанием и тем фоном, который мы приблизительно обозначаем «мы сами»» [20, с. 127]. Бор далее добавлял: особенно показателен душевный опыт при осознании мотивов действия, ведь открытый Планком элементарный квант действия обнаружил качество цельности, присущей как миру атомов, сохранившему цельность и в условиях признания делимости элементарных частиц, так и миру людей, особенно в отношении сознания и национальных культур, где «черты целостности, отображение которых требует типично дополнительного способа описания», обусловили развитие терминологического аппарата в соответствии с богатством «логических связей, которые в разных контекстах встречаются в более широких областях знания» [20, с. 140, 147]. Сознание ученый сравнивал со световым импульсом энергии, несущимся сквозь пространство-время [20, с. 16]. Естественно, Нильс Бор задумывался над метафизической ролью искусства в системе человеческого

познания, так в 1957-м он писал: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. <...> Всякое произведение искусства требует вдохновения»; «В то же время искусство представляет собой более интуитивные попытки отдельного лица вызвать чувства, напоминающие о некоторой душевной ситуации в целом. Здесь мы подходим к той точке, где вопрос о единстве знаний, как и самое слово «истина», становится неоднозначным. Действительно, в отношении к духовным и культурным ценностям мы тоже не должны забывать о проблемах теории познания, которые связаны здесь с правильным балансом между нашим стремлением к всеобъемлющему взгляду на жизнь во всем ее многообразии и нашими возможностями выражать свои мысли логически связанным образом» [20, с. 111, 112].

Какие же еще нужны аргументы в пользу вневременной культурно-художественной актуальности Arcana Artis? Разве что вспомнить финал истории А. Т. Аверченко «Крыса на подносе»: «Провозвестники будущего искусства встали с колен, отряхнули брюки, вынули из петлиц ложки и, сунув их в карман, робко, гуськом вышли в переднюю.

В передней, натягивая пальто, испуганно шептались:

– Влетели в историю! А я сначала думал, что он такой же дурак, как и другие.

– Нет, с мозгами парень. Я было испугался, когда он на меня надвигаться стал. Вдруг, думаю, подносом по голове хватит!

– Слава Богу, дешево отделались» [21].

1. Хокинг С. Три книги о пространстве и времени [Текст] / Стивен Хокинг ; пер. с англ. — СПб., 2014. — ISBN 978-5-367-02790-7

2. Ливрага Х. А., Гусман А. С. Сокровенный смысл жизни : сб. : в 2 т. [Текст] / пер. с исп. — М., 2005. — Т. 2. — ISBN 5-901650-11-5

3. Упанишады [Текст] / пер. и предислов. А. Я. Сыркина. — М., 1967. — Электрон. доступ: http://royallib.ru/book/avtor_neizvesten_/upanishadi.html.

4. Зебальд В. Г. Аустерлиц [Текст] / В. Г. Зебальд. — СПб., 2006. — ISBN 5-352-01816-4

5. Далай-лама. Диалог с учеными о старости и смерти. Ч. 2 : Дневная сессия Далай-ламы на Международной конференции в Университете Лозанны 15 апреля 2013. — Доступ: <https://www.youtube.com/watch?v=9pgHCYm9I&feature=youtu.be>

6. Письма Е. П. Блаватской в одесскую газету «Правда»: От нью-йоркского корреспондента. [Текст] / сост. Е. Г. Петренко ; Одесский дом-музей имени Н. К. Рериха. — Изд. 2-е, доп. — Одесса, 2011. — ISBN 978-966-190-293-9

7. Penrose R. Shadows of the mind: A search for the missing science of consciousness [Текст] / R. Penrose. — Oxford, 1994. — 457 p. — ISBN 0-19-853978-9. — Доступ: www.federaljack.com/ebooks: Consciousness

ness Books Collection — Penrose, Roger — Shadows of the Mind (excerpts).pdf. Фрагменты на рус. яз. — Доступ: <http://hotmix.narod.ru>

8. Вуннер Р. С Востока Свет. — М., 1907. — Доступ: <http://www.russkije.lv/ru/pub/read/vip-per-s-vostoka-svet/>

9. Циклы в истории, культуре, искусстве [Текст] / сост. Н. В. Вдовина ; отв. ред. Н. А. Хренов. — М., 2002. — Аннотация: <http://www.mosconsrv.ru/publication.aspx?id=123193>

10. Хренов Н. А. Социальная психология искусства : переходная эпоха [Текст] / Н. А. Хренов. — М., 2005. — ISBN 5-98281-029-0

11. Протас М. А. Стиллові стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ століть: Модель еволюції [Текст] / М. О. Протас ; ППСМ АМУ. — К., 2009. — ISBN 978-966-1513-07-4

12. Пенроуз Р. Новый ум короля : О компьютерах, мышлении и законах физики [Текст] / Р. Пенроуз ; пер. с англ. — М., 2005. — ISBN 5-354-00993-6

13. Белинский Б. А. Физика, которой не хватало Эйнштейну и Блаватской : Критический анализ современной физики [Текст] / Б. А. Белинский. — М., 2010. — ISBN 978-5-903073-07-8

14. Трипитака. Адитта-парияя сутта [Текст] / пер. с пали, англ. — Статья из Новой философской энциклопедии. Доступ: <http://www.torchinov.com/>; Указатель сутт палийского канона, доступ: <http://dhamma.ru/index-sutta.html>

15. Створена найбільш детальна комп'ютерна модель Всесвіту. Доступ: <http://globalscience.ru/article/read/ua19779/> и <https://www.youtube.com/watch?v=eXUsE1MCBU8>

16. Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий [Текст] / Карл Густав Юнг. — М., 1994. — ISBN 5-85-691-010-9

17. Элиаде М. Arcana Artis : Избранные главы [Текст] / Мирча Элиаде ; пер. с франц // Теория и символы алхимии. Великое Делание. Альберт Пуассон и др. — К., 1995. — ISBN 5-7707-7742-7

18. Далай-лама. О природе ума. Лекция в Калифорнийском университете, Санта-Барбара, США. 24.04.2009. — Доступ: <https://www.youtube.com/watch?v=v1mFXv410Bc>

19. Далай-лама. Учения о преобразовании ума. Комментарии к трактату «Восемь строф о преобразовании ума». День I–III; Заключение. Лекции, проведенные в мае 1999 в конференц-зале Уэмбли, Лондон. — Доступ: <https://www.youtube.com/watch?v=A2ZQbniYT2E>

20. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание [Текст] / Нилс Борс ; пер. с англ. — М., 1961. (без ISBN)

21. Аверченко А. Т. Крыса на подносе [Текст] / Аркадий Аверченко // Аверченко А. Караси и щуки. Рассказы последнего дня. — Пг.: Тип. «Грамотность», 1917. — Доступ: https://ru.wikisource.org/wiki/Крыса_на_подносе_%28Аверченко%29

Марина ПРОТАС. Arcana Artis: Пошуки втраченого сліду.

Робиться спроба реставрації у просторі художньої культури сучасності досвіду забутих ведичних знань з метою обґрунтувати необхідність повернення екстатичних принципів творчості високого мистецтва, що принципово відмежується від культуріндустріальних практик сопетропагу арт, долаючи кризу художнього мислення міленіуму. Аналітичне дослідження давніх текстів Рігведи, Упанішад, буддійської Трипитаки, що порівнюються із сучасним розумінням космології, зокрема з концепцією часу провідних астрофізиків ХХІ ст., серед яких ім'я С. Хокінга, Р. Пенроуза та ін., демонструє незгасаючу актуальність давніх текстів, та виявляє численні точки змістового резонансу, доз-

волею сприймати наукову інформацію в максимально розширеному форматі філософського тлумачення фундаментальних законів світобудови, яким підкорюється еволюція культури та мистецтва. Активізація знання цих законів забезпечить свідомо відповідальне ставлення до творчої діяльності з боку мистця й суспільства, спрямовуючи у продуктивне річище розвиток художньої культури, мінуючи регресивні кон'юнктурні шляхи, що провокуються зануренням ринкових відносин до духовних сфер людської діяльності та загальними кризовими процесами так званої «перехідної доби».

Ключові слова: культура, мистецтво, художня свідомість, філософія веданти, теорія часу, космологія.

Марина ПРОТАС. Arcana Artis: Поиски утраченного следа.

Предпринимается попытка реставрации в пространстве художественной культуры современности опыта забытых ведических знаний с целью обосновать необходимость возвращения экстатических принципов творчества высокого искусства, которое принципиально отмежевывается от культуриндустриальных практик contemporary art и преодолевает кризис художественного мышления миллениума. Аналитическое исследование древнейших текстов Ригведы, Упанишад, буддийской Трипитаки, сопоставляемых с современным пониманием космологии, в частности, с концепцией времени ведущих астрофизиков XXI в., среди которых имена С. Хокинга, Р. Пенроуза и пр., демонстрирует непреходящую актуальность древних текстов, и обнаруживает множество точек смыслового резонанса, позволяя воспринимать научную информацию в максимально расширенном формате философского истолкования фундаментальных законов мироустройства, коим подчиняется эволюция культуры и искусства. Активация знания этих законов обеспечивает осознанно ответственное отношение к творческой деятельности со стороны художника и общества, перенаправив в продуктивное русло развитие художественной культуры, миновав регрессивные конъюнктурные пути, провоцируемые внедрением рыночных отношений в духовные сферы человеческой деятельности и общими кризисными процессами так называемого «переходного периода».

Ключевые слова: культура, искусство, художественное сознание, философия веданты, теория времени, космология.

Marina PROTAS, PhD. Arcana Artis: In Search of the Lost Trace.

In the article «Arcana Artis. In search of the lost trace» by PhD M. Protas an attempt is undertaken to reintroduce the experience of forgotten Vedic knowledge into the space of modern artistic culture in order to prove the necessity to return to the ecstatic principles of high art that is principally opposed to all the culture industry's practices of contemporary art and masters the crisis of artistic thinking of the millennium. The analytical study of the most ancient texts of the Rig-Veda, the Upanishads and Buddhist Tripitaka as compared with the modern understanding of cosmology, in particular with the notion of time by the leading astrophysicists of the XXI century, among which the names of S. Hoking and R. Penrose should be named, demonstrates the imperishable relevance of these ancient texts and uncovers the variety of intersections of meaning, thus leading to a kind of comprehension of scientific information when the maximum of philosophical interpretation of the fundamental laws of the universe, to which the evolution of culture and art is subordinate, is reached. The activation of knowledge of these laws will make it possible for the artist and for the society to treat artistic activity in a fundamentally responsible manner, when development of the artistic culture will be redirected so that to follow another, more fruitful course, omitting the involuntal market-oriented perspectives caused by continuing omnipresent introduction of market relations into spiritual realms of human activity.

Keywords: culture, art, artistic consciousness, philosophy of Vedanta, theory of time, cosmology.

Андрей ПУЧКОВ

БУКВАЛЬНОСТИ СХОДСТВА В ПОРТРЕТНОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ

Князь Талейран, Козьма Прутков

и не только они

Перед нами два изображения, разделённые двадцатью годами, — карандашный портрет Талейрана 1835 года, времени его посольства в Англии, и литографированный Козьмы Пруткова 1853–1854-го — единственный из «сохранившихся».

Автор первого — немецкий портретист Карл Кристиан Фогель фон Фогельштейн (1788–1868), второго — трое: Лев Жемчужников (четвёртый из пятёрых братьев), академик живописи А. Е. Бейдеман и Л. Ф. Лагорио, ученик Айвазовского. Первый портрет (имеющий вариантность исполнения в лево-правой разворотности гравёрной мастерской Делпеша), как и следует, индивидуального исполнения, второй, как положено жанру, — собирательно-коллективного; считается, что его идея принадлежит Жемчужникову.

Первый персонаж: *Шарль Морис де Талейран-Перигор, князь Беневентский* (1754–1838) — ловкий и хитрый дипломат, беспринципный интриган, астрономический взяточник и очень умный человек, понимавший, что все окружающие по сравнению с ним болваны, это понимание скрывавший и играючи делавший большую историю, получая от процесса игры эстетическое удовольствие. Блестящий проказник, влиявший на контурную карту Европы ловчее тех, кому, постоянно предавая, прислуживал (от Людовика XVI через Наполеона, назвавшего Талейрана «дерьмом в шёлковых чулках», до Луи Филиппа). Отец Эжена Делакруа, владелец одного из фешенебельнейших «шато Луары» — Валансэ, востребованный любовник и тонкий мемуарист. Автор афоризмов: «Для успеха в этом мире значительно важнее уметь проникательно разглядеть, кто дурак, чем увидеть умного», «Язык дан человеку, чтобы скрывать мысли», «Если вы хотите возвыситься, наживите врагов», «Прежде всего, никакого излишнего энтузиазма», «Если бы люди всегда понимали друг друга, не было бы всемирной истории» и др.

Второй персонаж: *Козьма Петрович Прутков* («1803»–«1863») — литера-



Козьма Петрович Прутков

турная маска Ал. К. Толстого, братьев Жемчужниковых (Алексея, Владимира и Александра Михаловичей) и штабс-капитана А. Н. Аммосова (1823–1866); российский остроумец, версификатор и драматург, якобы директор Пробирной палатки, якобы действительный статский советник и якобы кавалер ордена св. Станислава 1-й степени (что невозможно: перед первой степенью должны быть три предшествующие, а о них в биографии Пруткова ни слова). Автор афоризмов: «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые, иначе такое бросание будет пустою забавою», «Если хочешь быть счастливым, будь им», «Не шути с женщинами: эти шутки глупы и неприличны», «Знай, читатель, что мудрость уменьшает жалобы, а не страдания», «Всегда держись начеку» и др.

Поскольку в художественную случайность сходства портретов незаурядных персонажей верится с трудом, стоит искать объяснение в мотивах, двигавших российскими художниками (а Лев Жемчужников, будто Гоголь, больше принадлежит Украине), когда они придумывали к маске Пруткова образ, соответствующий талантам и уму его.

Уверен, что именно портрет Талейрана послужил моделью для создания прутковского портрета, а ведь Прутков — даже не человек. Прутков это несколько человек, каждый из них незауряден и мог претендовать на портретное сходство. Не случилось. Скромность помешала? Задача была иной.

Портрет Талейрана был известен в России. Его эстамп хранился, напри-

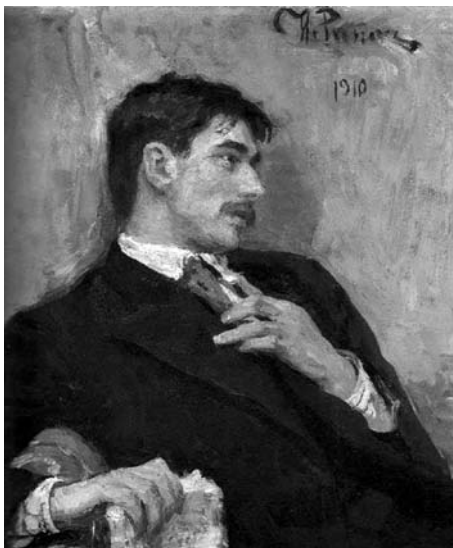


Шарль Морис де Талейран-Перигор,
князь Бенеventский

мер, в библиотеке Пушкина. Но едва ли именно там кто-то из авторов Пруткова мог его видеть: коллекционные эстампы в XIX веке были распространены. Дело, конечно, не в том, где и кто мог видеть этот портрет, — нам, пожалуй, этого не узнать, — а в том, почему именно портрет Талейрана, а не иного лица, оказался прототипом для литографии Пруткова.

Для ответа на вопрос нужно помнить, какую роль играл Талейран в истории Российской империи, будучи наполеоновским министром иностранных дел. Здесь не место останавливаться на том, что и так все знают: официальные встречи Талейрана с Александром I, его роль в подписании Тильзитского мира, подготовке Эрфуртской встречи императоров итд. Талейран тайно, за большие деньги, через канцлера К. В. Нессельроде, поставлял Александру I секретные сведения о намерениях Наполеона, сдавая Наполеона Александру, а Александра и Наполеона, тоже за деньги, — австрийскому канцлеру Клеменсу Меттерниху, и никто из участников игры, кроме Талейрана, не знал о комбинации. Возможно, эти сведения всплыли в качестве непроверенных слухов в 1840–1850-х, снискав Талейрану восхищение его беспринципностью, алчностью и недюжинными умственными способностями. Честно говоря, политическое надувательство такого рода — высший дипломатический пилотаж.

Конечно, качества отпетого циника, каковые были обнаружены и у Козьмы Петровича, не замедлили художественно сказаться на сложении модели



Корней Иванович Чуковский

внешнего облика: «как бы Талейран». Взгляд Талейрана на портрете Фогельштейна восхитителен: мол, как вас я всех облапошил. Не такой ли должен быть у Прутков? Подбирая модель для портрета, авторы понимали, что Прутков обманщик, что лицо его обещает менее того, что могут дать его сочинения; что он скорее развлекается, нежели вправду юморит; что его проект «О введении единомыслия в России», стихи, военные афоризмы и особенно «Торжество добродетели» (драма из «современной французской жизни») — издевательство над толстым слоем третьего сословия (о низших, безграмотных, речи нет), которое составляет серый фон, тщась рассестись на страницах истории. Пушкин обывателей чернью называл.

Если б не намеренно ограниченный объём этого сообщения («четыре картинки + текстик»), можно было обратить внимание на аллюзии между многоликостями Талейрана и Пруткова, отложившимися в их текстах. Быть может, пьеса «Торжество добродетели» (1864), созданная через десять лет после хрестоматийного портрета автора, — кода в обосновании правильности модели: в репликах и поступках министра плодородия (главный персонаж пьесы) прочитывается стиль действий Талейрана, тонкости дипломатической его манеры.

Не оттого ли Репин в портрете Корнея Чуковского (1910) приложил ему — будто Ван-Дейк в эрмитажном «Мужском портрете» — левую руку к груди, что вспомнил портрет Пруткова, запараллелив прутковскую язвительность и остроумие с весело-критическим настроем опусов молодого литературоведа?



Дмитрий Андреевич Фурманов

(Вообще, композиционное место кистей рук в классическом портрете совершенно не изучено ни морфологически, ни семантически: «Пиши ты свой портрет, он состоял бы из сплошных извилин», И. Бродский.) Не оттого ли Сергей Малютин в не менее знаменитом (потому что один) портрете большевицкого писателя Дмитрия Фурманова (1922) усадил натуру, будто Пруткова, с практически тем же выражением лица и теоретически таким же отношением к текстам Фурманова, не выдерживающим перечтения? Романы Фурманова «Чапаев» (после псевдоэкранизации братьев Васильевых сразу же завопивший об анекдоте: Василий-Иваныч, Петька, Анка и Фурманов), «Красный десант», «Морские берега», «Шакир» итд, сочинённые в начале 1920-х, нынче особенно тяготеют к манере «весёлого чтения», а если припомнить, что Малютин был автором росписи первой русской матрёшки, — ироническое отношение художника к писавшему рабоче-героические агитки персонажу можно счесть убедительным.

Когда Талейран умер, знающий спросил: «Любопытно, зачем ему это понадобилось?» Прутков же «умер», чтобы завершить литературное поприще: «чиновник умирает, и ордена его остаются на лице земли». Если это не доказательно — по меньшей мере, вроде тоже убедительно.

Андрей ПУЧКОВ

ОТЗЫВ НА КАНДИДАТСКУЮ ДИССЕРТАЦИЮ
 ДМИТРИЯ НИЛОВИЧА ЯБЛОНСКОГО
 «ПОРТАЛЫ УКРАИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ
 XVII–XVIII вв.»

В весёлом, устроенном по-клубному Государственном институте теории и истории архитектуры и градостроительства любили сдавать макулатуру. Особенно когда умирал очередной старенький сотрудник. Тумбы его рабочего стола вычищались, со стороны коллег не особенно подвергаясь разбору и любопытству.

Когда 29 декабря 1994 года умер 79-летний доктор архитектуры Николай Степанович Коломиец, исключения не последовало. После похорон и долгих полугольных новогодних праздников кабинет на седьмом этаже углового здания на Большой Житомирской, 7 с рабочим столом Коломийца был переоборудован, старая мебель выброшена. Мне удалось стащить из макулатурного тюка несколько страничек: второй (или третий?) экземпляр машинописи оппонентского отзыва Коломийца на кандидатскую диссертацию Дмитрия Ниловича Яблонского (1921–2001). К отзыву было прикреплено официальное отношение за подписью Владимира Игнатьевича Заболотного. Не страдая коллекционерским фетишизмом, я всё-таки решил эти несколько страничек присвоить: имена о чём-то говорили, автографы уважаю.

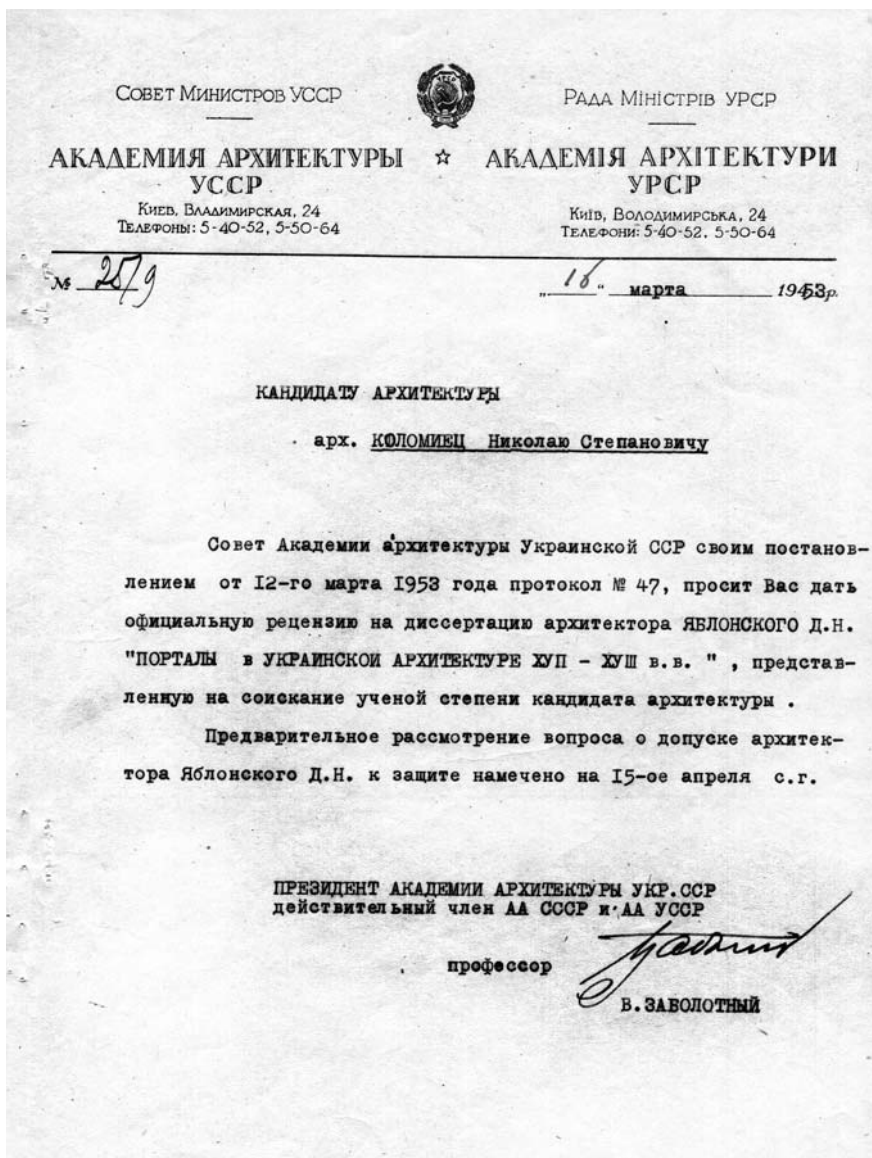
Когда через два года, в июне 1996-го, Дмитрий Нилович, тогда уже доктор архитектуры и профессор, оказался экспертом моей кандидатской диссертации и на подоконнике в КиевЗНИИЭПе визировал для ВАКа экземпляр автореферата (что было совершенно недопустимо вне стен этого грозного учреждения), мол, «годен к строевой службе», я подарил ему ксерокопии публикуемых ниже бумажек. Яблонский ухмыльнулся, поблагодарил, свернул вдвое и положил в карман: накануне в сборнике «З історії Української академії архітектури» (1995) была опубликована его статья, в которой Дмитрий Нилович повествовал о судьбе монографии, изданной по мотивам его кандидатской: «Порталы в украинской архитектуре XVII–XVIII вв.». Написывая мне статью «Материал з українського бароко» — «Пусть эта статья увеличит Ваш инте-

рес к Украинской архитектуре XVII–XVIII вв. Д. Яблонский», — мастер сказал: жаль, что нельзя переиздать; оригиналы рисунков сохранились.

В помянутой статье Яблонский, тогда главный учёный секретарь восстановленной Украинской академии архитектуры, писал: «Таблиці, вміщені у цьому збірнику, взяті з монографії „Порти в українській архітектурі XVII–XVIII ст.“, котра вийшла друком у 1954 році. Це був той трагічний для нашої архітектури час, коли комуністична партія прийняла „історичну“ постанову про боротьбу з так званими „излишествами“. Майже весь тираж книги „пішов під ніж“. Але все ж таки кілька примірників побачили світ — видавництво, як правило, сигнальні примірники нової книги надсилало до бібліотек. Декілька книжок врятував також Г. Н. Логвин (хто він такий, сьогодні, мабуть, знає весь архітектурний світ). Випадково потрапивши до видавництва, коли технічка вивирала титульні листи, а самі книги кидала у корзину для сміття, Никонівч набив свого портфеля цими книгами і відніс їх додому <...> Така коротка історія цієї монографії. Ідея її видання цілком належить В. Г. Заболотному. Будучи дійсним патріотом України, він розумів, що саме у цей період [XVII–XVIII ст.] вона досягла вищого рівня розвитку національної культури і, перш за все, у галузі архітектури. <...> Володимир Гнатівч організував численні експедиції по Україні і зокрема порадив своєму аспірантові Яблонському тему „Порти в українській архітектурі XVII–XVIII ст.“*». Григорий Никонівч тоже розказував мені історію, як ввечері тасив у портфель (а портфель у нього був, стоїть помітити, вмістительний) десять екземплярів убиваємої книги Яблонського. Типографія Издательства Академии архитектуры УССР находилась там же, где и Издательство: улица Владимирская, 24, вход со двора. Тогда все друг друга знали: академики и уборщицы, аспиранты и технички, секретарши и учёные секретари, директора институтов и кадровики Академии вертелись на одном пяточке — дома №№ 22–24 на Софийской площади, в Рильском переулке и штаб-квартира в Митрополичьем доме на территории Софии Киевской. Потому выпросить у «тёти Паши» десяток уничтожаемых ею книг кандидату архитектуры Логвину не составило труда.

Яблонский не пишет, что книга, которая сейчас считается библиографической редкостью и которую уже третий год собираются переиздать (денег нет), выросла из текста его диссертации: текста немного, картинок много. Наверно, того же хотел и Юрий Афанасьевич Нельговский (1918–1983), в том же 1953-м защитивший диссертацию на тему: «Резьба по камню в архитектуре Украины

* Яблонський Д. Н. Матеріал з українського бароко // З історії Української академії архітектури: Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України» / Відп. ред. В. І. Тимофієнко. — К.: НДІТІАМ, 1995. — С. 67.



Письмо президента Академии архитектуры УССР В. И. Заболотного кандидату архитектуры Н. С. Коломыйцу с просьбой выступить официальным оппонентом по диссертации архитектора Д. Н. Яблонского, 16.03.1953

(по материалам каменного зодчества западных областей УССР конца XVI — первой половины XVII вв.)» под научным руководством академика Академии архитектуры УССР, доктора архитектуры, профессора Евгения Ивановича Катонина (1889–1984). Правильно Академия направляла в то время поисковые усилия аспирантов: у Яблонского — Левобережная и Приднепровская Украина рубежа XVII–XVIII веков, каменные порталы, у Нельговского — те же самые порталы, но столетием раньше — рубежа XVI–XVII веков и — в Западной Украине. Яблонский работал быстро, потому книжка увидела свет в следующем после защиты году (хотя на титуле стоит 1955-й), Нельговский работал медленно, потому книжку не сделал вовсе.

Письмо Заболотного Коломыйцу, которое я воспроизвожу факсимильно, датировано 16-м марта 1953 года: одиннадцать дней назад скопытился Сталин, 9-го марта произошла смертоубийственная давка на его похоронах, и в воздухе витал чёрный пух всенародного потрясения. Умные люди на время втянули головы в плечи. Главное: «Ус гикнулся» — и культ с ним. Поскольку тогдашние защиты кандидатских диссертаций по архитектуре проводились на заседаниях Совета Академии архитектуры УССР в Митрополичьем доме, президент Академии В. И. Заболотный был и председателем Совета, а поскольку являлся научным руководителем Яблонского, то, сидя на нескольких венских стульях, мог решать практически единолично все оргвопросы, в том числе и «направлять» защиты аспирантов: попробуй откажи Владимиру Игнатьевичу в выполнении решения Совета Академии. Замначальника Управления по делам архитектуры при Совмине УССР Коломиец исправно написал отзыв в лучших риторических традициях того времени. Конечно, ссылок на «гениального вождя» в нём уже нет, но впитанная с идеологическим молочком просоветская ненависть к «украинским буржуазным националистам», обязательная к упоминанию (чуть раньше помянул бы и «безродных космополитов») и до сих пор выдающаяся с головой престарелого советского человека («кот ушёл — улыбка осталась»), лезет из всех дыр этого текста вкупе с заклинаниями о единстве «русского и украинского народа», которые, как тогда требовалось думать, «братья навек». Конечно, и в книге Яблонского, вышедшей в год 300-летия «объединения» Украины с Россией, не могло не быть этих заклинаний, но после 1991-го профессор тактично о них умалчивал. Как в анекдоте: внучек спрашивает у бабушки, правда ли, что Иисус Христос был евреем. «Правда, внучек; тогда все были евреями — время было такое». Главное, что автору и диссертации, и прекрасной книги удалось показать общность и разнообразие архитектурных форм порталов в украинском раг excellence сакральном зодчестве периода мазепинского барокко, а негодовать на постоянную констатацию влияний русской архитектуры на украинскую (об обратном писать было нельзя) пустое дело: время было такое.

Установить, кто был первым оппонентом по диссертации Яблонского, мне не удалось, но поскольку им должен был быть доктор архитектуры и чтобы не «везти из Москвы», весной 1953 года выбор мог пасть лишь на двух киевлян: Павла Федотовича Алёшина и Евгения Ивановича Катонина.

Оригиналы письма за подписью Владимира Игнатьевича и коломиецевско-го отзыва должны храниться, конечно, в архивных фондах Государственной научной архитектурно-строительной библиотеки имени В. И. Заболотного.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по диссертационной работе
на соискание учёной степени кандидата архитектуры
архитектора-аспиранта Д. Н. Яблонского
«Порталы украинской архитектуры XVII–XVIII вв.
(по материалам исследования памятников архитектуры
Левобережной и Приднепровской Украины)»

*Научный руководитель —
действительный член
Академии архитектуры СССР и УССР,
профессор В. И. Заболотный*

Выступая на III съезде Комсомола, В. И. Ленин сказал: «...Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой её можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить». Ленинское понимание отношения к классическому наследию определяет необходимость самого тщательного изучения архитектуры предыдущих эпох.

Намеченный XIX съездом партии дальнейший огромный размах строительства, предъявляет новые всё возрастающие требования к советской архитектуре, ставит перед советскими архитекторами большие творческие задачи в борьбе за создание архитектуры, национальной по форме — социалистической по содержанию.

Правильному решению этой задачи должно помогать глубокое изучение архитектурного наследия.

Диссертационная работа архитектора Д. Н. Яблонского посвящена изучению архитектурного наследия, созданного украинским народом в период большого патриотического подъёма, явившегося результатом завершения освободительной борьбы украинского народа против польской шляхты и воссоединением украинского народа с великим русским народом.

Эти большие события дали мощный толчок развитию экономики Украины, значительному культурному росту и интенсивному строительству на территории Украины.

За этот период (конец XVII и начало XVIII вв.) на Украине были построены па-

мятники архитектуры, создание которых ознаменовало одну из наиболее ярких страниц в истории архитектуры Украинской ССР.

Рассматривая, изучая в натуре, зарисовывая порталы сооружений этого периода на Левобережной Украине и Приднепровье, автор в своей работе наглядно доказывает общность, родство архитектуры украинского и русского народов, их взаимовлияние, тесную связанность, нанося этим сокрушительный удар украинским буржуазным националистам, а также всякого рода лже-теоретикам, находившим истоки украинской архитектуры этого периода в западном барокко.

Разработанная автором тема имеет как значительное принципиально-теоретическое значение, так и большую практическую ценность как пособие для архитекторов-проектировщиков.

Диссертационная работа состоит из текстовой части и альбома иллюстраций, содержащего обмерные чертежи, зарисовки и фото изучаемых объектов.

Текстовая часть содержит в себе введение, четыре раздела, заключение и материалы исследования по отдельным порталам.

В первом разделе, озаглавленном «Общее решение здания и композиция порталов» автором освещены вопросы зависимости решения порталов от назначения сооружения, от общей композиции здания, постановки его в плане или на участке, а также связь решения портала с организацией внутреннего пространства здания. В заключении раздела диссертант делает правильный вывод: «Рассмотрев композицию порталов в связи с общим решением здания, можно сказать, что в украинской архитектуре изучаемого периода общее решение порталов определяется назначением сооружения и характером помещений, куда ведёт вход, общим приёмом композиции здания, расположением здания на участке, а также организацией внутреннего пространства. Всё это свидетельствует о наличии строгих законов архитектурной логики, присущих зданиям рассматриваемого периода».

Второй раздел работы посвящён композиции порталов. В этом разделе автором исследовано развитие приёмов решений порталов. Изучая композицию решений порталов, автор устанавливает, что наиболее распространённым мотивом служит ордерная композиция в виде двухколонного портика, которая получает самые разнообразные решения и трактуется в своеобразных и оригинальных формах.

На многочисленных примерах автор убедительно показывает общность композиционных приёмов и характера деталей с архитектурой братского русского народа, а также приводит сравнение порталов в русской и украинской архитектуре рассматриваемого периода. Автор проводит тщательный анализ пропорциональности построения наиболее типичных композиций порталов и устанавливает, что «большая художественная свобода трактовки архитектурных форм порталов украинской архитектуры сочеталась с определёнными закономерностями их построения, о чём говорит выявленная настоящим исследованием строгая пропорциональ-

ность построения размеров порталов и их отдельных элементов». Все пропорциональные системы порталов строятся на простых кратных отношениях 1 : 1, 2 : 3, 2 : 5, которые определяют также и наличие модуля пропорциональности всех размеров портала. Модуль построения тесно увязан с размерами кирпича в кладке, соответствуя определённому количеству рядов кладки по вертикали и определённому количеству тычков и ложков в ряду. Диссертант, основываясь на этом положении, приходит к выводу, что «модуль пропорциональности одновременно является и строительным модулем». Это свидетельствует о тесной органической увязке архитектуры того времени со строительным ремеслом.

Это положение весьма важно для современного этапа развития нашей архитектуры, когда всё более и более входит в практику строительства заводское домостроение, применение панелей и крупных блоков, которые по своей архитектонике требуют простых кратных отношений отдельных повторяющихся элементов здания.

В своей работе автор провёл тщательный сравнительный анализ отдельных элементов порталов и убедительно доказывает тесное родство форм и деталей украинской и русской архитектуры рассматриваемого периода.

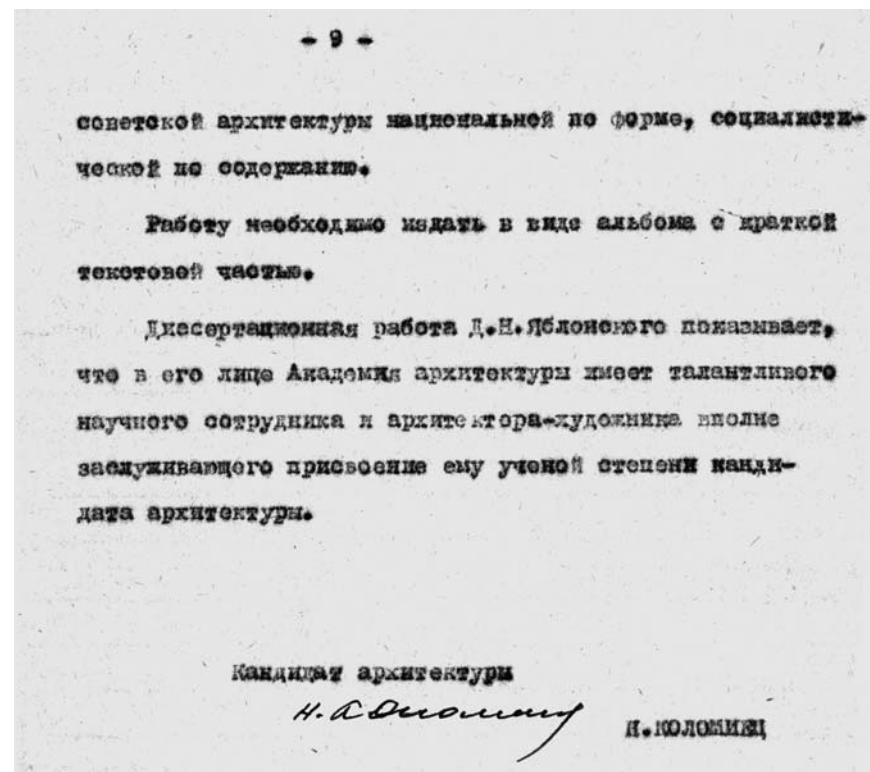
Значительное место в диссертации уделяет архитектор Д. Н. Яблонский исследованию формообразования деталей порталов украинской архитектуры рассматриваемого периода — роли кирпича как основного строительного материала на Украине. Автор установил, что всё богатство и разнообразие архитектурных форм порталов достигалось применением трёх основных типов фигурного кирпича, в которых каждый ряд незначительно выступает относительно нижнего ряда.

Пример зодчих прошлого, умело использующих небольшое количество деталей для достижения большего разнообразия форм, имеет большое значение в наше время, когда некоторые архитекторы доводят количество отдельных деталей и элементов до нескольких десятков и даже сотен.

Ценным моментом в работе является изучение роли штукатурки, а также глубокий анализ орнаментики в архитектуре изучаемого периода, в применении которой проявилась глубокая любовь украинского народа к орнаменту.

Выводы, сделанные диссертантом о глубоком родстве украинской и русской архитектуры рассматриваемого периода, о благотворном влиянии русской архитектуры на украинскую, о большой правдивости и логичности построения архитектурных форм, об органической связи орнаментальных мотивов, применяемых в архитектуре XVII–XVIII вв., с народным искусством Украины определяют большое значение, которое имеет данная работа.

Работа в целом содержит в себе подробное описание, обмеры, фото, зарисовки и графический анализ всех исследованных автором объектов, поэтому диссертация архитектора Д. Н. Яблонского имеет большую ценность и как собрание большого фактического материала, характеризующего архитектуру



Последняя страница машинописи отзыва Н. С. Коломийца

рассматриваемого периода в целом.

Тщательность и точность обмеров и анализа сочетаются у тов. Д. Н. Яблонского с блестящими зарисовками и акварелями, — это свидетельствует о том, что в его лице мы имеем не только талантливого архитектора-исследователя, но и талантливого рисовальщика-художника.

Наряду с положительными моментами необходимо отметить ряд недостатков в работе.

Прежде всего, следует сказать, что наименование работы значительно шире проведённого исследования и расшифровка в скобках о том, что работа проведена «по материалам исследования памятников архитектуры Левобережной и Приднепровской Украины» только подтверждает то положение, что наименование несколько шире исследованного материала.

Автором не проведено исчерпывающее архивное исследование вопроса о

работе русских мастеров на Украине, между тем большое принципиальное значение сделанных в работе выводов о влиянии русской архитектуры на украинскую требует более тщательного обоснования.

В своей работе диссертант Д. Н. Яблонский убедительно доказывает, что архитектура XVII–XVIII вв. на Украине глубоко правдива, органически связана с функциональным и конструктивным решением здания (применяемыми строительными материалами) и пр. и одновременно с этим на протяжении всей работы говорит о том что он рассматривает «мотивы наружного архитектурного убранства зданий», «элементы наружного убранства», «элементы художественного убранства», «элементы настенных украшений» и т. д., что явно противоречит правильной постановке вопроса об органичности и правдивости архитектуры Украины XVII–XVIII вв.

В приложении, содержащем «материалы исследования порталов Украинской архитектуры XVII–XVIII вв.», автор даёт достаточно подробное, но однообразное и монотонное описание отдельных памятников.

В текстовой части диссертации есть значительное количество неудачных формулировок и редакционных погрешностей. Так, например, автор применяет выражения «по силе пластического эффекта», «официальных формах», «развитие оси» и пр.

Проведённое автором исследование даёт возможность советским архитекторам-практикам более глубоко познать и изучить богатства архитектурного наследия Украины. Особенно большое значение имеет то, что автор доказал анализом строгую закономерность построения порталов и их отдельных деталей, установил основные принципы их композиции, исследовал происхождение отдельных архитектурных форм, а это даёт возможность архитекторам познать не только формы архитектуры рассматриваемого периода, но и метод творчества зодчих XVII–XVIII вв.

Работа будет ценным пособием для архитекторов и окажет влияние на дальнейшее развитие украинской советской архитектуры, национальной по форме, социалистической по содержанию.

Работу необходимо издать в виде альбома с краткой текстовой частью.

Диссертационная работа Д. Н. Яблонского показывает, что в его лице Академия архитектуры имеет талантливого научного сотрудника и архитектора-художника, вполне заслуживающего присвоения ему учёной степени кандидата архитектуры.

Кандидат архитектуры

Н. КОЛОМИЕЦ

Андрей ПУЧКОВ

РИМСКИЙ ГОРОД В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ О природе мировых границ и римском померии

Очевидно, что в заглавии вынесены две несовместимые категории. «Граница» и «померий» соотносятся как горячее и цветное: они — из разных семантических плоскостей, и какой-нибудь записной французский структуралист строго погрозил бы мне пальчиком. Такой заголовок дан сознательно: он позволяет показать, с одной стороны, социальность градообразованной ткани, с другой, её намеренную планировочную ограниченность, иными словами — культуру с историей, вечное с прошлым, казённое с человеческим. Что из этих понятий связывать с границей, что с померием — вопрос метафоричности чутья.

Римский город изначально — некое священное место, в котором пребывает божество, *формулируемое* авгуrom в качестве замкнутого круга; граница этого круга в свою очередь формулируется в материале как городская стена. «Поскольку pomerium есть факт, имеющий отношение к религии, в нём выступает на первое место значение предела, отграничивающего отличные по своему религиозному характеру пространства: территория города и земля вне его. Естественно поэтому, что в городе Рима под померием разумели черту, а не полюсу земли» [Кулаковский 1888, с. 59]. Запомним. Со ссылкой на статью Теодора Моммзена «Понятие померия» Юлиан Кулаковский полагал, что древнейший город является одновременно *круглым* — как *urbs*, и *квадратным* — как *templum*; он окружён близким к кругу валом или рвом, но померий, ограниченный свободным пространством под стеной, предназначенным для домов и храмов, — есть четырёхугольник, вписанный в окружность. Однако, «никто из древних не сказал нам, что полоса померия представляла круг в геометрическом смысле <...> Можно прибавить, что такой вид померия невозможен уже потому, что город у римлян планировался обычно в виде четырёхугольника более или менее правильной формы [напр., римский лагерь, возникший позднее]» [Кулаковский 1888, с. 62].

Стена *формулирует* город в качестве города, порождая его понятие

из недр территории, на которой он возводится, из самого духа этих недр. Стены считались священными, и такое их качество сохранено в предании о братоубийстве царя-основателя: у престарелой волчицы в панике вообще пропало молоко. В Риме померий сохранял только религиозное значение, не имея со стеной ничего общего. В раннем Риме померию принадлежала стена, но отпечатком её опирания о землю он не исчерпывался. И потому, как пишет Ю. А. Кулаковский, по отношению к городу Риму в вопросе о померии важно только его значение как предельной черты города: Рим как латинский город имел испокон веков более широкие пределы, нежели палатинский померий: он включал Капитолий и местность *Forum Romanum*.

В этом пункте, на мой взгляд, Кулаковский впадает в противоречие. Ведь сама смерть Рема, оскорбившего святость городской стены и потому поджегавшего смерти, освящает то, что защищает человеческое общежитие и создаёт возможность спокойного государственного быта, — городскую стену вокруг Палатина.

Остановиться в беглом, реферативном движении по книге Кулаковского «О начале Рима» меня понуждает уверенность, что вопрос о померии едва ли «не самый трудный вопрос топографии Рима», но главное заключается не в нём, а в том, что из этого померия выросло и «что сейчас растёт в твоём саду».

Главными действующими лицами во всяком разговоре, посвящённом древнему городу, после дотошного допроса источников, обычно бывают: полис-*civitas*, община, город, город-государство, царский Рим, освящённый померий, городская стена, граница города итд, то есть понятия, так или иначе связанные с географическим и материальным оформлением человеческого бытия некими организующими коллектив внешними средствами. Всё остальное, что нельзя потрогать руками, почерпается из лексиконов.

Эти (и сродные) понятия для грека «преклонных годов» и римлянина первых веков его существования как этнической единицы несомненно имели стойкие сакральные характеристики, сиречь свойства, ставшие позднее «достоянием вечности», но так или иначе отражавшие «игру человеческих страстей». Поскольку, как полагала Е. М. Штаерман, римляне никогда не имели мифов, связанных с богами, нельзя думать, что подобные мифы они перенесли на своих царей. Римская мифология «была исторической, но она играла ту же роль, что мифология других народов: оправдывала и освящала ритуалы, нравы <...> все части общественного устройства» [Штаерман 1987, с. 18]. Потому в отношении религии Рима приходится осторожничать более чем в отношении сакральной мифологии греков. Никакой вольности божественного бытия, никакой симметрии между реальностью и мифологией, столь характерных для Греции, в Риме мы не видим. Религия Рима со всеми причастными ей понятиями о городе, свя-

тилищах и их границах основывается исключительно на служебной, державной необходимости. Хоть отсутствие космогонических мифов и не мешало римлянам признавать за действиями их божеств «велений судьбы», однако нужно же было чем-то обосновывать представления хоть о каких-то богах (без веры человеку жить нельзя): если не внешними данными бытия, то хотя бы внутренними данными рассудка. Однако римлянин — человек слишком трезвомыслящий, чтобы осмеливаться предполагать у него какую-то «жажду божества»; эту привычку у него мог выработать грек, проживавший со II века до Р. Х. в какой-нибудь «провинции Ахайя».

Большинство римских божеств (возникших в пределах Рима или перелицованных, будто старый сюртук коллежского асессора, из греков в римлян), как пишет Штаерман, были не столько богами в собственном смысле слова, сколько символами добродетели, государственных, «общинных» установлений, необходимых *civitas* в целом и служащим её благу гражданам, проявлением некой силы, в них заключавшейся. Туника, тога, стола и пала — такая же одежда, что хитон, экзомис, гиматий и хламис.

Всякая религия, легендарно возникающая «на пустом месте» (даже если это место — Палатинский холм), проходит несколько стадий, пока не превращается в довольно открытую духовную систему, закреплённую общественно иерархически и материально-казначейски. Именно открытость — залог её долголетия, как «устойчивость сложных натур — их гибкость» (Талейран). Римская религия, в отличие от греческой, оказавшись религиозно-полицейской системой руководства *civitas*, опёрлась на принцип отчуждения абстрактного понятия божества от повседневного сознания римлянина по принципу «каждому овощу свой фрукт».

Может, потому и стало возможным то, к чему пришёл Рим в эпоху Империи: для рассудительного и строгого римского гражданина религиозная система была искусственным институтом. Для не менее языческой, но по-летнему разболтанной Греции эта модель не подходит, а в военном Риме — «так надо». В нём мы не встретим даже намёка на абстрактную теогонию; какая-нибудь «медная наковальня», которая девять суток падает с неба на землю и ещё девять — с земли в Тартар (Гесиод. *Теогония* 722–724), в римской мифологии немислима: что за наковальня, где Тартар?

Собственно, Рим это некое «новое время» древности, Греция для Рима — не только «провинция Ахайя», но заповедное, тёмное, таинственное, такое, каким был для самой Греции Египет (кстати, греческое слово, обозначающее «тёмный, таинственный»; сами египтяне называли свой край — Кемет, «чёрная земля»). Но если Греция и Египет родственны в таинственности, то Греция и Рим — наоборот.

Рим можно сравнить с Грецией, Грецию с Римом — нельзя, поскольку то, что выросло на культурной почве Рима, питалось соками эллинского мировоззрения, а Греция римскими соками не питалась (чуждалась их, что ли). Да и греков-то как таковых не было, самоназвание их — эллины — в некотором смысле оправдывает заключение, что единство устройства миниатюрных греческих полисов если и вытекает из этнического единства (о чём можно говорить с опаской, заданной теорией тирольца Я.-Ф. Фальмераiera, выведившего современных греков из славян), то из территориального единства вытекает гораздо точнее (беря в расчёт и экспансию на малоазийское побережье).

Потому, компаративируя во славу гуманитарной науки, следует сказать, что в Греции граница полиса просматривалась, а в Риме — промышлялась. В Греции она была ощутима зрительно, в Риме — идеально, если угодно, политически (не забудем, что *politeia* — порядок.) Там, в Греции, территориальную границу нужно было показывать, чтобы признавать, здесь, в Риме, признавать, чтобы показывать.

При всём понятийном различии этих «земельных» коннотаций, общественное значение границы некой территории расселения в Греции носило демократический, властно-народный оттенок, в Риме — имперский, идеальный, властно-всемирный. Недаром греческий остракизм есть большое полисное (политическое, «порядочное») наказание; в Риме остракизм был неведом: слишком заострившийся вопрос решали кинжал и отравы.

Позднее, в эпоху РOMEЙСКОЙ империи, когда строй был римским, а язык греческим, писатели ощущали недостаток соответствующей лексики, которая позволяла бы им передавать по-гречески терминологию, относящуюся к римским «городским» институтам.

Самый термин «граница» имел несколько понятий: как всегда, в зависимости от контекстности употребления. Так, Прокопий Кесарийский в «Войне с персами» неизменно противопоставляет землям, лежащим за пределами имперских границ, римскую землю, *Romaion te*. В пространственном отношении «римская земля» имела точно установленные границы, для которых используются термины *oria* и *eshiatiai*. *Oria* — священные межевые знаки, ограничивавшие патримониальные владения, а также граница полиса. Очевидно, что для историка VI века эти *oria* соответствуют если не всегда линейной границе, то, по меньшей мере, полосе земли, которая была расположена между двумя параллельными рядами небольших укрепленных пунктов, крепостей [Дюно, Ариньон 1982, с. 66]. Греческие слова *entos* и *ektos* означают соответственно *по одну сторону* и *по ту сторону* и связаны с географическими ориентирами: рекой или горой, относительно которых «сторона» может находиться *здесь* или *там*. В X веке в практическом смысле граница обозначалась греческими терминами

orothesia, *synoros*, *akra*, *kleisoura*. *Orothesia* — межевая граница, установленная в месте, где не было географического ориентира, могшего служить границей. *Synoros* — естественная граница по течению реки. *Akra* — внутренние границы фемы. *Kleisoura* — город-крепость, который господствует над труднодоступным пограничным районом. Эти термины с отягощённостью конкретным понятием входили в лексикон *upo ten Romaiken politeian*, РOMEЙСКОЙ администрации, почерпавшей идеологическую силу из греческой полисной организации, то есть сопряжённой с архаическим понятием о космосе. Зато ты возвышенно, хоть речь (будто ленинский декрет) о земле, — терминологически над этой землёй поднимаешься.

Так Осип Мандельштам, поступив в 1911-м на филфак Петербургского университета, бабдел от лепостей древнегреческого языка, читавшихся Александром Иустиновичем Малейным (1869–1938). «Чтение Гомера превращалось в сказочное событие; наречия, энклитики, местоимения преследовали его во сне, и он вступал с ними в загадочные личные отношения. Когда я ему сообщил, что причастие прошедшего времени от глагола «пайдево» (воспитывать) звучит «пепайдевкос», он задохнулся от восторга и в этот день не мог больше заниматься» (К. В. Мочульский). Как от византийских клисур и синорусов, от его занятий древнегреческим остался стишок, стоящий всего университетского образования:

И глагольных окончаний колокол
Мне вдали указывает путь,
Чтобы в келье скромного филолога
От моих печалей отдохнуть.

Забываю тягости и горести,
И меня преследует вопрос:
Приращенье нужно ли в аористе
И какой залог «пепайдевкос»?

Итак, Рим просветляет Грецию, делает её загадочную святость наглядной, просторечной, тем самым не только подминая её, но искажая для любопытных потомков.

Точно так же, как в раннем средневековье между Венецией и Генуей будет средоточиваться Равенна (не только географически), так между Афинами и Иерусалимом, как поведали Тертуллиан и Лев Шестов, навсегда расположился Рим. В Риме невозможна акролитная техника изготовления хрисоэлефантинных статуй, и бронзовое литьё, изобретённое в «солёной» Аттике и «свинской» Беотии в VI веке до Р. Х., именно в Риме приобретёт значение увековечивающего материала: на мрамор надежда невелика. Потому Виктор

Шкловский мог позволить себе заключение, что «скульптура скрывает историю мифологии» [Шкловский 1959, с. 110], когда бронза и медь предложили римлянину эрзац его бытия в монолитной форме, в то время как Греция светилась и переливалась в мраморах прожилками зелёных микроскопических мхов, живущих внутри её генерального пластического материала.

Однако так же, как, по Шпенглеру, «грек не видел дальше собственного носа», так и римлянин на начальном, «царском», этапе изобрёл пенаты, эти своеобразные «домашние тапочки» — божеств-хранителей дома, очага и чадолюбия. Как для грека, так и для римлянина всё «не-греческое» или «не-римское» было просто «варварским». Именно эти «варвары» потом разрушат Рим. Но для разрушения он должен был заманчиво, завлекательно существовать.

«Бес» древнего мира почувствовал себя «бесом» поздно, — сказал Василий Розанов. «Раньше он считал себя богом, может быть, так же ошибочно, как пастухи и крестьяне ошибочно считали себя царями. Пришёл Цезарь и показал, какие они цари; и богам этим тоже было показано, какие они боги. Взоры померкли у Диан, Зевс спутался в речах, Посейдоны и Аресы — испугались... Мир заплакал. Впервые он почувствовал себя бесконечно виновным, что-то ужасное сделавшим, заслужившим бесконечное наказание» [Розанов 1994, с. 111]. Ярче Розанова и не выразишь сдвиг в повседневном сознании, который навсегда отличил Грецию от Рима, смещение, по происшествии которого ничто из того, что было характерным для Рима «до новой эры», в Риме «новой эры» не сохранилось. Жизненная «эра» осталась прежней, однако «рубец» её счисления начал чесаться позднее, в эпоху всевропейского Ренессанса.

Посейдонам и Аресам, Юпитерам и Марсам было чего бояться: с наступлением «сдвига в сознании» наступил и сдвиг в отношении к прежним формам. После Константина (и кратковременного Констанция) Юлиан Отступник попытался было взмахнуть языческими крыльями, но этот взмах был уже слишком театральным.

Вернёмся к нашему разговору. Феномен и понятие *померий* следует искать не столько в красочно-легендарных историях о начале Рима и не столько аргументировать их якобы смещениями в принципе государственного устройства Рима как будущего города-империи по сравнению с греческим полисом, сколько — в специфике формирования территории (города) как территории сакрализованной. Поскольку сакральность это эмпирически назначенное качество, то и отношение к ней будет по-деловому техническое.

Римский померий сродни греческим теменосам, асиям итд (эта городская черта, как сказал бы велеречиво Мирча Элиаде, результат обряда превращения хаоса в космос). Какой была бы история древнего Рима, не превратись он позднее в Вечный Город и «столицу мира», насколько бы история Рима тогда инте-

ресовала учёных, — никто не скажет. Да это и не важно. Важно: древнее общество независимо от форм «вероисповедания», «свобод совести» и того, как и откуда эти формы образовались и развились, нуждалось в существовании в пределах поселения — общины — общности определённых священных территорий, причины возникновения которых терялись бы в толще прошлых времён. Для культурной надёжности, для убедительности, для того, с чего потом можно брать деньги и обосновывать наличие государства. Древнеримская городская стена, порождённая померием и обрядом очищения (люперкалии) и благодаря себе сохранившая понятие *померий* и историю обряда, — совсем не та конструкция, которую можно наблюдать, скажемте, в Афинах, где стена — не только стена. За римскими стенами уже не видать игривого Фавна, не слышать смехуёчков похотливого Бахуса; за римской стеной, освящённой померием, жаждой к завоеваниям и «очищенной» навсегда, — «мир заплакал» (Розанов), как «Дерелитта» на Боттичеллиевой темпере («...За воротами город страстями кипит, / Дерелитту в грехах неусыпно винит, / А она, как дитя, на ступеньках рыдает... / Много тех, кто камнями в других бросает», Евг. Громчевская, 2016).

Лишённый демократического начала, греческий полис естественным образом превратился в город, сделавшись иным государственным институтом. И хотя С. А. Утченко говорит, что «в случае наиболее естественного и “мирного” пути (то есть синойкизма) речь должна идти, как правило, о слиянии, объединении именно сельских (соседских) общин», и что «подобная схема становления [римского] полиса..., кстати говоря, “открыта” ещё Аристотелем» [Утченко 1977, с. 21], следовало бы располагать акцент на другом: на изменении мировоззренческих оснований, которые отличают «начало Греции» от «начал Рима». И самое главное: вопрос о первых онтологических ограничениях впечатлений человека о самом себе; вопрос о доме, очаге, городе.

Ю. В. Откупщиков [Откупщиков 1985] и А. С. Крюков [Крюков 1998] обратились к этимологии слова *dominus* в латинском языке в связи с его словообразованием и семантикой и пришли к выводу, что древнегреческие образования *damao* «укрощаю», *domos* «дом» и *damar* «супруга» своеобразным образом между собой связаны, что в основе всех трёх образований лежит значение *связывать, соединять*. Таким образом, жилище, *domos*, дом — то, что связывает человека с его инобытием, привязывает к месту обитания, ограждая и укрощая человека в его психологических границах; даже больше — строя, постройка (*demo*) его как человека среди себе подобных. Как элемент общежития, а не только белковый мусор.

Так филология выползает на берег как всеобщая гуманитарная дисциплина, общая шапка, под которую забираются самые разные науки — от знания

о словах в духе Льва Успенского до знания о вещах в духе французских галантерейщиков: источниковедение, герменевтика, текстология (порой с «текстологией А. А. Богданова»), компаративистика и что там ещё, — говорят нам, что когда мы начинаем размышлять об истории, то начинаем с текста и заканчиваем текстом. Очевидно, что гуманитарий изучает текст, а не людей с их делами. Причём, «познание любого текста (делового и личного, устного и письменного) — есть познание его как текста *потенциально литературного*, включающего в себя, в свою конструкцию и „предполагаемый вопрос“, и „ответный текст“, и „возможный контекст“, и „идею автора“» [Библер 1990, с. 259]. Так в историческом повествовании, часто выдаваемом по методу за научное, проклёвывается лёгкий дух беллетристики, забывающий тяжёлый дух научного языка, ведомого лишь несколькими посвящёнными. А такого не прощают.

По этой веской причине кажется возможным заключение, что в той степени, в которой сознанию (как открытой, развёрнутой миру способности) предстаёт самый этот мир в его непостижимых (или всё-таки постижимых как текст?) глубинах, в той же степени онтологии человека предлежит его жилище как первая форма ограничения физиологической свободы, — как вещь, впервые становящаяся для него рубежом, порог которого преодолеваешь: то ли социологизируясь, то ли пренебрегая этой формой (как бомж или Васька Пепел в «На дне»).

Космос и жилище — гносеогенно и физиологически первые формы, нуждающие человека к рефлексии, к сомнению, и тем превращающие его в собственно человека и в собственно мыслящее. В соответствии с этим в римской религии родился бог Янус, автохтонное божество, которое в человеческом облике породила «мать — сыра земля». Это бог порога (отсюда его двуликость), отпирания и запираания дверей, и когда ворота его храма открыты, значит где-то в империи идёт война. В Греции такого божества не придумали, мир был странной передышкой между войнами, но существовал обычай: перед тем, как выйти на улицу, в дверь стучали, чтобы нечаянно не зашибить прохожего (как и наши, румынские и украинские, древнегреческие и древнеримские двери открывались наружу, вовне).

Рим очень хотел быть похожим на Грецию, хотел до такой степени, что даже жуткий кесарь Нерон даровал Греции (как Александр I — Польше) «свободу и автономию», присовокупив к этому освобождение от налогов. Причём, в дошедшей до нас надписи особо подчёркнуто, что эти права дарованы Греции «в полном объёме», чего раньше не делали. Да, Рим хотел быть похожим на Грецию до чёртиков, до культурного зуда и потому вёл себя по отношению к ней поведенчески снисходительно: привилегии, дарованные Греции администрацией Рима, проводились в жизнь только под римским наблюдением.

Город в Греции — государство, в Риме — империя, и неизвестно, кто из них более вечен и ценен матери-истории. Но Рим тоже «античность», хотя принципы обустройства «римской античности» во многом противоположны принципам обустройства «античности греческой». Например, миф, положенный Эсхилом в основу трилогии «Орестея» («Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды»), был знаком зрителям отчасти по поэмам Гомера, отчасти по послегомеровской поэме «Возвращения» и по одноимённой поэме Стесихора (конец VII — первая половина VI вв. до Р. Х.), являвшегося и в иных случаях посредником между эпосом и афинской трагедией. Софоклова «Электра», Еврипидовы «Ифигения в Авлиде» (примыкающая к «Орестее» Эсхила), «Ион», комедии Аристофана, греко-римские драмы Менандра («Самиянка», названная Виктором Ярхо «Еврипидом наизнанку»; «Третейский суд»), Плавта («Менехемы», фабула которой была использована Шекспиром в «Комедии ошибок»; «Скупой, или Клад», пережитый Мольером и Луи де Фюнесом) и Теренция («Братья», «Евнух») — в каждой из них по мере движения «от Греции к Риму» прослеживается поступательное возобладание сюжетного строя от мифа к быту. Самая возможность такого движения свидетельствует, что отход осуществлялся именно от греческой мифологемы в сторону римской комедиографической модели, впоследствии отчётливо вписавшейся в лозунг *panem et circenses*, но выбившейся из цicerоновского *otium cum dignitate*, то есть «досуга с достоинством» (и давшего Сенеке право скорбеть, что *otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultra* — досуг без занятий наукой это смерть и погребение живого человека; Письма LXXXII, 3). Конечно, древнеримские комедии не идут в сравнение с бесплатными цирковыми зрелищами, устроенными, скажем, Траяном в честь победы над Дакией и продолжавшимися 123 дня: на арене Флавиева амфитеатра сражались (по мере выноса трупов — людских и скотских) десять тысяч гладиаторов, было затравлено одиннадцать тысяч диких зверей. Это потому, что «Рим только о двух вещах беспокойно мечтает: / Хлеба и зрелищ!» (Ювенал. *Сатиры* X, 80–81).

Если для исторического романа эпохи эллинизма, как писала Ольга Фрейденберг, история берётся напрокат, как парики и костюмы, для древней Греции её современность — реальность, в которую облачается мифологическое прошлое, а для Рима — греческая бутафория, на фоне которой разыгрывается римское национальное моралите. Виктор Ярхо заявляет, что античным драматургам удалось открыть некие универсальные законы организации художественного пространства в произведении, предназначенном для сцены. Эти законы (как установил М. А. Гаспаров, главный: фронтальная симметрия [Гаспаров 1997; 2001]) были тождественны по духу и принципам построения самой античной повседневности, лишь так или иначе интерпретированной в искусствен-

но-художественном материале. Движение от ориентации сюжета на мифическое основание к преобладанию повседневных сюжетов, окрашенных назиданием, — то есть от Греции к Риму, — свидетельствует о постепенном отходе не только от разграниченности драматического произведения на комедию и трагедию (Греция), основанием которых являлся преимущественно миф, но и от самого мифологического материала — в сторону сращённости театрального зрительского досуга с живой и весёлой повседневностью (Рим). О стирании границы между трагедией и комедией, об утрате ими замкнутого характера в Новое время говорят драмы Шекспира (могилищик с черепом Йорика в «Гамлете») или, скажем, Пушкина (Варлаам с Мисаилом в «Борисе Годунове»). О человеческих трагедиях вообще нужно говорить светло и весело: через осмеяние люди становятся менее эсхатологически настроенными.

Сегодня понятие «Рим» имеет сложно скроенную лестницу коннотаций: от названия целого латиноязычного государства, в котором Средиземное море было небольшим внутренним озером, до Третьего Рима — Москвы, — после чего (по замечанию Филофея, инока Елеазарова монастыря) «четвёртому не быть». Слыша слово *Рим* без уточнения, не сразу и понятно, о чём речь: то ли это город в пределах городской стены, основанный Ромулом (и Ремом), то ли пространство, лежащее между Афинами и Иерусалимом. Это оттого, что в Риме, как и в Греции, есть всё: кафедра св. Петра, папская энциклика и эшафот инквизиции, тысячелетняя история розги и пряника, крови и жестокости, верности и предательств, изысканной риторики и рабского немотства, величественных зданий и жалкой инсулы, острых афоризмов, великих поэтов и ничтожных императоров. И несть ему конца не только потому, что туда все дороги ведут, но потому, что как бы ни шёл, всякий раз на Рим натыкаешься. Так было и во времена римских цезарей (разделявших и властвовавших), и авиньонского «пленения пап» (безопасно правивших), и Гарибальди, и даже сейчас, когда Рим, деля территорию в 0,44 км² с Ватиканом (чуть больше киевской Русановки), никак не совлечётся груза давнего величия, сколько бы его ни рушили, пыжась считать не Вечным Городом, а лишь городом среди городов.

Глядя на Рим как исторически обусловленный пространственно-материальный организм, то есть как на некое ставшее идеальным образование, нужно помнить, что и греческий космос (от Гомера до Платона) — идеальное театральное устройство, услаждавшее себя «роскошными импровизациями, где под масками случайности и разлада разыгрывают самих себя гармония и порядок» [Свасьян 1990, с. 146]. Порядок задаётся границей поселения, в котором случайность и разлад должны обнаружить гармонию. И если географически сложившийся полис, по мнению Сергея Утченко, мог завещать, по крайней мере, три великие политические идеи (идею гражданскую, идею демократии

и идею республиканизма [Утченко 1977, с. 36–38]), то полис как признак, знак демократического общежития античности (позже по Европе бродил не он) оставил в наследство большее: способность чувствовать себя внутри городских стен одного города гражданином мира, космополитом, существом космоса (притом, наилучшим, изящнейшим произведением этого космоса), принадлежащим городу и миру.

Понятие *космополит* имело в римскую эпоху вполне территориально обоснованную локализацию, которая не была известна демократическим грекам. Так и до сих пор: город — место жительства, мир — весь (*pan*) космос человеческой культуры.

Пожалуй, судача о природе географических, хронологических и историко-культурных границ Рима, стоит ныне рассматривать римские дела, не столько скача лесковской блохой из XXI века в начало христианского летосчисления, сколько, умерив аппетит, глядя на Рим ренессансный: вроде тот самый, да не тот. Вес пристальности всматривания в «город и мир», кажется, сохранил в нём исторически преемственную паритетность, однако удивление, что в течение парочки столетий на относительно небольших территориях средневековых городов-государств культура и искусство обрели небывалый размер и размах, не может не покидать наблюдающего. Не размером, а умением достигает культура своего окоёма, не наличием границ, но преодолением их крепится история искусства к временному стержню, и три столетия итальянского Возрождения по сравнению со всем, что мы знаем о древностях Средней Италии, о Тоскане, — главная запись на страницах человеческих хроник, которые если ради чего-то и писались, то, пожалуй, именно ради этой записи. В чуть более чем три десятилетия укладывается творчество тосканских мастеров Высокого Возрождения: Леонардо, Рафаэль и Микеланджело во Флоренции и Риме, Джорджоне и Тициан в Венеции, — однако, сменяя времена и границы, результаты их творческих свобод до сих пор не дают покоя. Что такое тридцать лет? Чуть меньше, чем прожил Моцарт? «Рамки старого orbis terrarum были разбиты», — набросил Фридрих Энгельс в наброске к введению в «Диалектику природы» (1875) [Энгельс 1961-б, с. 346], а в трактате о происхождении частной собственности (1884) добавил: «Мир сразу сделался почти в десять раз больше; вместо четверти одного полушария теперь перед взором западноевропейцев предстал весь земной шар» [Энгельс 1961-а, с. 83]. Лучше не скажешь.

Ведь ныне, как и в 1858-м, для графа Сергея Семёновича Уварова, — «если что возбуждает внимание в Риме, так это неоценимые услуги, оказанные папством искусству. Из двух Римов, рядом лежащих и, можно думать, равно умерших, великий папский Рим средних веков равняется смело с Римом древним. Очевидно, что папы спасли для нас всё, что мы ещё видим от древнего ми-

ра; в Ватикане открыли они ему убежище; и, точно, ничто не может сравняться с впечатлением, какое производит этот обширный дворец, до половины запустелый» [Уваров 1858, с. 199]. А что бы мы делали, если бы феномен Рима не выстоял вместе с его явлением?

Итак, символизм границы между городом и миром в античной культуре (и древних языках) пребывает не в пространстве города (полиса), а в пространстве самой культуры, где границы — явление не разделения на внешнее и внутреннее, но размытости какого-либо разделения. Территориально античные города, безусловно, имели определённые физические ограничения, обусловленные прежде всего нуждами фортификации, — культурно и цивилизационно античные города таких ограничений не имели, и потому граница античного города идеологически и территориально слоится, находясь в разных семантических плоскостях, которые и исследовать стоит отдельно. Согласимся, всё это богатство похоже на современный мир, лишённый каких-либо границ.

Библер 1990. — *Библер В. С.* Бахтин и всеобщность гуманитарного мышления (в каком «речевом жанре» мыслит М. М. Бахтин) // *Механизмы культуры* / Отв. ред. Б. А. Успенский. — М.: Наука, 1990. — С. 248–266.

Гаспаров 1997. — *Гаспаров М. А.* Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота // *Гаспаров М. А. Избранные труды: [В 4 т.]* — М.: Языки русской культуры, 1997. — Т. 1. — С. 483–489.

Гаспаров 2001. — *Гаспаров М. А.* Рассказы Геродота о греко-персидских войнах и ещё о многом другом. — М.: Согласие, 2001. — 228 с.

Дюно, Ариньон 1982. — *Дюно Ж.-Ф., Ариньон Ж.-П.* Понятие «граница» у Прокопия Кесарийского и Константина Багрянородного // *Византийский временник.* — 1982. — Т. 43. — С. 64–73.

Крюков 1998. — *Крюков А. С.* Из истории слова *dominus* // *Вестник древней истории.* — 1998. — № 1. — С. 272–281.

Кулаковский 1888. — *Кулаковский Ю. А.* К вопросу о начале Рима. — К.: Тип. Императ. ун-та св. Владимира, 1888. — IV, 156 с.

Откупщиков 1985. — *Откупщиков Ю. В.* Словообразование — семантика — этимология (О происхождении лат. *dominus*) // *Античная культура и современная наука* / Редкол.: Б. Б. Пиотровский, А. А. Тахо-Годи, В. В. Бычков. — М.: Наука, 1985. — С. 176–178.

Розанов 1994. — *Розанов В. В.* Итальянские впечатления // *Розанов В. В. Собрание сочинений: [В 30 т.]* / Под ред. А. Н. Николюкина. — М.: Республика, 1994. — [Т. 1.] — С. 17–158.

Свасьян 1990. — *Свасьян К. А.* Становление европейской науки. — Ереван: Изд-во АН Армении, 1990. — 378 с.

Уваров 1858. — *Уваров С. С., граф.* Рим // *Прописки: Сб. ст. по классической древности, издаваемый П. М. Леонтьевым.* — М.: Изд. Каткова и К^о, 1858. — Кн. III, отд. I. — С. 195–208.

Утченко 1977. — *Утченко С. А.* Политические учения древнего Рима (III–I вв. до н. э.). — М.: Наука, 1977. — 256 с.

Шкловский 1959. — *Шкловский В. Б.* Художественная проза: Размышления и разборы. — М.: Худож. л-ра, 1959. — 628 с.

Штаерман 1987. — *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии Древнего Рима. — М.: Наука, 1987. — 320 с.

Энгельс 1961-а. — *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т.* — Изд. 2-е. — М.: Политиздат, 1961. — Т. 21. — С. 28–178.

Энгельс 1961-б. — *Энгельс Ф.* [Статьи и главы из «Диалектики природы»: Введение] // *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т.* — Изд. 2-е. — М.: Политиздат, 1961. — Т. 20. — С. 345–363.

Андрей ПУЧКОВ
ПЕРВАЯ КНИЖКА
ОБ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМАХ
КИЕВСКОГО МЕТРО

Когда в 2010-м, к пятидесятилетию Киевского метрополитена явилась россыпь книг, в которых до деталей была изложена история его создания и полувековой судьбы, мне не давала покоя одна книжка, выпущенная почти сразу после окончания работ на первых станциях «красной линии» — в 1963-м. Удивительно, но эта маленькая книжечка не была удостоена внимания авторов фундаментальных метроведческих сочинений, хотя её тираж — три тысячи экземпляров — был достаточным для своего времени, чтобы к одному из них привлечь внимание в наши дни. Конечно, в списках литературы она упомянута, но отношение пренебрежительное.

Можно сказать, что этот труд относится к разряду специальной литературы, но в 1963-м именно по разряду «Метро» карточек в библиотеках было раз-два и обчёлся, а про Киевское метро она вообще была первой.

Не стоит, пожалуй, обращать внимание на литературные достоинства переиздаваемой книжки — их в ней нет: написана не бог весть как, обычным отчётным канцеляритом. Но содержательная сторона, особенно иллюстрации, должна сама по себе внимание привлечь.

В шапке стоят два авторских имени.

Имя первого — Григория Владимировича Головки (1900–1982) — даже как-то неловко вспоминать. По лампасам и «рыгалиям» — академик Академии строительства и архитектуры УССР (с 1958), заслуженный строитель УССР (1960), заслуженный архитектор УССР (1970), лауреат Государственной премии УССР в области науки и техники (1971). По сути же — пустое место, завистливый мужичонка с лицом, какие тогда носили партийные и советские функционеры; «жлоб с деревянной мордой», как сказали бы сейчас. Родился в Миргородском уезде, участвовал в раскулачивании (чем и отличился), в 35 лет окончил архитектурный факультет КИСИ, в 36 — главный архитектор Киева (до 1939), в 37 (и до 74-х) — председатель Союза архитекторов УССР; в 1938–



Григорий Владимирович Головки, Николай Степанович Коломиец
и обложка их книжки «Киевский метрополитен» (К., 1963)

1941 годах — ответственный редактор журнала «Архітектура Радянської України», с 58 до 76 лет — одновременно с председательствованием в СА директор КиевНИИТИ (НИИТИАГ). Потом на пенсии — до 82-х.

Будучи творческим импотентом, но хитрым, увёртливым организатором, Головки был председателем Союза архитекторов УССР почти сорок лет, то есть от Сталина до Брежнева, через бериевщину, «безродных космополитов» и оттепельного Хрущёва. Сделал много гадостей, но, гадя, потом находил способ поставить себе это в заслугу: гениальный Иосиф Каракис, в травле которого Головки непосредственно, но тайно участвовал, будучи изгнан — как еврей-космополит — из доцентов КИСИ, перебивался вычерчиванием фасадов наземных станций Киевского метро. Головки ночью, чтобы добрые люди не видели, приносил Каракису заказы, а потом подписывал чертежи своей фамилией наряду с официальными соавторами. Каракис позже говорил дочери Ирме Иосифовне, что если запереть Гришу одного и попросить сделать проект дворового сортира, он не справится.

Головки был знаменит тем, что возглавил колонну студентов КИСИ во время военизированного похода Киев — Москва (947 км) в апреле 1936 года. Поход продолжался 17 дней, топали семьдесят студентов. Колонну в Москве торжественно встретили труженики Наркомата обороны СССР, участников принял Серго Орджоникидзе, каждому подарив по велосипеду. Прикол в том, что из Киева в Москву ходки шли в противогазах. Обратное, надо думать, ехали на велосипедах. Без тени иронии об этой идиотской акции написал сам Головки в редактируемом им журнале «Архітектура Радянської України» (1939, № 2, с. 4–6). Ну, в те годы, конечно, было не до шуток.

Мне приходилось видеть в архиве НИИТИАГа, которым этот деятель руководил семнадцать лет, его безграмотные резолюции. Владимир Евгеньевич Ясиевич сказывал, что когда бы не прийти по какому-то вопросу к Головки, он молчал, держа мхатовские паузы, ныл и отказывал. Рекомендовать в издательство рукопись было при нём невозможно: заслуженный архитектор и строитель УССР отвечал — «нэма бумаги», будто он отвечал и за целлюлозно-бумажную промышленность республики. Сергей Константинович Килессо, как и Ясиевич, работавший при Головке в НИИТИАГе, вспоминал, что когда Головки приехал с очередного Международного съезда архитекторов, его спросили, что он там видел. «Шо увидел: увидел, шо наші трудящіє загораючіє, отдыхаючіє и купаючієся, а їхніє трудящіє — нуждаючіє». Когда при нём кто-то заговорил о Ле Корбюзье, Головки встрепенулся: «Ну і шо: Корбузе, Корбузе. Відел я того Корбузе — рядом з ним сидел: лысый і в очках». Умственный ценз этого человека, конечно, не вписывался ни в какие нормальные каноны научного работника или даже управленца, однако в рассказывании анекдотов при членах украинского политбюро он был мастер — за то и держали (как и следующего председателя Союза архитекторов). Оттого-то предполагать его авторское участие в каких-либо архитектурных проектах или научных текстах едва ли позволительно. Статью в Википедии, посвящённую Головке, стоит переписать в ином наклонении. Скажем, сообщение, мол, Головки был соавтором проектов послевоенного планирования застройки Белой Церкви, Новоград-Вольнского, станций Киевского метрополитена «Университет» (1960), «Политехнический институт» (1963), «Святошин» (1970), здания Института гидрологии и гидротехники АН УССР в Киеве (1953–1955) должно быть переименовано: приписывал себе соавторство этих и других объектов. Как, впрочем, вписал свою фамилию в те издания Академии строительства и архитектуры и НИИТИАГа, которые в каталоге начинаются с буквы «Г». Какое отношение имел Головки к созданию шеститомной «Історії українського мистецтва» (1960-е), представить трудно, но Госпремию УССР в области науки и техники вместе с М. Бажаном, В. Касияном, Ю. Асеевым, Ю. Турченко, В. Афанасьевым, Ю. Нельговским, П. Жолтовским, В. Заболотным и Я. Затенацким (которые взаправду имели авторское отношение к этому труду) в 1971-м он исправно получил: видимо, за то, что пробивал её через политбюро ЦК КПУ и Совмин — «собі і людям».

Однажды Головки, увидев усилия Анатолия Владимировича Добровольского стать доктором архитектуры по совокупности работ (есть издание альбома «Творческая и научная деятельность: Авторские материалы» 1963 г. с соответствующей инскрипцией на титуле: «на соискание учёной степени доктора архитектуры»), забеспокоился и сам тоже захотел быть доктором наук. Призвал сотрудников НИИТИАГа и поставил перед ними задачу сроченько скле-

пать ему нечто подобное из того, что есть, что может быть и чего нет. Правая рука и автор всех текстов Головки, Николай Степанович Коломиец, которого я застал весной 1993-го довольно пожилым гражданином, что-то пытался было сделать, но реализовать замысел не удалось. Следует думать, не без втручания Головки и Добровольский не получил испрашивавшейся степени.

Николай Степанович Коломиец (1915–1994), конечно же, просто поставил в этой книжке (как и в других) имя Головки над своим: начальство от Бога, его нужно чтить, даже если оно не умеет читать и писать. Головки к книге наверняка имел лишь организационное отношение: включить в план издательства Академии строительства и архитектуры, обеспечить мелованную бумагу, двукрасочную печать и проход цензуры. Книга целиком сделана Коломийцем, это видно по стилистике письма: канцелярит с лёгким налётом школьного сочинительства, экивоки в правильные стороны и вправленная строем ненависть к «украинским буржуазным националистам».

Коломиец родился в Сергиевом Посаде в 1915 году, когда там жил Павел Флоренский. Едва ли Николай Степанович знал, кто это. В 25 лет, едва окончив Харьковский институт коммунального строительства, стал членом Союза архитекторов. Учился у дореволюционного академика архитектуры А. Н. Бекетова и советского академика А. В. Власова, живописью занимался у сочного украинского живописца, народного художника Алексея Шовкуненко. Во время Второй мировой — в инженерных войсках, за строительство моста через Вислу на Сандомирском плацдарме награждён медалью «За боевые заслуги». Аспирант Академии архитектуры УССР первого призыва — в 1946–1950-х. Защитил кандидатскую (тему выяснить не получилось, но наверняка нечто около-теоретическое), стал трудиться старшим научным сотрудником Института архитектуры сооружений, в 1951–1955 годах — заместитель начальника Управления по делам архитектуры при Совмине УССР — «большой человек», с «Волгой» и водителем. В 1955–1958-м руководил сектором в родном Институте архитектуры сооружений, с 1958-го стал замом по науке в КиевНИИТИ (учреждение многожды меняло название, последнее: НИИТИАГ), каковую должность исправлял более тридцати лет — до начала 1990-х, когда директором стал Николай Мефодиевич Дёмин, а коломиецевское кресло занял Владимир Петрович Дахно. Докторскую диссертацию на тему: «Развитие современной архитектуры Украинской ССР (1955–1979 гг.)» защитил в 1981 году в Москве, в ЦНИИТИА: в разных кабинетах Института экземпляры автореферата его диссертации использовали в качестве дверных зажимов от сквозняка. До 1994-го работал в НИИТИАГе ведущим научным сотрудником: докторов наук и тогда старались не трогать.

Основным теоретическим трудом Коломийца была книга «Проблеми фор-

мування сучасної архітектури Української РСР» (1973). Главы в разных коллективных изданиях («Архітектура України на новому етапі», 1964, «Архітектура України. 1917–1967», 1967, «Синтез мистецтв в сучасній архітектурі», 1968, «Проблемы развития городов», 1970, «Київ сьогодні», 1973, «Сучасна архітектура Радянської України», 1974, «Архітектор і художник», 1974, «Проблемы повышения качества архитектуры», 1979, итд) и брошюрах («Місто. Яким йому бути?», 1970, «Сучасне містобудування і пам'ятки архітектури», 1978) могли бы составить славу теоретической глубине размышлений Николая Степановича, если бы не косность его письма и невысокий взлёт над материалом. Пожалуй, его докторская диссертация, насколько позволяет судить автореферат, вымученная почти семидесятилетним уставшим человеком, была последним сочинением, с которым может быть связано его учёное имя.

Ценность книжки о Киевском метро, во-первых, в том, что в ней указаны имена авторов архитектурного и декоративного убранства станций, во-вторых, в том, что в ней, кроме очевидных достижений первых двух с половиной лет строительства станций Киевского метро, были показаны перспективы развития (например, проекты, которых, кроме как в ней, нигде не увидеть). Книга подписана к печати в июне 1963 года, а первый участок — длиной в 2,5 км (от «Вокзальной» до «Днепра») — был открыт в феврале 1960-го: чуть более двух лет между первой подземной поездкой первого секретаря ЦК КПУ Николая Викторовича Подгорного и выходом книги Головки–Коломийца.

Художник книги — архитектор Леонид Ефимович Оловянный — построил её типичнейше для первой половины 1960-х: семантический ореол оформления — плоть от плоти художественного представления о советском минимализме в жилье, труде и празднике, особая форма дизайна, отвернувшегося было от ар-деко 1930-х и приставшего к кримплону в текстиле, гутному стеклу в полосатеньких настольных вазочках, настенной керамике с национальными мотивами и древесностружечным доскам в квартирно-офисной мебели. То есть: совок совком и всяческий совок.

Тем не менее, совок ушел, «советские люди» ещё местами живы, Киевское метро развивается до сих пор, а первая поучительная книжка о нём может быть зачтена визитной карточкой новой тогда для Киева инфраструктурной системы.

Текст печатается по изданию: *Головка Г. В., Коломиец Н. С.* Киевский метрополитен / НИИ теории и истории архитектуры и строительной техники Академии строительства и архитектуры УССР. — К.: Госстройиздат УССР, 1963. — 40 с.: ил.

Конъектуры републикатора — в квадратных скобках, купюры — в угловых.

Григорий Владимирович ГОЛОВКО
Николай Степанович КОЛОМИЕЦ

КИЕВСКИЙ МЕТРОПОЛИТЕН (1963)

В столице Советской Украины второй год семилетки ознаменовался большим событием: в годовщину Великой Октябрьской социалистической революции вступил в строй третий в Советском Союзе, после Московского и Ленинградского, Киевский метрополитен. Городское хозяйство Киева оснастилось удобным и безопасным видом современного сообщения, позволяющим быстро перевозить десятки тысяч пассажиров на значительные расстояния.

Создание подземной транспортной магистрали стало важнейшим этапом в техническом совершенствовании города и позволило не только кардинально решить транспортную проблему, но и обогатило столицу прекрасным архитектурным ансамблем станций метрополитена.

Строительство метрополитена явилось олицетворением неустанной заботы Коммунистической партии об улучшении условий жизни и быта советских людей.

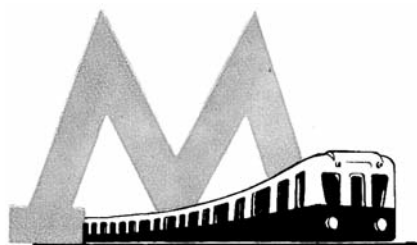
Красивое, экономичное сооружение, которым заслуженно гордятся киевляне, является результатом вдохновенного, плодотворного труда проходчиков, монтажников, техников, электромехаников, инженеров, архитекторов, скульпторов, художников и ученых.

Большую помощь киевским метростроителям оказали строители лучшего в мире Московского метрополитена. В создании Киевского метрополитена принимали участие более 400 предприятий девяти союзных республик — Украины, Армении, Грузии, Казахстана, Литвы, Латвии, Узбекистана, Эстонии и Российской Федерации.

При сооружении метро применялась самая передовая строительная техника, новые прогрессивные конструкции, надёжное безотказное оборудование туннелей.

Киевские метростроители внесли немало нового, прогрессивного, особенно в организации работ, что позволило досрочно сдать в эксплуатацию первый участок линии метрополитена.

Метростроители проделали огромную работу. Только на трассе первого участка в процессе проходки туннелей было вынуто 660,4 тыс. м³ грунта, уложено 152,8 тыс. м³ железобетонных и бетонных изделий, десятки километров рельсов, проложено более 700 км кабельной и электрической проводки. Кроме того, выполнены значительные работы по отделке сооружений метрополитена:



Заставка к книге — логотип Киевского метро образца 1960-х

Скульптура В. И. Ленина в подземном вестибюле станции «Университет», скульптор М. А. Декерменджи, устранена в середине 1990-х

на облицовку станций и вестибюлей затрачено около 7300 м² гранита и мрамора; установлены 18 эскалаторов, длина лент которых превосходит длину Крещатика.

Строители успешно преодолели сложность проходки туннелей под старым руслом реки Лыбедь в условиях плавунцов, справились с трудностями проходки глубоких наклонных ходов для эскалаторов.

Создание Киевского метрополитена — новое яркое свидетельство мирного созидательного труда, патриотизма, любви к Родине советских людей, успешно осуществляющих величественные планы построения коммунистического общества.

СТРОИТЕЛЬСТВО КИЕВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА

Первые предложения о строительстве метрополитена в Киеве, одобренные Советским правительством, были сделаны ещё до Великой Отечественной войны при разработке генерального плана реконструкции и перспективного развития города.

Вероломное нападение фашистской Германии на Советский Союз надолго оттянуло сроки строительства метрополитена.

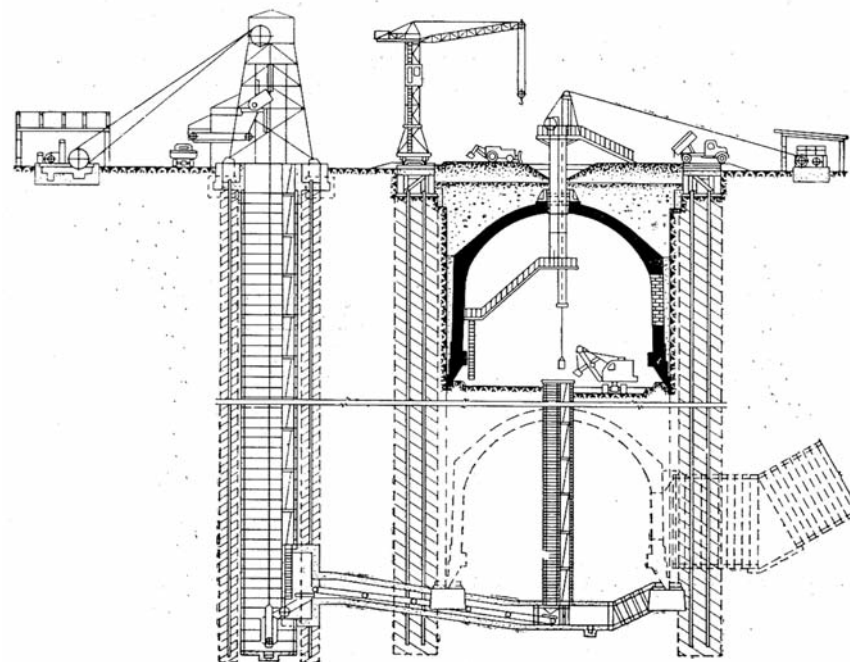
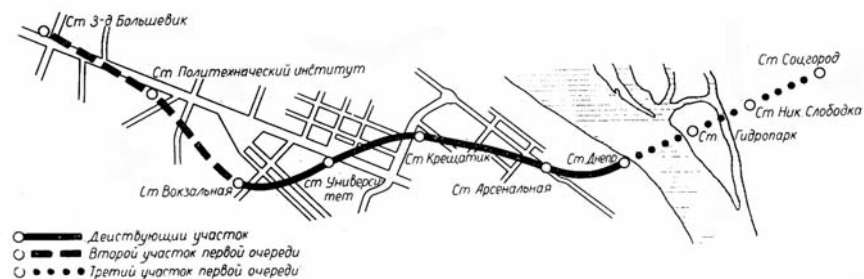


Схема первой очереди строительства Киевского метрополитена, схема опускания промежуточного вестибюля станции «Арсенальная»

Быстрое восстановление общественных зданий, промышленных сооружений, жилого фонда и коммунального хозяйства, разрушенных войной, дальнейший рост города позволили уже в 1949 г. начать основные работы по сооружению метрополитена. В 1960 г. был закончен участок первой очереди эксплуатации протяжённостью 6,23 км. Выбор трассы и определение её профиля зависе-



Станция «Вокзальная».
Центральный зал подземной
части. Архитекторы
Е. И. Катонин, В. И. Ежов,
В. К. Скугарев,
И. Г. Шемединов,
художник А. В. Мызин

ли от эксплуатационных и гидрогеологических условий, от сложности рельефа.

Трасса метрополитена обеспечила сообщение в направлениях наиболее интенсивного движения транспорта, таких как вокзал — берег Днепра, и позволила на некоторых из них снять значительную часть наземного транспорта.

Уже первые месяцы работы метрополитена показали значительный удельный вес его пассажироперевозок среди всех прочих видов городского транспорта. Нет сомнения, что по мере развития трасс его значение будет ещё больше возрастать.

В настоящее время строительство метрополитена разбито на три очереди.

Первая очередь должна связать Святошин с Дарницким районом столицы. Эта линия по условиям производства работ и срокам ввода в эксплуатацию разделена на три участка: первый участок со станциями «Вокзальная» — «Университет» — «Крещатик» — «Арсенальная» — «Днепр»; второй участок — «Политехнический институт» — «Завод “Большевик”» [«Шулявская»] (одновременно со вторым участком трассы сооружается второй наземный вестибюль станции «Крещатик»); третий участок со станциями «Днепр» — «Гидропарк» — «Никольская слободка» [«Левобережная»] — «Соцгород» [«Дарница»]. Трасса последнего участка прокладывается через Днепр по специальному мосту. Станция «Гидропарк» располагается на острове между мостовым переходом через Днепр и Русановским проливом.

В связи с ростом города проектом строительства метрополитена предусмотрено дальнейшее развитие всех его направлений. Линия первой очереди получит развитие от станции «Соцгород» [«Дарница»] до Дарницкого шёлкового комбината и от станции «Завод “Большевик”» [«Шулявская»] в направлении к районам интенсивного жилищного строительства.



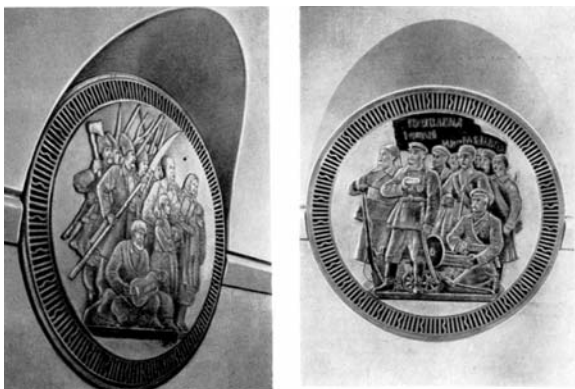
Наземный вестибюль
станции «Вокзальная».
Вид с привокзальной площади.
Архитекторы
А. В. Добровольский
и И. А. Масленков

Вторая очередь сооружения метрополитена соединит Подол (Куренёвку) и районы Выставки передового опыта в народном хозяйстве УССР. В центре города она пройдёт через станции «Площадь Калинина» [«Майдан Незалежності»], «Центральный стадион» [«Олимпийская»] и «Красноармейская» [«Дворец “Украина”»].

Пересечение трасс намечено в районе станций «Крещатик» и «Площадь Калинина» [«Майдан Незалежності»], что создаст возможность удобной их связи с помощью переходов.

Все станции первой очереди строительства — подземные, кроме станции «Днепр», которая сооружена на эстакаде как часть будущего моста через реку. Подземные станции островного типа; они имеют два боковых путевых туннеля, служащих для приёма поездов и посадки пассажиров, и средний — распределительный зал. Станции длиной 100 м рассчитаны на приём пятивагонных поездов. Распределительный зал станции «Арсенальная» по длине меньше, чем другие станции. Станция «Днепр» непосредственно примыкает к portalу на месте выхода подземной линии на склоны Днепра. Эстакада станции длиной 120 м устроена с боковыми платформами, часть её перекрыта дебаркадером. Вестибюль расположен под эстакадой.

Станции размещаются на расстоянии 915–1660 м одна от другой на основных транспортных магистралях и площадях города. Такая протяжённость перегонов и расположение станций, а также небольшой интервал между поездами позволяют организовать хорошее обслуживание пассажиров. Интервалы между поездами определяются парностью движения поездов. Практически они обычно принимают 20, 24, 30 пар поездов в час, с интервалами соответственно 3; 2,5 и 2 минуты. Наибольшие интервалы и посадка и высадка пассажи-



Станция «Вокзальная».
Барельефы, посвящённые
Т. Г. Шевченко и
крестьянским восстаниям
и Октябрьской революции
в Украине,
художник А. В. Мызин

ров, составляющие всего 20–30 секунд, позволяют трудящимся Киева экономить своё время для труда и отдыха за счёт сокращения продолжительности поездок. Если сейчас жители района завода «Большевик» должны делать пересадку и терять около часа, чтобы доехать до Днепра, то проезд в метро от станции «Завод “Большевик”» до станции «Днепр» займёт не более 12–15 минут.

Станции метро устраиваются на возвышениях — «горках». Благодаря этому поезд, трогаясь со станции, легко набирает скорость, что даёт значительную экономию электроэнергии. Подъём при подходе к станции облегчает торможение поезда. Такое расположение станций облегчает также отвод дренажных вод к дренажным перемышкам, размещённым на перегонах.

Спуск на станции осуществляется из наземных вестибюлей при помощи лестниц-эскалаторов. Эскалаторы устанавливаются с наклоном 30°. Станции имеют по три ленты эскалаторов, что позволяет перевозить пассажиров в оба направления и одну ленту иметь в резерве.

Своеобразные геологические и гидрогеологические условия и пересечённый рельеф города определили различную глубину заложения туннелей. Станции метро имеют в основном по одному туннелю для эскалаторов, а такие как «Арсенальная» и «Университет», расположенные на глубине до 100 м, — по два туннеля.

По своим конструктивным качествам и методам производства работ Киевский метрополитен является прогрессивным современным сооружением. Строители творчески использовали огромный опыт отечественного туннелестроения.

Основные работы по сооружению метрополитена выполнялись наиболее совершенными методами. Уже при проходке перегонов первого участка использовали механизированный горнопроходческий щит, значительно ускорив-



Перронный зал станции «Вокзальная».
Архитекторы Е. И. Катонин, В. И. Ежов,
В. К. Скугарев, И. Г. Шемсединов,
художник А. В. Мызин

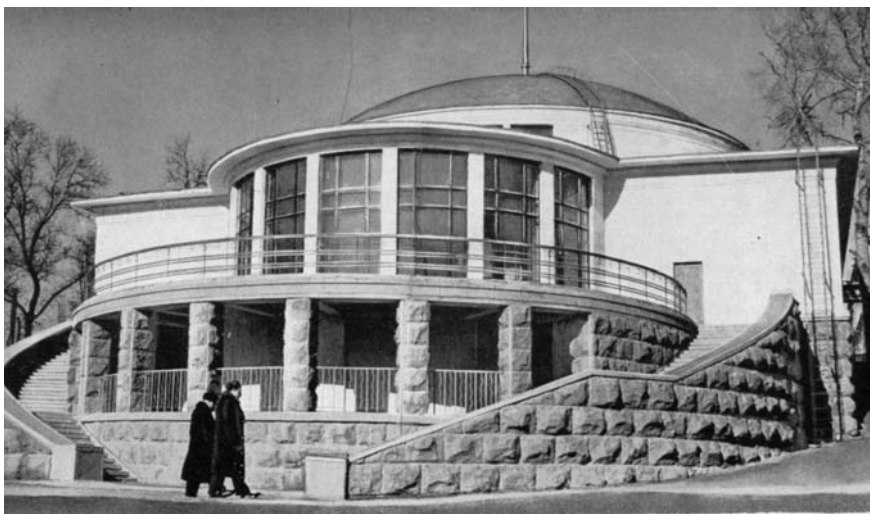
ший работы; укладка тубингов выполнялась при помощи блокоукладчиков. Применение специальных породопогрузочных машин и электропоездов дало возможность почти полностью механизировать трудоёмкие процессы по погрузке и вывозке породы.

Строительство метрополитена осуществлялось мощной специализированной строительной организацией — Киевским Метростроем, имевшим в своём составе комбинат подсобных предприятий с цехом железобетонных изделий, лесопильным, деревообрабатывающим и другими цехами, электромонтажную контору с электромеханическим цехом и отделом проката оборудования, специальную автотранспортную контору и ряд других подразделений.

Наиболее трудоёмким процессом строительства метрополитена является проходка туннелей. Существуют различные методы их сооружения в зависимости от проходки. Туннели Киевского метрополитена выполнены раздельными: для каждого направления отдельный туннель. На большей части трассы первого участка были применены обычные горные методы устройства туннелей закрытым способом. Перегонные туннели от станции «Днепр» до станции «Арсенальная» сооружались при помощи горнопроходческих щитов и эректоров, применявшихся для установки тубингов.

По проекту проходка суглинков и нарушенных спондиловых глин предусматривалась с применением повышенного давления. Однако строители упростили производство работ и прошли этот участок без применения сжатого воздуха; обделку выполнили из чугунных тубингов.

Перегонные туннели от станции «Арсенальная» до станции «Университет», в основном, были пройдены вручную, с балочным креплением лба забоя и установкой обделки при помощи эректоров. Лоб забоя всегда оставался вертикальным и закреплялся горизонтально установленными двутавровыми бал-



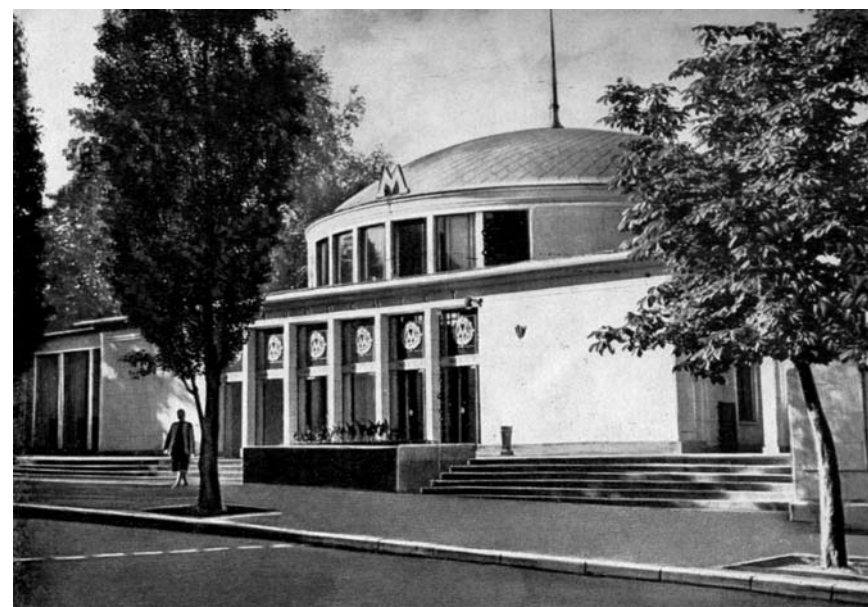
Наземные павильоны станции «Университет»: вид со стороны Ботанического сада и с бульвара Тараса Шевченко. Архитекторы Г. В. Головки, Б. В. Дзбановский, С. А. Иванов, М. М. Сыркин

ками (обычно четырьмя), концы которых заводились за края обделки. Разработка забоя велась сверху по ярусам.

Проходка коротких выработок, залегающих в глине, осуществлялась также бесщитовым способом, с разработкой забоя на полный профиль. Однако ручная проходка туннелей очень неэкономична. Поэтому встал вопрос о максимальном внедрении новейших достижений горнопроходческой техники и механизации горных работ, как основы сокращения сроков строительства и снижения его стоимости.

При проходке участка правого перегонного пути между станциями «Крещатик» и «Университет» был применён механизированный щит для работы в глинистых грунтах, созданный группой инженеров Киевметростроя и Киевметростроя. В дальнейшем щит был усовершенствован и модернизирован; ведение работ при помощи его ускорило проходку, позволило снизить стоимость сооружения туннелей и втрое сократить трудовые затраты.

Механизированный щит был создан на основе обычного горнопроходческого щита. Он представляет собой агрегат, в передней части которого размещается режущий диск, состоящий из восьми секторов. Лобовая часть диска имеет четыре резца (центральный, средний и два крайних), разрабатывающих породу в плоскости забоя, и два резца, подрезающих породу по периметру вы-



работки. Резцы срезают породу тонкой стружкой толщиной 6–10 мм. На внутренней стороне режущей части находится система приёмных ковшей и щитков, подающих всю срезанную породу на наклонный ленточный транспортёр, а с него — в вагонетки.

Режущий диск приводится во вращательное движение электромотором мощностью 40 кВт. При нормальном режиме работы он делает 5 оборотов в минуту и совершает поступательное движение по отношению к щиту до 100 мм. Подача диска на забой или отодвигание его назад осуществляется при помощи двухстороннего домкрата, причём диск всегда находится в выдвинутом положении и продвигается вперёд только вместе со щитом. Режущая часть щита одновременно удерживает лоб забоя от обвалов породы. Щит оборудован блокоукладчиком, двумя боковыми роликовыми транспортёрами для подачи блоков и бункером для приёма породы с горизонтального транспортёра.

Применение механизированного щита позволило совместить процесс разработки породы с монтажом железобетонных блоков туннельной обделки, чеканкой её швов, нагнетанием цементного раствора между обделкой и породой, укладкой блоков жёсткого основания.

По мере продвижения щита вперёд за ним оставался туннель, готовый под укладку постоянных путей.



*Интерьер наземного
вестибюля станции
«Университет».*

*Архитекторы
Г. В. Головки,
Б. В. Дзбановский,
С. А. Иванов,
М. М. Сыркин*

Использование механизированного щита коренным образом улучшило технологию сооружения туннелей, значительно сократило сроки проходки. В 1960 г. проходка туннеля была доведена до 11,6 *пог. м* в сутки и превысила 200 *пог. м* в месяц. Сооружение перегонных туннелей с одновременной отделкой из железобетонных блоков было предложено коллективом Киевметростроя в содружестве с институтами Академии строительства и архитектуры СССР и Киевским инженерно-строительным институтом.

Особенную трудность вызвало сооружение туннелей на участке между станциями «Университет» и «Вокзальная». В этом месте трасса метро проходила под старым руслом реки Лыбедь через тяжёлые пльвуны. Строители применили комбинированный способ проходки, поверхностное замораживание грунтов над туннелями и кессонный способ работы.

Опасный участок был перекрыт замороженным крестообразным массивом, представляющим собой ледогрунтовую перемычку. Кроме того, туннель



*Интерьер центрального зала
станции «Университет».*

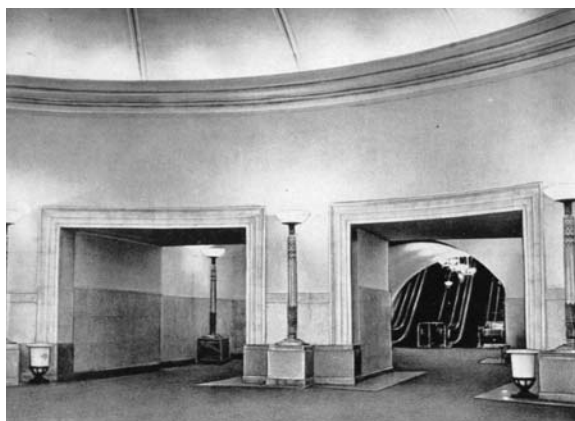
*Архитекторы Г. В. Головки,
С. А. Иванов,
Т. Д. Елигулавили,
М. М. Сыркин,
А. А. Семенюк,
В. С. Лозинская*

был опущен ниже проектной отметки с тем, чтобы над ним для изоляции от пльвуна оставался нетронутый слой плотных глин толщиной около 1,4 м.

Проходка туннелей станций «Университет», «Арсенальная» и «Крещатик» производилась обычным способом при помощи тьюбингоукладчиков и крепления лба забоя балками.

При проходке крайних туннелей станции «Вокзальная» вследствие слабой кровли возникла необходимость применения сжатого воздуха с давлением до 1,5 *атм.* Обделка их производилась чугунными тьюбингами. При проходке всех вертикальных и наклонных выработок, рабочих и вентиляционных стволов, эскалаторных туннелей, которые пересекали на своём пути водоносные слои и неустойчивые породы, применялись сложные методы, связанные с замораживанием грунтов вокруг туннеля. Созданная ледогрунтовая труба изолировала туннели от проникновения воды. Ещё большей сложностью отличались работы по сооружению наклонных туннелей для вторых маршей эскалаторов, где бурение скважин для создания ледогрунтовой стенки вокруг них проводилось из промежуточных вестибюлей, находящихся под землёй.

При сооружении второго участка первой очереди между станциями «Вокзальная» и «Политехнический институт», под бывшим руслом реки Лыбедь, на протяжении 250 м залегания неустойчивых водонасыщенных грунтов строители были вынуждены искать надёжные инженерные решения. Был применён комбинированный способ проходки в связи с высоким гидротехническим давлением (4 *атм.*) и слабой кровлей из спондиловых глин мощностью 6 м. При помощи скважин часть воды, насыщавшей грунт, была откачана сверху, что позволило понизить её уровень на 20 м, а часть — отжата из туннеля при помощи повышения давления (кессонный способ проходки туннелей).



Промежуточный подземный
вестибюль станции
«Университет».
Архитекторы
Т. Д. Елигулашвили,
М. М. Сыркин,
А. А. Семенюк,
В. С. Лозинская

Сложной инженерной задачей было строительство промежуточного вестибюля на станции «Арсенальная» — самой глубокой станции Киева. Вязкие глины, текучие суглинки и прослойки пльвунов не позволяли вести работы закрытым способом. Поэтому было принято решение соорудить вестибюль на поверхности и опустить его на проектную отметку под защитой ледогрунтовой стенки круглого очертания, созданной на всю глубину его погружения во круг конструкции.

Колоколообразный «стакан» вестибюля был выполнен из монолитного железобетона. Он представляет собой цилиндр без дна с купольным покрытием наружным диаметром 22,6 м и высотой 18,7 м. На поверхности земли, точно над тем местом, куда должен был опуститься вестибюль, был открыт котлован глубиной 4 м, сделана опалубка и выполнена из железобетона цилиндрическая часть конструкции вестибюля с перекрытием. Нижняя часть стакана по всему периметру была снабжена ножом, который под действием тяжести конструкции врезался в грунт по мере его выбирания. В земле, по центру вестибюля, на глубину его опускания, был сделан шурф сечением 2,3 x 2,3 м для удаления породы с временным шпунтовым креплением стен из досок. Грунт внутри стакана вестибюля разрабатывался экскаватором. Недалеко от места погружения вестибюля был оборудован демонтажный ствол со скиповым подъёмником для удаления породы. Демонтажный ствол был соединён с шурфом специальной штольной, имевшей транспортёр. Для правильного положения «тела» вестибюля в процессе опускания грунт снимался равномерно по всей площади и сбрасывался в шурф, откуда порода попадала на транспортёр, а затем в скиповый подъёмник демонтажного ствола. После того, как конструкция вестибюля опустилась ниже поверхности земли, над куполом была устроена изоляционная



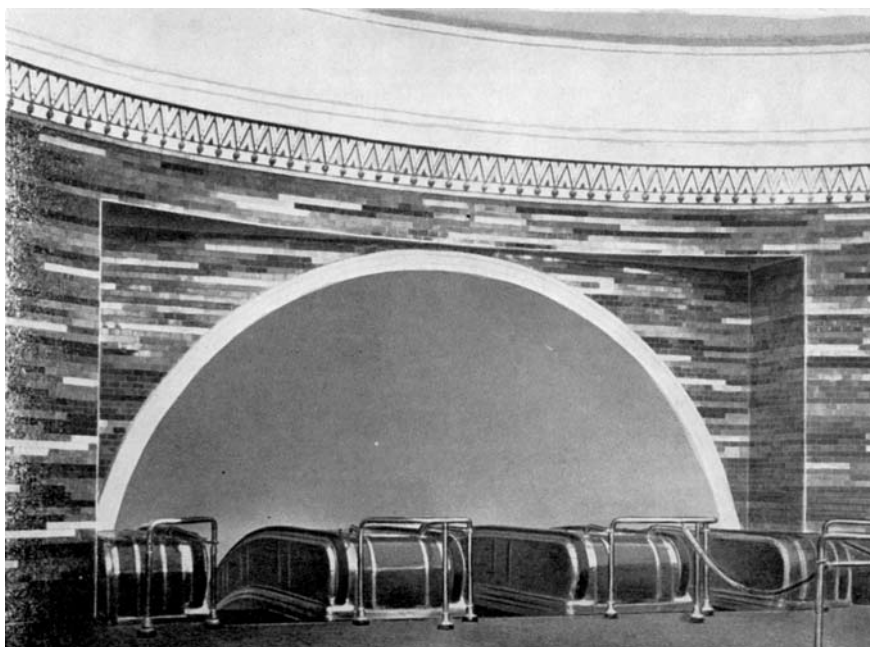
Интерьер подземного вестибюля станции «Университет».
Вентиляционная решётка. Портрет Тараса Шевченко (скульптор А. Е. Белостоцкий)

подушка из глины, куда стали сбрасывать вынутую породу. Нагрузка на купол вестибюля около 10 тыс. т породы усилила его врезание в грунт, позволила увеличить скорость его опускания и дала возможность перемещать вынутый грунт непосредственно в воронку, образовавшуюся на месте опускания вестибюля. Для изоляции от ледогрунтового массива и предохранения вестибюля от промерзания пространство между наружной стенкой сооружения и грунтом было засыпано шлаком. Через каждые 8–10 м над вестибюлем устраивались песчаные подушки высотой 40–50 см, предотвращающие образование сводов из засыпаемой породы. Выпирание грунта в «стакан» составляло в среднем 0,5–1,0 м, а при прохождении слоя грунтовых вод — до 7,0 м.

Для обеспечения правильной посадки вестибюля на проектную отметку и во избежание перекосов был заранее уложен ленточный фундамент: путём устройства кольцевой штольной сечением 2,8 x 2,3 x 1,8 м, которую заполнили бетоном. Бетон подавался по специально смонтированному трубопроводу транспортёрами. После посадки вестибюля на фундамент дно было забетонировано. Опускание продолжалось 3 месяца и 25 дней и было закончено на 5 суток раньше намеченного срока. После опускания вестибюля воронку засыпали песком.

Важной задачей строителей Киевского метро было максимальное внедрение сборного железобетона и прежде всего замена несущей обделки перегонных туннелей из чугуна сборной железобетонной. Облицовка туннелей крупными железобетонными блоками по конструктивным, гидроизоляционным и эксплуатационным качествам не уступает чугунным тубингам, значительно сокращает расход металла: вес арматуры блоков одного кольца составляет только 621 кг, тогда как вес тубингового кольца — 5840 кг.

Сборные железобетонные блоки типа «скошенная восьмёрка» применили на опытном участке перегонного туннеля в 1952–1953 гг. В 1955 г. начали при-



менять улучшенную по конструктивным качествам «скошенную восьмёрку», но и она имела ряд недостатков. С 1956 г. Киевметрострой перешёл на сборную железобетонную облицовку из прямоугольных блоков. За исключением участков со сложными гидрогеологическими условиями, она полностью вытеснила чугунные тубинги. Обделка состоит из отдельных колец шириной 1,0 м со сплошным сечением при толщине 30 см и имеет наружный диаметр 5,7 м, внутренний — 5,1 м. Каждое кольцо собирается из семи блоков: четырёх нормальных (однотипных) размером 1/6 периметра кольца, двух смежных и одного ключевого. Центральный угол двух нормальных блоков равен 120° двух смежных с ключевым — также 120° ; такое решение даёт возможность производить облицовку туннеля из шести однотипных блоков.

На радиальных и кольцевых гранях всех блоков сделаны полукруглые пазы радиусом 3,5 см, образующие при сборке обделки кольцевые внутренние пазы диаметром 7 см вокруг каждого блока. По периметру внутренней стороны были предусмотрены чеканочные пазы (выемки, заглабления) глубиной 6 см; два отверстия для нагнетания цементно-песчаного раствора за обделку и два отверстия для заполнения раствором пазов между блоками. Это позволило достичь монолитности и водонепроницаемости обделки туннеля.



Наземный вестибюль станции «Крещатик» (с рестораном «Метро»), общий вид.

Архитекторы А. В. Добровольский, В. А. Сазанский, Ф. Н. Юрьев.

Интерьер центрального зала. Архитекторы А. В. Добровольский, В. Д. Елизаров, И. А. Масленков

Вес нормального блока (1/6 периметра кольца) равен 2,1 т; вес кольца — 12,6 т; расход бетона марки 400 на кольцо — $6,0 \text{ м}^3$; арматуры — 630 кг.

Сборка каждого последующего кольца обделки туннелей выполнялась после разработки и крепления забоя на одну заходку глубиной 1,3 м.

Укладка жёсткого основания производилась непосредственно за сборкой обделки, что обеспечивало хорошее качество пути, не требовалось деревянных шпал, лоток полностью предохранялся от загрязнения.

Укладка блоков производилась блокоукладчиком грузоподъёмностью 3 т. Блокоукладчик поднимает и перемещает блоки при помощи выдвигного рычага, вращающегося на 360° и имеющего противовес. После сборки кольца производилась конопатка промежутков между обделкой и породой и нагнетание в них цементно-песчаного раствора. Затем цикл повторялся. Средняя скорость проходки при установке семи блочных колец равнялась 4, максимальная — 7,6 пог. м в сутки. Стоимость 1 пог. м сборной железобетонной обделки туннелей из семи блоков на 21,9% ниже стоимости обделки из чугунных тубингов. Обычно такая обделка применялась при проходке туннеля при помощи механизированного щита.

Семиблочная обделка из сборных железобетонных элементов имеет ряд



Центральный зал станции «Крещатик». Архитекторы А. В. Добровольский, В. Д. Елизаров, Н. С. Коломиец, И. А. Масленков, Ю. В. Кисличенко, С. О. Крушинский при участии архитекторов Г. И. Гранаткина, Н. М. Щукиной, Ф. М. Зарембы

преимущества: простота формы, обеспечивающая точность изготовления блоков и их укладку в туннелях; большие размеры блоков, улучшающие работу конструкции в целом и облегчающие процесс сборки отделки в туннелях; хорошие гидроизоляционные свойства; гладкая поверхность, улучшающая эксплуатационные условия.

Испытания железобетонных блоков отделки, проведённые на стендах ЦНИИ-ИС, показали их высокую прочность и хорошую водонепроницаемость. Применение этого типа отделки возможно как при проходке туннелей при помощи щита, так и горным способом. Недостатком этого типа отделки является отсутствие монтажных связей, что в некоторой мере усложняет производство работ.

Для улучшения качества, удобства изготовления и монтажа, а также сокращения расхода материалов и снижения стоимости отделки были произведены усовершенствования. Толщина блоков была уменьшена с 30 до 25 см, что вызвало уменьшение наружного диаметра туннеля и объёма разработок породы; уменьшен расход арматурной стали в кольце отделки с 630 до 490 кг. Блоки



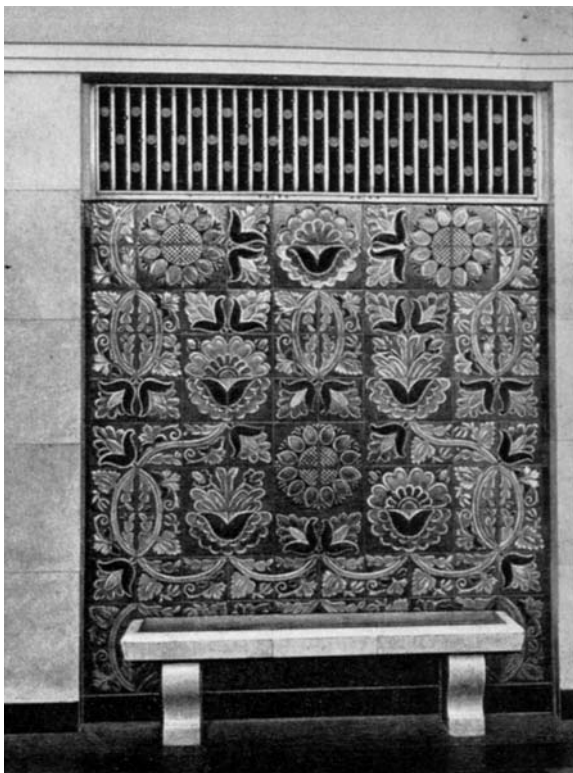
Перронный зал станции «Крещатик». Архитекторы А. В. Добровольский, В. Д. Елизаров, Н. С. Коломиец, И. А. Масленков, Ю. В. Кисличенко, С. О. Крушинский при участии архитекторов Г. И. Гранаткина, Н. М. Щукиной, Ф. М. Зарембы

начали изготавливать из высокопрочных бетонов марки 700, 800 вместо 400.

Сборный железобетон применяется также при сооружении наклонных ходов для эскалаторов, станционных платформ, притуннельных сооружений и в строительстве наземных вестибюлей. Купол наземного вестибюля станции «Университет» смонтирован из сборных железобетонных элементов.

Завод железобетонных изделий проектной мощностью 22000 м³ в год, введённый в эксплуатацию в 1957 г., стал базой для изготовления сборного железобетона. Такая мощность завода обеспечивает ежегодное сооружение 4000 пог. м перегонных туннелей. Процесс производства сборных железобетонных изделий механизирован; блоки формируются в металлических формах на виброплощадках, а затем поступают в пропарочную камеру.

Оборудование и технические качества метрополитена обеспечивают его хорошие эксплуатационные условия. Станции и туннели метрополитена снабжены безотказной вентиляцией; круглогодично поддерживается постоянная температура 18–20° и влажность воздуха 75–80%.



*Майоликовый ковёр на пилоне
станции «Крещатик».
Архитектор Н. С. Коломиец,
художник О. А. Грудзинская,
технолог Н. И. Фёдорова*

Подвижной состав метрополитена, изготовленный на Мытищинском заводе, обладает хорошими техническими и эксплуатационными качествами. Он включает в себя только моторные вагоны. На подземных трассах города курсируют поезда, составленные из трех цельнометаллических комфортабельных вагонов современной конструкции, вмещающих до 264 пассажиров. В вагонах хорошая вентиляция, обилие электрического света, для удобства стоящих пассажиров сделаны металлические поручни, по обеим сторонам вагона имеется четыре автоматически открывающиеся двери.

Стены вагонов оклеены линкрустом, пол покрыт линолеумом. Все металлические части никелированы или хромированы, а деревянные элементы покрыты лаком.

Высокий уровень автоблокировки обеспечивает безопасность движения поездов и большие скорости (до 75 км в час). Метро оборудовано специальными автостопами, останавливающими состав в случае, если машинист поезда

не заметил красный сигнал. Все пассажирские вагоны снабжены надежными пневматическими и электрическими тормозами, а также автоматической сцепкой. Работа сложной энергетической системы метрополитена, состоящей из многих подстанций, сотен километров кабельных линий, тысяч осветительных приборов и моторов, полностью автоматизирована и управляется из центрального диспетчерского пункта. Электродиспетчер с автотелеуправлением может на расстоянии регулировать работу тягопонижительных подстанций.

Руководство движением поездов осуществляется диспетчером при помощи селекторной связи.

Существенное место в работе метрополитена занимает повседневный уход за сооружениями и подвижным составом: промывка туннелей, очистка и мойка платформ и вагонов. Мощные пылесосы, поломоечные и подметальные машины используются для уборки пыли с потолков и карнизов станций, мытья полов. В течение небольшого ночного перерыва производится осмотр и ремонт различных повреждений на станциях и путях, тщательная проверка путевого хозяйства при помощи специальных приборов и аппаратов, вентиляционных, отопительных и водопроводных устройств.

На сооружении первого участка Киевского метрополитена работал сплоченный коллектив Киевметростроя — проходчики, чеканщики, бетонщики, слесари, монтажники, облицовщики, водители и рабочие других профессий.

Двадцать пять бригад метростроителей завоевали в соревнованиях право называться бригадами коммунистического труда. Широко известны строителям имена лучших бригадиров Д. К. Масько, И. Н. Мищенко, С. М. Харченко, И. А. Анголенко, П. З. Кордополова, Н. С. Кичкина, П. Д. Кузенкова, С. К. Лищицкого, К. С. Филиповой, П. Т. Шестюка и других. Десятки сложных технических проблем были решены командирами производства. За достигнутые успехи при сооружении первой очереди Киевского метрополитена Киевметрострой награжден орденом Ленина. Почётное звание Героев Социалистического Труда за высокие производственные успехи было присвоено бригадирам проходчиков Д. К. Масько, И. Н. Мищенко и бригадиру каменщиков С. М. Харченко. Большая группа рабочих, инженеров, архитекторов награждена орденами и медалями Союза Советских Социалистических Республик. Орденом Ленина награждены 13 человек, орденом Трудового Красного Знамени — 38 человек, орденом Знак Почёта — 66 человек.

Вдохновлённый успехами, коллектив Киевметростроя успешно продолжает сооружение второго участка первой очереди Киевского метрополитена.

АРХИТЕКТУРА СТАНЦИЙ МЕТРОПОЛИТЕНА

Для решения архитектуры станций метрополитена в Киеве в 1952 г. был объявлен Всесоюзный конкурс на составление проектов подземных вестибюлей. В конкурсе приняли участие сотни архитекторов Киева, Москвы, Ленинграда, Харькова, Львова и других городов Советского Союза. Конкурс дал ряд интересных решений, однако в связи с изменением конструктивного решения станций, переходом со столбовых станций на пилонные, борьбой с излишествами в 1957 г. был объявлен новый конкурс на решение подземных вестибюлей станций «Крещатик», «Университет» «Вокзальная» и «Арсенальная». На рассмотрение было представлено 82 проекта.

Проекты неоднократно обсуждались широкой общественностью города, были собраны многочисленные предложения и пожелания.

Из представленных на конкурс отобрали шесть лучших проектов, которые и были положены в основу дальнейшей работы над архитектурой станций.

Станции метро строятся на века, они останутся памятниками нашей эпохи и в коммунистическом обществе, поэтому в их идейно-художественном решении, в подборе отделочных материалов должны быть учтены высокие требования советских людей. Строители, архитекторы, скульпторы и художники Киева, обогатившись творческим опытом метростроевцев Москвы и Ленинграда, ставили перед собой задачу создать такой архитектурно-художественный ансамбль станций, в котором были бы отражены характерные особенности социалистической украинской культуры.

Киев — один из древнейших и наиболее красивых городов нашей Родины. В город ежегодно прибывают десятки тысяч туристов, чтобы познакомиться с его экономикой, культурой и бытом. Это обязывало архитекторов в решениях станций найти созвучие с ансамблями Киева и одновременно придать станциям яркое идейное содержание, отражающее нашу эпоху. Тематика каждой отдельной станции определялась конкретными условиями, связанными с местонахождением сооружения, ролью его в застройке города, в идейно-художественном раскрытии отдельных событий в истории города.

Сложность разработки архитектурных решений метрополитена была связана с необходимостью избежать повторения ошибок, допущенных при строительстве некоторых московских и ленинградских станций, которые выразились прежде всего в большом количестве архитектурных излишеств.

В период поисков архитектурного образца станций метро при обсуждении проектов некоторые критики советовали упростить архитектурное решение станций метро, забывая при этом, что такое упрощение художественно их обеднит, лишит большого идейного содержания. Другие высказывали мнение,

что утилитарное назначение станций как места кратковременного пребывания больших масс народа противоречит попыткам широкого использования монументального искусства. Утрируя известное положение «высокое искусство просто», они толкали на путь создания маловыразительных, лишенных идейного содержания станций.

Проектировщики воплотили свои идейно-художественные замыслы, смело привлекли синтез искусств — скульптуру, живопись, декоративное искусство. Архитектура уникальных сооружений, особенно метро, должна быть запоминающейся, глубоко содержательной по своему идейному и эстетическому значению. Именно это выдвинуло перед авторами сложные и ответственные задачи: в проектах станций необходимо было добиться такого органического соединения различных видов изобразительного и декоративного искусства, которое помогло бы получить максимальный художественный эффект, не вступая в противоречие с требованиями эстетической простоты.

Творческие поиски авторов были направлены на создание архитектуры большого синтеза, придания каждой станции особого, ей одной свойственного, художественного образа. Эти поиски возникли как настоятельная необходимость, внутренняя потребность в решении новых технических и идейно-творческих задач. Известно, что на бумаге произведения архитектуры по художественной трактовке часто выглядят более убедительно и интересно, чем в натуре. Поэтому необходимо глубоко осознать и всегда учитывать, что произведение архитектуры остаётся на века, ибо оно глубоко связано с материальной культурой и крупнейшими материальными затратами на сооружение метрополитена.

В решении этой сложной задачи много полезного дали авторам творческие дискуссии и обсуждения проектов станций метро. Особенно ценной для них была помощь Президиума Центрального Комитета КП Украины, неоднократно рассматривавшего проекты и макеты.

Учитывая критические замечания общественности и деловые советы, авторы проектов стремились применить такие формы и соответствующие им облицовочные материалы и декоративные элементы, которые бы наиболее ярко и полно выражали идею архитектуры каждой станции. При этом, как средство повышения эмоционального воздействия, были предложены различные виды монументального изобразительного искусства: большое панно, майоликовые ковры, барельефные и скульптурные портреты и композиции.

Обилие света и свежего воздуха, светлый колорит облицовочных материалов, простые спокойные формы, тематические и декоративные элементы создают такую обстановку в подземных вестибюлях, в которой пассажир не чувствует, что он находится под землей.



Центральный зал (панно ликвидировано в середине 1990-х) и наземный вестибюль станции «Арсенальная». Архитекторы Г. И. Гранаткин, С. О. Крушинский при участии Н. М. Шукиной

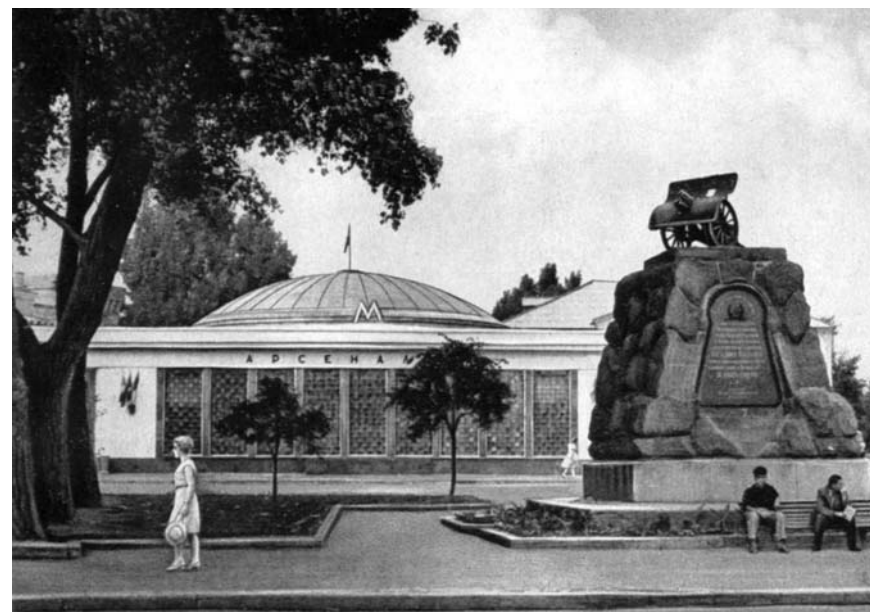
Особенно большое внимание было уделено освещению станций, его эффективности и различию принятых приёмов. В основном применено люминесцентное освещение.

В качестве отделочных материалов использованы наиболее стойкие, прочные, долговечные материалы: гранит, мрамор, керамика, майолика, стекло, бронза и алюминий.

Конструктивной основой всех станций первой очереди строительства, кроме платформы «Днепр», является станция с широкими пилонами. Ширина пилонов без облицовки 4,6, ширина проходов между пилонами 3,6, высота подземных вестибюлей около 5,0 м. Свободная ширина среднего, распределительного зала станций зависит от принятого архитектурного решения и колеблется от 5,7 до 5,9 м.

Станции «Крещатик», «Университет», «Вокзальная» по высоте, протяжённости, ширине проходов между пилонами и поперечному профилю среднего зала имеют общие габариты, поэтому существует некоторая общность их архитектурного решения. Станция «Арсенальная» значительно короче других, в результате чего она оказалась недостаточно удобной в часы пик.

Наземные вестибюли всех подземных станций имеют круглый, перекрытый куполом зал.



На более глубоких станциях, таких как «Университет» и «Арсенальная», в задачу архитекторов входило также решение архитектуры промежуточных вестибюлей.

Станция «Вокзальная». Наземный вестибюль станции «Вокзальная» является органической частью пригородного вокзала, строительство которого было частично осуществлено в 1951–1952 гг. (авторы проекта действ. член АСИА СССР и УССР архит. А. В. Добровольский и архит. И. А. Масленков). Здание со стороны привокзальной площади имеет парадную светлую колоннаду большого ордера из круглых колонн, расположенных по кругу, за которой размещены входы в станцию метрополитена и пригородный вокзал. Фасады здания облицованы белым инкерманским известняком, порталы входов и цоколь — гранитом, в карнизах и капителях колонн использованы пластичные лепные детали. Кассовый зал наземного вестибюля представляет собой высокое, вытянутое в направлении движения пассажиров помещение прямоугольной формы. Стены его имеют невысокую мраморную панель; на торцевой стене, замыкающей перспективу зала, хорошо закомпонована схема трасс Киевского метрополитена, как бы завершающая оформление зала.

Круглый эскалаторный зал наземного вестибюля перекрыт полуциркулярным сводом, расчленённым декоративными нервюрами. Стена зала облицована



Станция «Днепр».
Лестница на платформу

тёмным мрамором «садахло» и увенчана карнизом простого рисунка. Яркое закарнизное освещение зеркальными лампами, литые вентиляционные решётки и решётки репродукторов из анодированного алюминия — всё это создает впечатление художественной завершенности, строгости в оформлении зала.

Подземный вестибюль станции «Вокзальная» построен по проекту действ. члена АСИА УССР Е. И. Катонина, художника А. В. Мызина, архитекторов И. Г. Шемсединова, В. И. Ежова и В. К. Скугарева.

В решении объемов подземного вестибюля доминирует гладкий штукатурный свод, опирающийся на невысокие мощные пилоны, сужающиеся книзу, со срезанными гранями. Грани пилонов, продолжаясь вверх, превращаются в откосы распушек. По замыслу архитектура станции должна отобразить наиболее значительные события в истории Украины, начиная с образования Киевской Руси до наших дней. Эта идея выражена в построении объемов подземного зала и его художественном украшении литыми бронзовыми декоративными круглыми щитами диаметром около 2 м, установленными на восьми пилонах центрального зала. Основная задача заключается в том, чтобы каждый щит средствами монументального искусства раскрывал перед пассажирами, при-



Станция «Днепр», общий вид. Архитекторы С. С. Павловский, Г. И. Гранаткин,
П. Ю. Красицкий, А. Ф. Игнащенко, С. О. Крушинский

бывающими на станцию, яркие страницы героической истории украинского народа. Внимание посетителей, проходящих от пилон к пилону центрального зала станции, должны привлекать эпические многофигурные композиции барельефов, посвященные созданию Киевского государства, воссоединению Украины с Россией, деятельности Т. Г. Шевченко в Украине, Великой Октябрьской революции, воссоединению всех украинских земель в едином государстве, расцвету Украинской Социалистической Республики — равной среди равных сестёр-республик, составляющих могучий Союз Советских Социалистических Республик. И как символ, венчающий победы украинского народа, на торце сверкает золотом государственный герб Украинской ССР. Герб расположен на металлической решётке, закрывающей проём на стене из светлого мрамора.

В создании бронзовых щитов художник А. В. Мызин применил оригинальный приём тонкого графического рисунка. Характерной чертой композиций является резкий контраст между чётким контуром пятна барельефа и филигранной изящной прорисовкой деталей. Вокруг бронзового литого барельефа, расположенного на серебристом фоне, золотистым узором выделяется вентиляционная решетка из анодированного алюминия.

Высокое качество художественного литья барельефов, выполненных республиканскими специальными научно-реставрационными мастерскими, позволило сохранить оригинальный почерк художника.



Станция «Днепр», платформа ночью

Пилоны облицованы светлым мрамором. Цоколь пилонов выполнен из алюминия. Ковёр пола набран из квадратных плит чёрного габбро и светло-серого гранита Коростышевского карьера. Квадратные плиты пола, уложенные в диагональном направлении, заполняют единым рисунком ковра средний неф и проходы на перрон. Под щитами на фоне пилонов установлены массивные скамьи для отдыха пассажиров. Скамьи удачно украшены порезкой по украинским народным мотивам. Освещение станции люминесцентное светильниками, вытянутыми вертикально, в виде «гребешка» и располагающимися перпендикулярно к продольной оси залов.

В построении объёмов ярко выраженных сводчатых залов, в форме пилонов и вентиляционных решёток ощущается связь с архитектурой и искусством древнего Киева, и вместе с тем, в приёме освещения, в рисунке деталей чувствуется современность. Авторы стремились к тому, чтобы всё тематическое решение и декоративные элементы станции «Вокзальная» направлены были на то, чтобы пассажиры, впервые приехавшие в Киев, могли почувствовать, что они прибыли в столицу Украины.

Станция «Университет». Станция «Университет» построена по проекту действ. члена АСиА УССР Г. В. Головки, архитекторов М. М. Сыркина, С. Л. Иванова, Т. Д. Елигулиашвили, А. П. Семенюк, В. С. Лозинской и Б. В. Дзбановского.

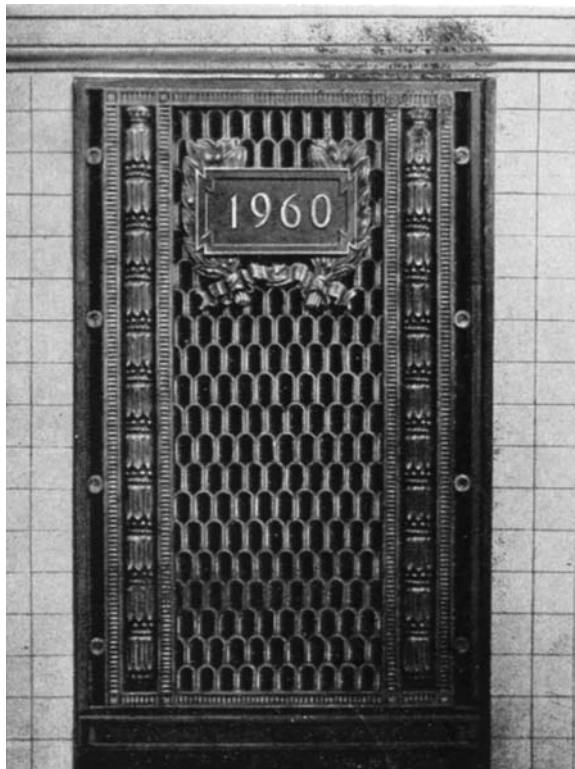


Скульптура «Яхтсмены»
у западного входа
на станцию «Днепр».

Скульпторы
Ф. А. Коцюбинский,
Э. П. Кунцевич,
И. С. Горовой,
архитекторы
С. С. Павловский,
А. Ф. Игнащенко.
Не сохранилась

Наземный вестибюль станции размещается в Ботаническом саду по оси ул. Пироговской вблизи Киевского государственного университета имени Т. Г. Шевченко, Педагогического института имени А. М. Горького и Киевского инженерно-строительного. Расположение наземного вестибюля метрополитена вблизи учебных заведений продиктовало направление решения его идейного содержания и архитектуры, в основу которых легли отображение расцвета отечественной науки и культуры, неразрывная связь развития культуры двух братских народов — украинского и русского. Творческое воплощение этого замысла нашло своё решение в органическом слиянии архитектуры с изобразительными искусствами, скульптурой, орнаментикой, в широком применении цвета. Синтез искусств помог полнее раскрыть эту большую тему, сделал доходчивым её содержание.

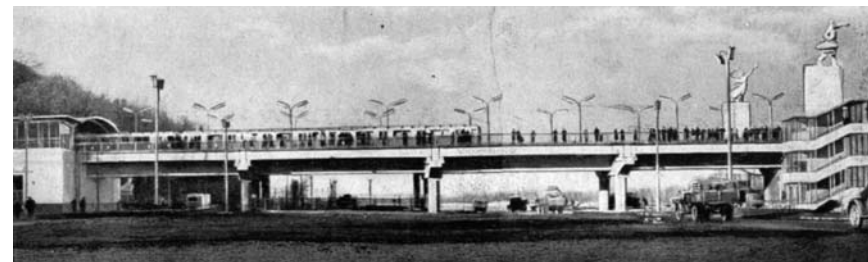
Наземный вестибюль станции размещён на месте входа в Ботанический сад с отступом от красной линии застройки на 9 м. В связи с этим перед авто-



*Литая решётка
на путевых стенах
Киевского метрополитена*

рами стояла задача: решить также более парадно входы в сад, связав их в единую композицию с павильоном, который должен по архитектурным формам, объёмно-пространственному решению отвечать парковой архитектуре и логично сливаться с богатой окружающей природой. Рельефом местности была обусловлена необходимость срезать конструкции круглого туннеля наклонного хода на уровне пола вестибюля наземного павильона. На образовавшемся полукруге сооружена остекленная полуротонда, через которую при входе в павильон очень хорошо просматривается Ботанический сад. На той части наклонного хода эскалатора, которая на половину своего диаметра вышла из поверхности земли, созданы две террасы с боковыми полукруглыми гранитными лестницами. Террасы могут быть использованы для отдыха, а также для торговых киосков.

Наземный вестибюль, расположенный среди деревьев, в зелени Ботанического сада, решён в стройных легких формах в виде паркового павильона и хо-



*Станция «Днепр», общий вид. Архитекторы С. С. Павловский, Г. И. Гранаткин,
П. Ю. Красицкий, А. Ф. Игнащенко, С. О. Крушинский*

рошо вписывается в окружающий пейзаж. Легкие колоннады, примыкающие с боков к основному объёму вестибюля, служат входами в сад; лестницы и террасы, опоясывающие здание, связывают павильон с живописной окружающей местностью.

Купол наземного павильона диаметром 18 м выполнен из крупных сборных железобетонных элементов (панелей) по проекту инженеров В. Д. Вайнберга, М. М. Щиголя, В. Г. Чудновского, В. Г. Бронштейна в тесном содружестве с авторским коллективом. В разработке проекта купола приняли участие авторы наземного вестибюля метро (действ. член АСИА УССР Г. В. Головкин, архитекторы М. М. Сыркин, Б. В. Дзбановский, С. Л. Иванов), а также инженеры Киевметростроя под руководством члена-корреспондента АСИА УССР Л. Д. Сапрыкина. Лёгкие трёхгранные тяги, расположенные внутри купола между тридцатью шестью однотипными панелями, подчёркивают сборность конструкции купола и, расчлняя поверхность, облегчают восприятие всего внутреннего пространства павильона.

Основным помещением наземного вестибюля является круглый в плане перекрытый куполом зал. Широкие прозрачные стеклянные двери, обилие окон в верхней части зала наполняют его светом и зрительно связывают с наружным пространством. Стены зала облицованы светлым мрамором. Вестибюль ночью освещается несколькими бра и закарнизным светом.

Промежуточный вестибюль, имеющий в плане круглую форму, также перекрыт куполом. Его интерьер решён в скромных строгих формах. Вдоль стен зала тянется скамья, спинкой для которой служит невысокая мраморная панель. Зал освещён закарнизным светом и шестью стройными торшерами с литыми деталями и мраморной инкрустацией, напоминающей работы народных художников.

Подземный зал станции образуется двумя рядами пилонов, облицованных мрамором закарпатских месторождений, поддерживающих гладкий белый



*Эскалатор
Киевского метро
(станция «Университет»),
на эскалаторе
Н. С. Коломиец)*

свод. В круглых нишах каждого пилона, чётко выделяясь на фоне розового мрамора, установлены светлые бюсты великих русских и украинских деятелей науки, мыслителей и писателей: Т. Г. Шевченко, А. С. Пушкина, И. Я. Франко, А. М. Горького, Г. С. Сковороды, М. В. Ломоносова, Д. И. Менделеева и А. А. Богомольца, символизирующие единство науки и культуры братских народов. Ниши имеют форму полусферы и мягко входят в объём пилона; бюсты, установленные в них, слегка выступают из плоскости пилонов. В глубине зала, завершая его композицию, возвышается скульптура <...> В. И. Ленина. Ленин изображён сидящим, взгляд его устремлён выше голов зрителей и как бы обращён в будущее, фигура наполнена внутренним движением. Несколько менее удачно найдено выражение лица (скульптор М. Д. Декерменджи).

Весь зал залит ярким светом, исходящим из сверкающих полос карниза, сделанного из прозрачного зеркального стекла зеленоватого оттенка. Этот яркий свет поэтически символизирует светоч знаний и науки, находящих неис-



*Общий вид здания Управления
Киевского метрополитена
с наземным вестибюлем
станции «Политехнический
институт». Проект.
Архитекторы
И. А. Масленков
и Ю. Б. Тягно*

черпаемый источник в деятельности наших великих предков. Форма карниза, венчающего пилоны, органически вытекает из общего замысла — служит естественной основой светильника.

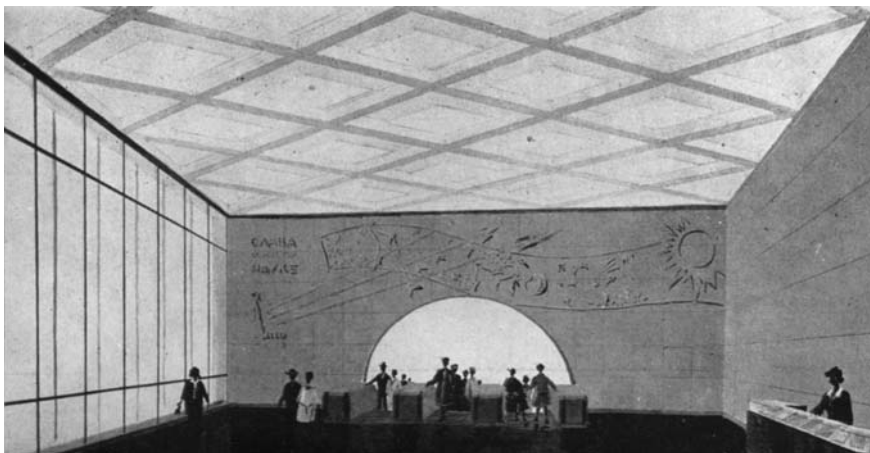
В художественном оформлении зала широко использованы мотивы украинского народного орнамента. Они выявлены в рисунке гранитного пола и белоснежного фриза, мягко опоясывающего пилоны, в узоре вентиляционных решёток на путевых стенах пилонов и в других декоративных деталях. Всё это придаёт большую пластичность всей станции. В отличие от других станций, путевые стены здесь облицованы светло-розовой плиткой, созвучной с цветом мрамора центрального зала, который как бы переключается с традиционной окраской здания Киевского государственного университета. Для лучшего выявления розового цвета был введён дополнительный белый тон пластических элементов (фриз, карниз), выполненных из нового прогрессивного и красивого материала — оргстекла. Большое идейное содержание станции выразительно сочетается с лиризмом народных декоративных мотивов.

В выполнении бюстов принимала участие группа киевских скульпторов — М. Г. Лысенко, Л. Е. Белостоцкий, Э. П. Кунцевич, А. А. Ковалёв, В. И. Зноба, П. Ф. Остапенко, О. А. Супрун и А. А. Шапран.

Наиболее выразительно с портретным сходством сделаны бюсты А. А. Богомольца (скульптор М. Г. Лысенко), Д. И. Менделеева (скульптор П. Ф. Остапенко) и Т. Г. Шевченко (скульптор Л. Е. Белостоцкий).

Следует отметить, что в условиях сильного рассеянного освещения скульптура из белого оргстекла, имеющего поверхностную прозрачность, несколько теряет чёткость формы, особенно при мелкой трактовке формы лица.

Станция «Крещатик». Авторы наземного вестибюля станции — действ. член АСИА СССР и УССР А. В. Добровольский, действ. член АСИА УССР В. Д. Елизаров и архит. И. Л. Масленков.

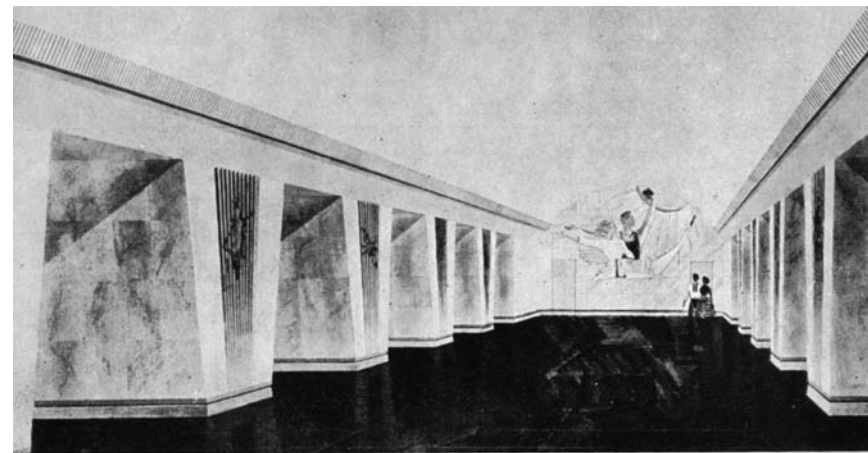


Интерьер эскалаторного зала наземного вестибюля станции «Политехнический институт».
Проект, архитекторы Г. В. Головки, Б. В. Дзбановский, С. А. Иванов, М. М. Сыркин

Наземный вестибюль станции «Крещатик» занимает среднюю часть первых этажей ресторана «Метро» и вырастает вместе с этим зданием в окружающий ансамбль центральной магистрали столицы Украины. Вестибюль состоит из небольшого прямоугольного в плане кассового зала и просторного купольного помещения, из которого бесконечно движущиеся ленты эскалаторов ведут в подземный вестибюль. Основой архитектурного решения этого объёма явился контраст между белой поверхностью купола, расчленённой несколькими горизонтальными тягами (в виде концентрических кругов), и яркой декоративной облицовкой стены, которая выполнена из разноцветных глазурованных плиток, уложенных свободно без какого-либо рисунка в духе украинских народных ковров-дорожек.

Закарнизное освещение решено при помощи зеркальных ламп. Стены увенчаны простым по форме ажурным металлическим карнизом, чётко вырисовывающимся на фоне ярко освещённой нижней части купола. Порталы и цоколь входов облицованы коричневато-серым мрамором «садахло». Хорошее впечатление производит облицовка стен кассового вестибюля крупной глазурованной керамической плиткой интенсивного коричневого цвета.

Подземный вестибюль станции (авторы — действ. член АСИА СССР и УССР А. В. Добровольский, действ. член АСИА УССР В. Д. Елизаров, архитекторы Н. С. Коломиец, И. Л. Масленков, Ю. В. Кисличенко, С. О. Крушинский с участием архитекторов Г. И. Гранаткина, Н. М. Шукиной и Ф. М. Зарембы) решён в лаконичных спокойных формах. Широкие пилоны станции по краям име-

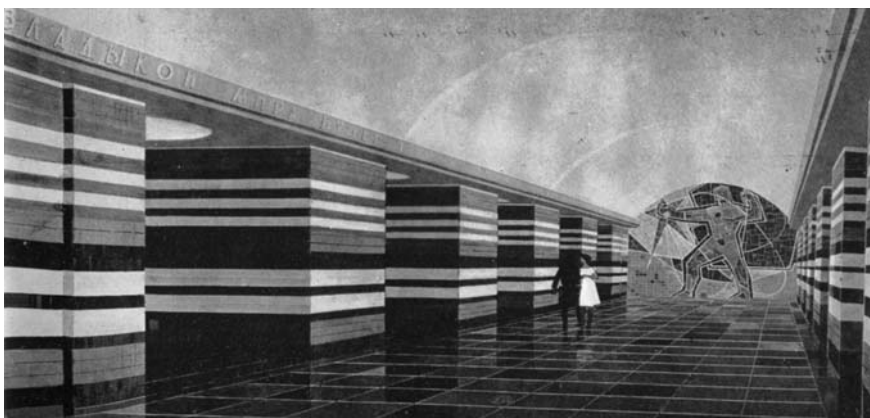


Общий вид центрального зала подземного вестибюля станции «Политехнический институт».
Проект, архитекторы Г. В. Головки, Б. В. Дзбановский, С. А. Иванов, М. М. Сыркин

ют два уступа, создающие в проходах перспективные порталы. Углублённая средняя часть пилонов занята красочными майоликовыми коврами растительного рисунка, сделанными по мотивам украинской ковровой орнаментики.

На станции применена майолика двух расцветок — с красным фоном и светлым рисунком и с серебристым фоном и более тёмным рисунком ковра. Ковры с красным фоном установлены в среднем зале станции, с серебристым — в путевых залах. Композиции ковров составлены из одиннадцати типов плиток, что позволило создавать все эти ковры различного рисунка. Керамическая глазурованная плитка и рисунок ковров были разработаны архит. Н. С. Коломийцем, художником О. А. Грудзинской и технологом Н. И. Фёдоровой, а выполнены Экспериментальным керамическим заводом и керамической мастерской АСИА УССР.

Живая, всё время меняющаяся игра золотистых и серебристых отблесков, переливающихся по поверхности майоликовых ковров, создаёт своеобразное впечатление. Вместе с тем применение глазурованной керамики — майолики — как основного средства внутренне связывает архитектуру станции с архитектурой Крещатика, в которой также богато и разнообразно использована керамика и майолика. Композиции ковров логически завершаются чётким, скромным рисунком вентиляционных решёток из анодированного алюминия, которые воспринимаются как золотая бахрома ковров. Замыкает перспективу зала расположенный на торцовой стене, сверкающий золотом литой герб Украинской ССР как символ великих свершений украинского народа.



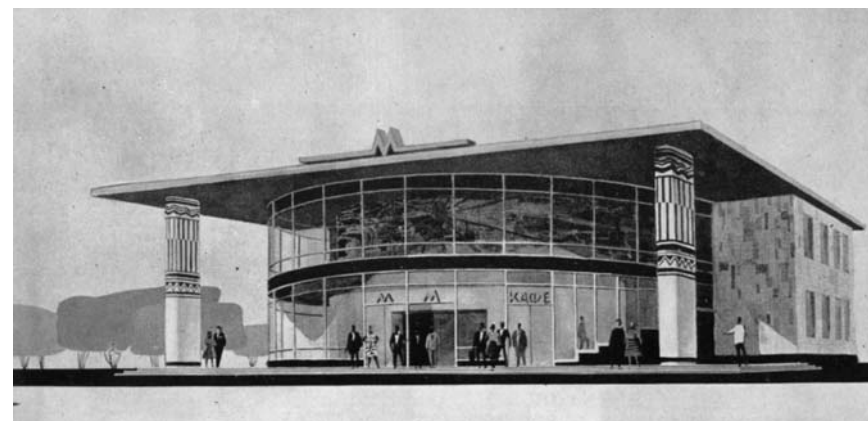
Эскалаторный зал подземного вестибюля станции «Завод “Большевик”» [«Шулявская»].
Проект, архитекторы А. В. Добровольский, Б. И. Приймак, А. И. Малиновский, А. И. Черкасский

Стены пилонов станции облицованы светлым, почти белым, мрамором «коэлга» уральских месторождений. Цоколь из серого мрамора. Путевые стены боковых залов облицованы белой керамической плиткой размером 15,0 x 15,0 см. Карниз и своды в центральном и путевом залах и потолки в проходах между ними оштукатурены. Короб карниза из анодированного алюминия; на закруглённой поверхности его размещён лёгкий врезной рисунок кукурузных початков и подсолнухов.

Пол в основном зале выполнен из серого гранита Токовского и Коростышевского карьеров, различающихся между собой силой тона, что позволило создать игру перемещающихся в шахматном порядке светлых и более тёмных плит размером 73,5 x 73,5 см. Этот ковёр из квадратных плит окаймлён на небольшом расстоянии от стен бордюром из чёрного гранита «габбро». Полы в путевых залах из асфальта.

Освещение центрального зала подземного вестибюля закарнизное. Струющийся из-за золочёного карниза свет мягко отражается в полированной поверхности гранитного пола и майолике ковров. В путевых залах освещение решено менее удачно — его явно недостаточно для объёма станции.

Станция «Арсенальная». Тематическое решение станции «Арсенальная» (авторы проекта — архитекторы Г. И. Гранаткин, С. О. Крушинский с участием Н. М. Шукиной) посвящено героическому восстанию рабочих киевского «Арсенала» в октябре 1917 г. против <...> правительства Центральной Рады. Эта тема нашла свое яркое выражение в барельефе, размещённом в торце центрального зала подземного вестибюля, и в строгой архитектуре наземного вестибюля.



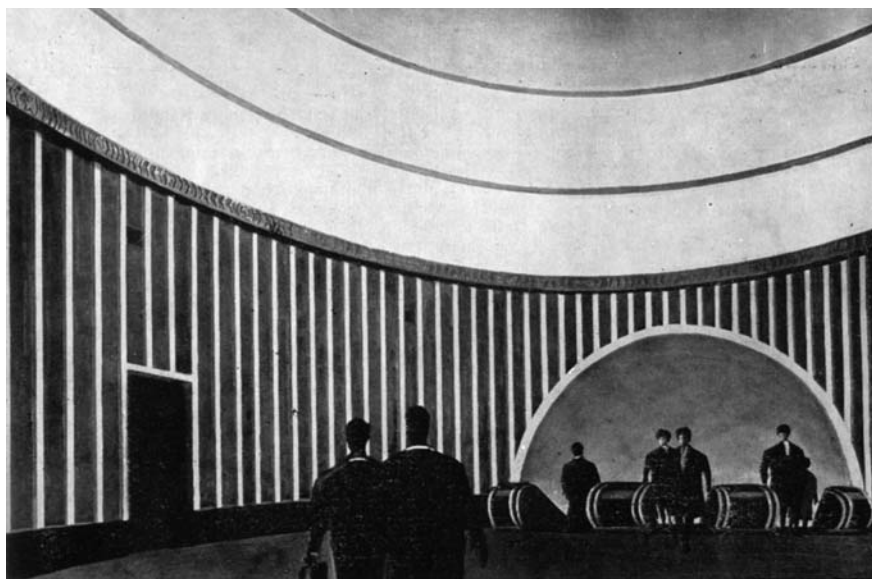
Наземный вестибюль станции «Завод “Большевик”» [«Шулявская»].
Проект, архитекторы А. В. Добровольский, Б. И. Приймак, А. И. Малиновский и др.

Наземный вестибюль станции представляет собой отдельный павильон и размещается в глубине площади, на которой стоит памятник рабочим-арсенальцам. Невысокий объём увенчанного куполом павильона как бы служит фоном этому памятнику. Фасады здания сочетают в себе большие площади стен из стеклоблоков в средней части с глухими ризалитами по её сторонам, на фоне которых находятся прозрачные двери входов в вестибюль.

Выразительность пространства центрально-купольного объёма наземного вестибюля позволила принять лаконичное решение интерьера, построенного на сочетании гладкого оштукатуренного белого купола с тёмной панелью в нижней части помещения. Закарнизный свет, мягко освещая нижнюю часть купола, хорошо увязывается с общей простотой композиции интерьера.

Промежуточный вестибюль, служащий для перехода с одного марша эскалатора на другой, решён, как пространственное продолжение натяжной камеры — скромное помещение с невысокой мраморной панелью, — увенчанной простым карнизом из органического стекла. Подземный вестибюль станции короче, чем в других станциях; в отличие от вытянутых залов, центральный зал имеет компактный объём с двумя боковыми проходами, связывающими его с перронными залами.

Ведущее место в его композиции занимает живописная барельефная композиция, посвящённая историческому восстанию рабочих «Арсенала» против Центральной Рады, героической борьбе народа за власть Советов, за создание первого в мире пролетарского государства. Барельеф из белого органического стекла свободно размещается на фоне желтой мраморной торцевой стены за-



Средний неф подземного вестибюля станции «Завод «Большевик»» [«Шулявская»].

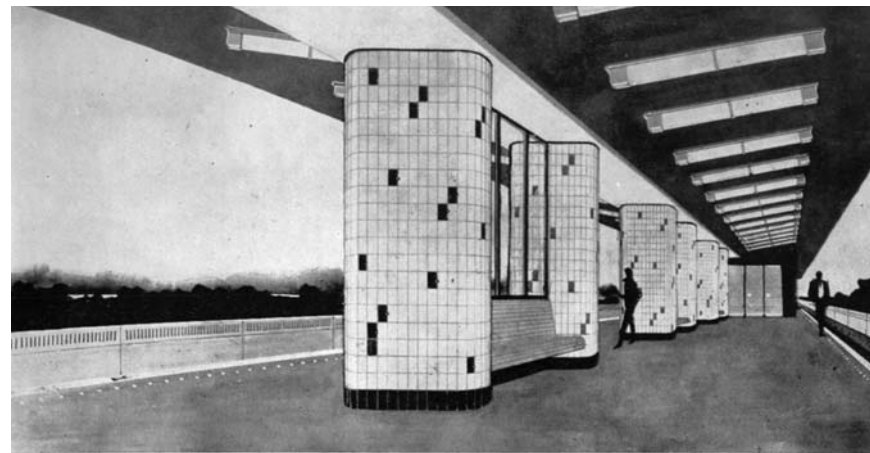
Проект, архитекторы А. В. Добровольский, Б. И. Приймак, А. И. Малиновский, А. И. Черкасский

ла (скульпторы И. А. Макогон и А. В. Нименко). Стены зала облицованы мрамором светло-жёлтого оттенка, пол простого рисунка сделан из плит розового гранита. Переходы из центрального зала в боковые обрамлены канелированными полукруглыми вставками из мрамора. Стены боковых туннелей облицованы светло-жёлтым мрамором с розовыми вставками, путевые стены — белой керамической плиткой. Скромное решение боковых перронных залов оживлено литыми бронзовыми решётками.

Освещение станции люверсное — люминесцентными лампами, источники света размещены на потолке. Люверсное освещение даёт прямое яркое освещение помещения, но вместе с тем матовая, сделанная в виде сотов решётка из пластмассы скрывает лампы от глаз пассажиров. Цветовая гамма станции теплая, в розовато-жёлтых тонах.

Опыт эксплуатации станции «Арсенальная» показал, что соединение путевых туннелей со средним залом только двумя переходами не удовлетворяет потребности пропуска большого количества пассажиров. На перронах станции в часы пик создаются сильные встречные потоки.

Станция «Днепр». Станция «Днепр» (авторы — архитекторы С. С. Павловский, Г. И. Гранаткин, П. Ф. Красницкий, А. Ф. Игнащенко и С. О. Крушин-



Станция на Воскресенской слободке («Левобережная»), предполагаемое решение

ский) размещена на берегу Днепра, в месте выхода трассы метрополитена на поверхность земли. Платформа станции находится на эстакаде, являющейся началом будущего моста, по которому линия метрополитена пересечёт Днепр и перейдёт на левобережную часть города — в Дарницу. Авторы творчески учли эту особенность и создали оригинальную, не похожую на другие, станцию, архитектура которой хорошо сочетается с живописными древними склонами берегов Днепра, его водными пространствами и широкими горизонтами заднепровских далей.

Вестибюль станции, в отличие от всех других, находится под эстакадой, у крайних опор, возле портала туннеля. Широкие парадные лестницы связывают вестибюль с двухсторонней платформой, часть которой покрыта железобетонной ребристой оболочкой пролетом 16,0 м, имеющей по краям консоли, выносом 6,0 м.

Большие плоскости остекления боковых стен зала вестибюля помогают активно включить окружающий пейзаж в интерьер станции. Все элементы интерьера, ажурность конструкций, облицовка стен керамической плиткой цвета морской волны, мозаичный пол диагонального рисунка, алюминий в отделке стен и переплётах окон и скромный витраж окон служат связью его архитектуры с окружающим пейзажем.

Станция освещена люминесцентными светильниками. Платформа станции завершается двумя высокими объёмами лестниц, служащими для организации дополнительных выходов с платформы на берег Днепра.

Постановка этих объёмов в дальнейшем будет акцентировать начало мос-

та через Днепр. Они поставлены так, чтобы замыкать перспективу проезжих частей для автомобильного движения, которое будет осуществляться по обеим сторонам моста. Пилоны увенчаны скульптурными фигурами, в которых отражен пафос мирного созидательного труда украинского народа, успешно строящего под руководством КПСС коммунистическое общество: пятиметровая фигура рабочего, олицетворяющая достижения нашего народа в труде, науке и технике, в освоении космоса (скульпторы Э. П. Кунцевич, Б. М. Карловский) и женская фигура с летящими голубями, символизирующая борьбу советских людей за мир (скульпторы Ф. А. Коцюбинский, К. А. Кузнецов, М. С. Горовой). В содружестве архитекторов С. С. Павловского и А. Ф. Игнащенко со скульпторами Ф. А. Коцюбинским, Э. П. Кунцевичем и И. С. Горовым была решена композиция «Яхтсмены», организующая подход к вестибюлю станции с западной стороны. Выполненная в оргстекле, она дополняет архитектурно-художественный образ станции, тематически связывая его с просторами Днепра.

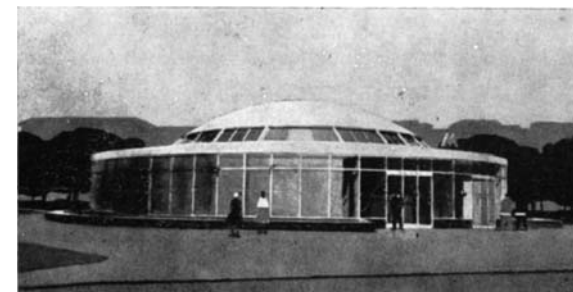
К концу 1963 года вступят в эксплуатацию станции второго участка первой очереди строительства «Политехнический институт» и «Завод “Большевик”».

Станция «Политехнический институт». Наземный вестибюль станции (авторы архитекторы Г. В. Головки, С. А. Иванов и М. М. Сыркин, они же авторы и подземного вестибюля) размещён в первом этаже нового здания Управления Киевского метрополитена. Здание располагается на Брест-Литовском шоссе рядом с Политехническим институтом. С этим связано её наименование и тематика, посвящённая расцвету советской науки.

Вход в наземный вестибюль устроен с угла здания со стороны шоссе и подчёркнут большим выносным железобетонным козырьком, имеющим функциональное значение.

Выход обращен в сторону Политехнической улицы. Просторный эскалаторный зал в отличие от других станций в плане имеет квадратную форму со стороной равной 18 м. Одна из стен зала остеклённая, остальные облицованы крупными асбоцементными плитами, офактуренными цветной полихлорвиниловой плёнкой светлого оттенка. Над эскалаторным залом находится зрительный зал, который покоится на мощном железобетонном перекрытии. Рёбра этого перекрытия образуют кессонированный потолок. Крупные кессоны потолка располагаются в диагональном направлении по отношению к стенам помещения. В глубине кессонов устроены светильники, скрытые за прозрачными матовыми плафонами из пластмассы. Главное место в композиции зала занимает стена, к которой примыкает наклонный ход эскалатора. На ней выполнено панно на тему — завоевание космоса советской наукой. Кассовый зал значительно уступает по площади и высоте эскалаторному и решён более

*Общий вид второго выхода
станции «Крещатик»
со стороны улицы
Институтская. Проект,
архитекторы
И. А. Масленков, Ю. Б. Тягно*



скромными средствами. Интересным в его композиции является светящийся потолок — в виде люминесцентного плафона со светорассеивающей решёткой из оргстекла.

Подземный вестибюль станции отличается от всех остальных станций своим конструктивным решением: он весь выполнен из крупных сборных железобетонных элементов. Высота и ширина залов станции несколько меньше станций, выполненных с применением чугунных тьюбиров. Также и ширина пилонов втрое меньше в сравнении со станциями первого участка (1,55 м), что обуславливает большую лёгкость, ажурность её объёмного построения.

Архитектура станции решается ритмичным рядом расширяющихся кверху пилонов, облицованных светло-розовым мрамором. В средней части каждого пилона размещены металлические вентиляционные решётки, сделанные в виде расходящихся кверху лучей, на фоне которых выделяются небольшие декоративные элементы. В верхней части пилоны и стены объединяются архитравом, который завершается светящейся полосой ажурного карниза, выполненного из часто поставленных на ребро пластинок, создающих впечатление сплошного карниза. За карнизом располагаются три ряда люминесцентных ламп. Ребристый карниз закрывает их от глаз пассажиров, не преграждая путь для луча освещения.

Пол станции выполнен из квадратных плит полированного красного гранита Капустянского месторождения. Рисунок пола предельно прост и лаконичен.

Решение подземного вестибюля станции подчинено отображению достижений советской науки и техники.

На торцевой стене главного зала располагается рельефное панно с фигурами девушки и юноши — студентов, которые устремлены вперёд, к вершинам научных завоеваний — строительству нового коммунистического общества.

Аналогичное решение имеет и архитектура перронных туннелей. Архитектура всего комплекса наземного и подземного вестибюлей станции «Политехнический институт» характерна светлым, теплым колоритом, лаконично-



Бронзовый барельеф «Ленин» в торце подземного вестибюля станции «Театральная», скульптор А. В. Куц, 1987. Удалён в феврале 2014-го на волне «ленинопада»

стью форм и хорошо дополняет архитектурный комплекс сооружений Киевского метрополитена.

Станция «Завод “Большевик”» [«Шулявская»]. Наземный вестибюль Станции «Завод “Большевик”» (архитекторы А. В. Добровольский, Б. И. Приймак, А. И. Малиновский, А. И. Черкасский) решён в виде самостоятельного объёма, расположенного на свободной части Брест-Литовского шоссе вблизи завода «Большевик» и комбината печати. В первом этаже его находятся помещения наземного вестибюля, во втором — небольшое кафе. Центральное место в композиции здания занимает круглый в плане высокий объём эскалаторного зала. Со стороны шоссе он окружён помещениями кассового вестибюля (на первом этаже) и залом кафе (на втором этаже), которые ограждены стеклянными стенами. С противоположной стороны к нему примыкают обслуживающие помещения наземного вестибюля и кафе. Весь объём здания перекрыт плоской железобетонной плитой, имеющей по главному фасаду большой вынос. Края этой квадратной плиты поддерживаются двумя столбами. Вход в метро и кафе устроен со стороны Брест-Литовского шоссе. В решении художественного образа здания большое значение имеет керамическое панно на наружной поверхности стены цилиндрического объёма эскалаторного зала.

Интерьер эскалаторного зала решается аналогично наземному вестибюлю станции «Крещатик», но облицовка его имеет вертикальный рисунок керами-



Мозаика «Красноармеец» в подземном вестибюле станции метро «Дворец “Украина”», художники С. А. Кириченко, Р. С. Кириченко, 1984. Удалена летом 2015-го

ческого «ковра» и отличается по цвету. Необычно решение купола и освещение зала. Купол расчленён по горизонтам двумя концентрическими кольцами плит карнизов, за которыми находятся лампы дневного света. Такой приём способствует созданию впечатления большой лёгкости, ажурности массивного купола — растворению его в потоках света, на фоне которого чётко выделяются тонкие линии карнизов.

Промежуточный вестибюль станции решён более скромно, стены зала облицованы керамическими плитками.

Подземный вестибюль станции отличается от других станций по конструкции. На станциях первого участка пилоны имеют конструктивную ширину 4,5 м; на станции «Политехнический институт» — 1,55 м, «Завод “Большевик”» — 2,25 м. Это находит выражение и в своеобразии пропорционального построения объёмов подземного вестибюля, в частности в соотношении ширины пилонов и проходов, соединяющих средний неф станции с боковыми тоннелями. Пилоны имеют чёткие прямоугольные очертания. Резким контрастом простоте объёмов пилонов является облицовка цветной майоликой коврового характера, ассоциирующаяся по рисунку с полосатыми дорожками-коврами мастеров народного искусства Украины.

Пол станции выполнен из квадратных однотонных плит тёмно-серого гранита. Пилоны увенчаны простого рисунка карнизом большого выноса, из-за которого струится мягкий свет люминесцентных ламп.

Торец среднего зала представляет собой большое мозаичное колоритное панно из крупных майоликовых плит, посвящённое теме труда. Этой же теме подчинены и надписи на карнизах, тянущихся вдоль всего зала. На панно изображена аллегорическая фигура рабочего-большевика-коммуниста, труд которого в нашем обществе связан с современными достижениями науки и техники.

Подземный вестибюль станции также имеет общие черты с решением наземного вестибюля станции «Крещатик», но он более чётко по рисунку и колориту.

Одновременно с введением в строй действующих станций «Политехнический институт» и «Завод “Большевик”» будет закончен второй выход станции «Крещатик». Наземный вестибюль его располагается на ул. Октябрьской революции [Институтская], выше гостиницы «Москва» [«Украина»]. Вестибюль представляет собой круглое здание с лёгкими стеклянными стенами, увенчанное куполом.

Круглый в плане эскалаторный зал освещается лентой проёмов, находящихся в нижней части купола. Стены облицованы керамическими плитками коричневого цвета (авторы архитекторы И. А. Масленков и Ю. Б. Тягно).

После окончания строительства моста через Днепр метрополитен соединит правобережную часть столицы с Дарницким районом. И недалеко то время, когда сообщение между ними будет занимать не более 10–15 минут.

Киевский метрополитен явится памятником нашей эпохи, отразит огромный созидательный труд современников, их надежды и чаяния, их мирные устремления. Он органически войдёт в коммунистическое завтра и будет напоминать грядущим поколениям об эпохе, полной творческих дерзаний и больших свершений.

*Подготовка текста А. А. Пучкова,
Е. И. Станиславской и Ю. В. Диденко*

Оксана РЕМЕНЯКА

ІСТОРІЯ ПОРЯТУНКУ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ ХОЛМСЬКОЇ У ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯХ

Доволі хрестоматійна здавалося б, тема збереження і порятунку пам'яток культури в умовах тектонічних культурних зрушень періоду між двох світових воєн ХХ ст., де Україні була відведена роль території, за яку вели суперечку Польща і СРСР, набуває цілком нового звучання в контексті сучасного протистояння практично тих самих політичних гравців. На прикладі порятунку лише одного твору, та пов'язаних з ним культурних та громадських діячів, автор намагається осмислити вагу культурного спадку у процесі національного самоусвідомлення.

Після польського повстання 1863 року царський уряд вирішив ліквідувати рештки автономії Царства Польського, до складу якого входили землі Великого Князівства Варшавського, Холмщини та Підляшшя. Для українців, що проживали на цих землях, події 1863 року мали доволі трагічні наслідки, оскільки значна частина уніатського духовенства не лише активно допомагала повстанцям, але й брала у повстанні безпосередню участь. Долю Уніатської церкви теж вирішили у Петербурзі — за розпорядженням уряду у 1864 році було ліквідовано усі прихильні до повстанців католицькі монастирі, а також ті, що мали менше аніж вісім монахів. Таким чином у Царстві Польському було знищено усі василіанські монастирі [1, с. 67–88].

Саме у цей час представники українців Холмщини звертаються до уряду у Петербурзі з проханням відділити Холмщину і Підляшшя від Царства Польського і прилучити ці землі до України, офіційно — до Київського Генерал-Губернаторства [1, с. 103]. Проте ця акція не мала нічого спільного з поверненням споконвічних українських земель до складу України, то був лише один з епізодів політики обрусіння, яку провадила Російська імперія на своїх окраїнах. Ще одним засобом обрусіння було скасування унії у Холмській єпархії, що спричинило перехід греко-католицького за віросповіданням і українського за мовою та звичаями населення у римо-католицьку віру і від-

повідно його колонізацію [2, с. 6]. У 1875 році у Петербурзі, Холмі і Білій відбулися урочистості з приєднання Уніатської Церкви до Православної. Значна частина вірних Холмщини та Підляшшя не прийняла цього возз'єднання — так виникає категорія «упорствующих», щодо яких царський уряд провадив політику терору. «Упорствующих» арештовували та відправляли у заслання [1, с. 88–89], уніатські церкви закривали, що спричинило низку селянських бунтів, які жорстоко придушувались. Зазвичай конфлікт завершувався тим, що уніатів змушували давати підписки про «добровільне возз'єднання з православною церквою». Усі ці дії викликали у греко-католиків протилежну реакцію: підйомом релігійних почуттів, появу різноманітних чудес, що їх російська влада називала «масовими галюцинаціями» — коли «тисячі людей стікались до якої-небудь річки чи потічка і бачили, дійсно бачили, явлення і Ісуса Христа, і Богородиці...» [3, с. 75–84]. У цей трагічний час українці східно-польських земель звертає погляди до своєї найбільшої святині — Холмської ікони Богородиці.

У подіях 1874–1875 років на Холмщині, Підляшші та Любелщині пов'язаних з ліквідацією уніатських єпархій та переслідуванням «упорствующих» російським урядом, центральне місце посідає образ Богородиці Холмської, до якого звертались за порятунком від переслідувань уніати: «...коли попи-відщепенці мордували русинів, котрі не бажали приєднуватись до «схизми», то були й такі, що воліли добровільно згоріти, аніж перейти у схизму» (з прокламації «Мучеництво русинів» у Дієцезіальному музеї у Седльцах, Польща). За таких обставин Образ Богородиці Холмської сприймався як остання надія для так званих калакутів (образливий термін, який на Підляшші означав «перебіжчик», «перевертень») — саме так на східнопольських землях називали людей, які настирливо лишались вірними Унійній Церкві.

Православні, пройшовши через горнило русифікаторської політики теж сприймали ікону Богородиці Холмської, як беззаперечну компоненту власної традиції. В «Холмско-Варшавском Епархиальном Вестнике» за 1881 рік читаємо про жителів с. Довгобороди, які відзначилися «особенным упорством» під час возз'єднання місцевих уніатів з православною церквою. В знак своєї відданості вони послали у дарунок російському імператорові ікону Христа Спасителя, а той, у відповідь, прислав для Довгобородської церкви хоругву з зображеннями Холмської Божої Матері та Олександра Невського. Хоругва була шита золотом по червоному оксамиту, із золотими тороками, трьома золотими китицями та визолоченим древком — усі прикмети цього дарунка описані у подробицях, не забуто ні про дарчий напис: «Высочайший дар Его Величества Императора Александра II в Долгобородскую церковь в поощрение любви прихожан к православию и братству во Христе», ні про ціну: «стоит 450 рублей» [4, с. 290]. Маємо яскравий приклад пропаганди, тобто спроби

виробити «цілісне бачення шляхом маніпулювання важливими символами» [5, с. 10] — творення монолітної культурно-історичної гладіні з символу Богородиці Холмської, генеза якого — візантійська традиція та державотворчі проекти Володимира Великого та короля Данила Галицького з виразно російським «провенансом» символіки образу Олександра Невського.

Російська імперія усіма способами намагалась ввести культ Богородиці Холмської в контекст синодальної традиції. Так, 2.09.1888 на прощу до Чудотворного образу прибула царська родина у повному складі: Олександр III та імператриця Марія Федорівна зі спадкоємцем престолу, майбутнім царем Миколою II, Великі князі Георгій Олександрович, Володимир Олександрович і Микола Миколайович (молодший). Візит царя був обставлений надзвичайно урочисто: відразу з вокзалу процесія направилась до кафедрального собору, де була відслужена урочиста служба, імператор і вся царська родина прихили коліна перед іконою Богородиці Холмської, яка за традицією була спущена перед Царські Врата з третього ряду іконостасу, де вона розміщалася над образом Тайної Вечері [6, с. 18]. Повертаючись назад потягом, царська родина потрапила у аварію, проте залишилась неушкодженою, що звісно було трактовано, як ще одне з чудес Богородиці Холмської.

Революцію 1905 року поляки використали для заворушень у Царстві Польському, в тому числі й на Холмщині та Підляшші. Агітація за прийняття католицької віри стала більш агресивною. За таких обставин українці Холмщини та Підляшшя вирішили скликати єпархіальний церковний собор за участю світських представників і вислати делегацію до Петербургу. Наслідком цих подій стало рішення синоду утворити на українських етнографічних землях Холмщини і Підляшшя осібно Холмську єпархію. Це був перший крок до виділення цих земель в окрему губернію [1, с. 106–111]. Проект відокремлення Холмщини був написаний членами Холмського св. Богородицького Братства (1885–1917). 23.06.1912 Холмський Законопроект був підписаний царем. Новостворену Холмську губернію після повного усунення польського законодавства мали прилучити до Київського генерал-губернаторства, проте здійсненню цих планів перешкодила війна.

Перша світова змусила Російську імперію вирішувати «польське питання», оскільки стало зрозумілим, що перемога не можлива без розв'язання національних проблем, яких в імперії було чимало. Проте українську проблему Холмщини і Підляшшя було повністю проігноровано — царський уряд вважав українців польсько-українського пограниччя «русскими» [1, с. 133], що неминуче мало призвести до страшної трагедії. Після поворотного моменту війни, 2.05.1915 російські війська почали відступати, вони дотримувались звичної для них тактики «випаленої землі» — «на тисячу кілометрів сіючи

навколо себе руїну, якої ці землі не знали від часу татарської навали» [1, с. 138]. За наказом уряду, місцеве населення примусово евакуювали у глиб Росії.

Свідок тих подій, відомий український історик Михайло Корнилович описав виселення українців з Холмщини¹ у своїй доповіді, прочитаній на Всенародному з'їзді холмщан, скликаному у Києві 7–12.09.1917 в будинку Педагогічного музею, де засідала Центральна Рада. Його виступ слухали при закритих дверях, оскільки у ньому звучала особливо важлива інформація про події, що відбувалися на цих землях після виселення українського населення². Як зазначає сам автор: «Стаття написана на підставі власних записок, споминок, газет і матеріалів з Холмських архівів, що потім загинули і описує події від 1914 року». Ось уривок, у якому йдеться про ікону Богородиці Холмської: «З кожним днем околиці Холма уявляли з себе все густіший табор вигнанців, що все побільшувався вздовж і в широкість на десятки верств. У ці тяжкі хвилі загальної збен-тежености Холмське братство організувало допомогу біженцям. В Холмі, в будинку духовної семінарії біженки-чорниці Родочинського монастиря пекли для біженців хліб і варили гарячу страву. На шляхи, по яких сунули вони, висилалися транспорти з їжею і зі всякою іншою допомогою (Отчёт о деятельности Холмского Свято-Богород. Братства за 1914–1915 братский год). Але небезпека вже загрожувала самому Холму. Вранці 17 липня (1915 року) [7] обрїй над ним заволокло димом від пожеж, що палали навколо. В повітрі носилися клаптки згорілої соломи, в городі була ніби півтьма. Значіння того, що настало, було для всіх зрозумілим... О 7 годині ранку військова влада прислала на Соборну гору офіцера з наказом вивезти з города найбільшу Святиню Західної Русі, кількасотвіковий образ Пречистої. О 8 годині відправлено перед ним молебень і обнесено навколо Собору. Усі присутні прощалися і плакали...» [8]. Це одне з небагатьох свідчень очевидця — фахового історика, єдиного у ВУАН спеціаліста з історії Холмщини і Підляшшя. Порятували ікону подальший революційний хаос та мужність людей, які нею опікувалися.

Виселення тривало два місяці — з червня по липень — за цей час з Холмщини і Підляшшя виїхало понад триста тисяч українців [7, с. 4]. За тих

¹ Михайло Корнилович одержав мандат на представництво до Ліквідаційної комісії від Всенародного з'їзду Холмщини у Києві, а 30.09.1917 від Товариства Холмян-Українців, що утворилося на початку революції в Москві. 12.10.1917 Корнилович отримав декрет Тимчасового Уряду про своє затвердження до складу ліквідаційної комісії (Уведомление Канцелярии Временного Правительства от 11 октября 1917 г., ч. 10606).

² Чернетка статті «Біженська трагедія Холмщини й Підляшшя» зберігається у ІР НБУВ, ф. Х, спр. 17545; стаття була опублікована у часописі «Україна» (1927, кн. 3, с. 121), там же можна знайти інші матеріали про справи біженців; Всехолмський з'їзд // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 89. — С. 3–4.

трагічних обставин ікони, разом з «холмським народом», як називали себе вихідці з Холмщини, опинилися у вигнанні. Серед біженців був і майбутній ректор Української академії мистецтв Іван Іванович Врона, який на певний час осів у Москві [9].

Найголовніші урядові й громадські установи Холмщини теж знайшли при-тулок у Москві: Холмське св. Богородичне Братство, друкарня і видавництво, редакція газети «Холмская Русь», Єпископ Холмський і Люблінський Анастасій — за деякими свідченнями, саме він вивіз з Холма ікону Богородиці [10, с. 6], — духовна семінарія, духовне училище, Турковицький жіночий монастир. Там же, в приміщені Холмського Братства на Тверській, 21, біженці заснували «Холмське Культурно-Освітнє Товариство “Просвіта”», головою якого обрали Антона Павлюка, його заступником став Карпо Дмитріюк, секретарем — Кость Сошинський, а членами управи Омелян Вітошинський¹ та Сава Потапчук. Холмська «Просвіта» у Москві поставила перед собою завдання «нести освіту холмщанам-біженцям, розкиданим на безмежних обшарах російської імперії, організовуючи і національно усвідомлюючи їх» [7, с. 5]. У Москві члени «Просвіти» розгорнули активну діяльність: українізували часопис «Холмская Русь»², заснували видавництво, щоб постачати в колонії холмських біженців українську літературу. За допомогою протоієрея Ореста Мількова³, який дав дозвіл на друк у братській друкарні, було видано: пропам'ятну поштівку з віршем Дмитра Павелка з нагоди Першого Всехолмського з'їзду 25–26.08.1917 у Києві (700 примірників); Холмський народний календар на 1918 рік (2000 прим.); «Холмщина в 1915 році» — поема Д. Павелка (2000 прим.); стенографічний звіт Першого Всехолмського з'їзду в Києві, наклад якого був реквізований більшовиками разом із друкарнею [11, с. 5].

Усі ці люди тією чи іншою мірою могли бути причетними до збереження

¹ Антон Павлюк — суддя, член Холмського Губернського Виконавчого Комітету, голова Українського Допомогового комітету в Холмі, член Тимчасової Церковної Ради в Холмі, один з авторів проекту меморандуму для української делегації на переговорах 1918 р. у Бресті. Карпо Дмитріюк — учитель гімназії, комісар народної освіти на Холмщині, Підляшші і Поліссі. Кость Сошинський (1889–1970) — громадський діяч Холмщини і Підляшшя, у 1917 — засновник Товариства українців-холмщаків у Москві, 1922 — один із засновників т-ва «Рідна хата» (її секретар 1922–1929 рр.) і Українського народного банку у Холмі. Помер у Луцькому. Омелян Михайлович Вітошинський — громадський діяч, диригент, композитор, збирач народних пісень та переказів Холмщини і Підляшшя, голова Товариства Холмян-Українців, утвореного 1917 р. в Москві, похований на кладовищі Александро-Невської лаври в Петербурзі.

² Орган «Холмського св. Богородицького Братства», виходила до 1917 року.

³ Прот. Орест Мільков — голова Холмського Св. Богородичного Братства.

ікони, оскільки вели активну громадську діяльність, контролювали та фіксували вивезення культурних цінностей з Холмщини на територію Росії, очевидно маючи в подальшому надію повернути усі ті речі на рідну землю. Проте, на жаль, переважна кількість речей так і залишилась на території Росії. Були вивезені усі експонати церковно-археологічного музею, в тому числі й документи, які стосувалися історії унії та історії релігійної боротьби на цих землях, близько 407 стародруків, бібліотеки, архіви, церковні речі, дзвони. Унаслідок цих подій Холмщина та Підляшшя майже цілковито були позбавлені цінних документів і матеріалів з розвитку культури та історії. Невеличка частина вивезених артефактів осіла у Варшаві, решту розпорошено по музеях та архівах Петербургу, Москви, Києва, проте більша частка на жаль, загинула [11, с. 4].

Побіжний список вивезених культурних цінностей з фіксацією їхньої локації був надрукований у часопису «Холмская Русь» за 1917 рік під заголовком «Де знаходяться церковні речі церковних парафій Холмської єпархії» (збережено оригінальний правопис):

I. Більський повіт. 1) Ківецькая парафія. Св. Дмитрівська церква. 8 місьць, вага 30 пуд. 23 фун., напис «2809». Вигружен на станції Усть — Лабинская, Владикавказ. ж. д. 16 червня 1916 року з вагона № 241973. 2) Коденська Св. Троїцькая церква, 1 бочка, вага 1 п. 38 ф. і 3 паки (ящика) 20 пуд. 20 ф. Всі 4 м. Вигружені на ст. Льгов (Сев. Донецкой ж.д.) 9 вересня 16 р. з ваг. № 47378. 3) Ломаськая і Скворська церкви. 1 пака — 6 п. 28 ф. и 3 паки — 7 п. 35 ф. Напис на всіх «5662». В Жуділовському парку (Полеск. ж.д.) 13 вересня 16 р., з вагона 88250. 4) Луковицькая и Корчевська церкви. 1 пака належить до отправки Бела — Смоленск № 32166.

II. Константиновський повіт. 1) Константиновська церква. 5 пак з написом «5643», вага 12 п. 18 ф., на ст. Конец (Ряз.-Урал. ж. д.), 16/8 — 16 року. 2) Село Гнойно. 1 пакунок (сверток) з написом «5645», вага 5 п. 10 ф., на ст. Конец (Ряз.-Ур.) з ваг. 500 по описі 16/8 — 16 р., 1 куфер з написом «5847» вага 2 п. 18 ф., в Жуділовському парку по описі од 13/9 — 16 р., з ваг. 88250. 3) Янов. 1 кош з написом «св. М. Михаил Ганкевич» важить 1 п. 35 ф. На ст. Москва (Алекс. ж. д.) з ваг. 22921. По описі од 15/8 — 16 року — 2 паки і одна скринька з написом «5641», вага 35 п. 25 ф.; 1 куфер з написом «5802», вага 7 п. 27 ф. В Жидилівському парку (Полеск. ж. д.) з ваг. 88250, по описі од 13/9 — 16 р.

III. Володавський повіт. 1) 4 місьця, вага 4 п. 20 ф., з написом «Благочин. з Володав. окр. св. Аф. Сальвицькій для Кузьминського»; на ст. Москва Алекс. з ваг. 2294, по описі од 15/8 — 16 р., належать до одправки Ляховичи — Москва 39189. 2) С. Яблонь. 13 місьць на ст. Избердей (Юго-Вост.) по описі 20/8 — 16 р. 3) Угнин. 5 місьць, вага 11 п. 15 ф., на ст. Смленськ Алекс., по описі № 10/49 од 15/8 — 16 р., належать до одправки Парчев — Смоленськ 4778.

IV. Білгорайській п. Село Люхов. 1 пака з написом «23, 235/81783 в Смоленск с церковныя драгоценности» важить 1 п. 3 ф. На ст. Москва тов. Алекс., з ваг. 22921, по описі од 15/9 — 16 р.

V. 1 пака і 3 дзвона з написом «Холмск. Духовн. Консисторія», вага всіх 4 місьць 95 п. 2 ф., на ст. Смоленськ Алекс., по описі № 10/49 од 15/8 — 16 р.

IV. Свящ. Мазанівський. 2 місьця, вага 12 п. 28 ф., там же і по тій же описі належить до отправки в Межирічье — Смоленск, № 25635 [12].

У Москві, найбільш активно опікувалися долею ікони ключар Холмського Кафедрального Собору, протоієрей Микола Ганкевич¹ [15] та Михайло Корнилович, який очолював Петроградський відділ холмян-українців, був представником від Холмщини у Ліквідаційній Комісії Польського Царства², займався перевезенням коштів для переселенців з Холмщини, що у ті неспокійні часи було надзвичайно складною і небезпечною справою. Як згадує сам Корнилович, «з великими труднощами отримані у банку гроші, доводилось зашивати у вбрання і перевозити з Петербурга до Москви, щоб передати Холмському Братству, яке розподіляло їх за потребами для евакуації біженців» [13]. Завдяки йому ікона Богородиці Холмської була перевезена з Москви до Києва. Відбулось це у 1918 році, коли більшовики почали реквізувати церковні цінності, тоді ж до Києва переїхав і Михайло Іванович. Поза сумнівом, саме він, маючи широкі зв'язки серед київського духовенства, зумів передати ікону на збереження до Фролівського жіночого монастиря.

«Появи» і «зникнення» Холмського Чудотворного образу Богородиці в період 1915–1945 рр. — часу найбільш фатального для українського населення Холмщини та Підляшшя, тісно пов'язані з примусовими «переміщеннями» самих холмщан. Впродовж зазначених років Чудотворний образ мандрував землями, які опинились під владою більшовиків і лише завдяки відважності кількох людей — вчених, священників, громадських діячів, які ризикували власним життям, вдалось зберегти святиню від знищення.

Доказом такої самовідданої поведінки слугує лист видатного українсько-го історика Наталі Полонської-Василенко до митрополита Іларіона (Огієнка): «...згадала, що ніколи не писала Вам, що 1923–24 рр. в моїй квартирі переховувалася чудотворна ікона Божієї Матері з Холма. Раніш вона була у мого при-

¹ Саме його ім'я згадує у своїй промові Архієпископ Холмський і Підляський Іларіон (Іван Огієнко), стверджуючи, що саме «о. Протоієрей М. Ганкевич відвіз чудотворну Холмську Ікону до Москви, де вона і перебувала три роки». Див.: Пречиста вернулася знов до Холма. — Холм: Свята Данилова Гора, 1943. — С. 12.

² Ліквідаційна Комісія Царства Польського проголошена актом Тимчасового Уряду 30 березня 1917 року.

ятеля К., холмського патріота; коли у нього був трус, він побоювся тримати її у себе і переніс до нас. Простояла вона у нас кілька місяців, але коли після процесу „Центра дійствий“ в квітні 1924 року мого чоловіка було засуджено на 10 р. ув'язнення і у мене рекувізували кімнату, де стояла ікона і взагалі стали щодня приходити до мене то ГПУ, то різні комсомольці, я теж побоюлася залишати ікону. К. забрав її знов до себе, але боявсь, що її знов конфіскують і розібрав на дошки і всі їх роздав у різні руки. Коли прислали арештовувати його, рекувізували ті прикраси, які були на іконі. За німців сестра К. (він був на засланні в Туркестані), виконуючи його доручення, прийшла до мене і сказала, що хоче забрати ці дошки з різних рук, і питала моєї поради, чи настав час для цього? Пізніше я (взнала), що ікону щасливо вивезено, де вона зараз, я не знаю. Пишу Вам так докладно, бо гадаю, що це може бути цікаво для Вас.

Ми дома вважали, що з нами сталося чудо Божієї Матері: Миколу Прокоповича, засудженого на 10 років, звільнили через 8 місяців...

Я ніколи не публікувала про ці події, тому що намагаюся не друкувати таких речей» [14].

Поза сумнівом, під «приятелем К.», який розібрав ікону на три дошки, Наталя Дмитрівна приховала ім'я історика Михайла Корниловича, про якого також згадував у своїй історичній розвідці «Холмська Божа Мати» митрополит Іларіон [15, с. 12]. Лист датовано 1950 роком — в цей час Михайло Іванович ще мешкав на висілці у Ставропольському краї [16], й звичайно така інформація могла йому зашкодити.

Михайло Іванович Корнилович був одним тих, хто ризикував власним життям задля порятунку ікони і на нашу думку, заслуговує на добру пам'ять. Він народився 1870 р. у с. Квасів Горохівського р-ну Волинської області, в родині настоятеля Холмського собору. Здобув освіту на юридичному факультеті Московського університету. Від 1912 р. жив у Санкт-Петербурзі, де і застала його революція. Займався опрацюванням документів Державної канцелярії по кодифікації законоположень щодо селян та матеріалів Державного архіву з історії селянської реформи у Царстві Польському. У 1918-му переїхав до Києва, активно включився у допомогу переїзду холмшчаків назад в Україну.

У Києві Михайло Іванович зосередився на науковій роботі в Історичному архіві та ВУАН. У 1920-х, як член ВУАН, працював у Етнографічній та Археологічній комісіях та активно співпрацював з Комісією по дослідженню Західної України. У своїй науковій праці був тісно пов'язаний з академіком М. Грушевським. Був дуже побожною людиною і великим прихильником митрополита Василя Липківського та УАПЦ [17, с. 27, 46, 66]. 3 серпня 1938 р. заарештований органами НКВС УРСР як «один з керівників існуючої у ряді міст Радянського Союзу націоналістичної шпигунської організації, що виникла

на основі земляцьких груп, колишніх холмичів» [16]. Під час арешту в його помешканні було проведено обшук, і оскільки ми маємо свідчення Н. Полонської-Василенко з вищезгаданого листа: «Коли прислали арештовувати його, рекувізували ті прикраси, які були на іконі», для нас цікавим є перелік конфіскованих під час обшуку речей. Відповідно до протоколу було вилучено:

1. Паспорт. 2. Страховий квиток. 3. Посвідчення каси взаємодопомоги. 4. Трудовий список на ім'я Корнилович. 5. Особиста переписка (пачка — яку було спалено, про що є акт від 7 липня 1939 р.)¹. 6. Два жетони [16].

У окремій постанові щодо вилучених під час тусу речей, зазначено серед «взятих при обшуку речдоказів» ще й «старі документи про Холмщину», які разом з «двома старими жетонами, як такі що не мають жодного стосунку до справи Корниловича здано на збереження до 1-го спецвідділу НКВС УРСР»² [18]. Оскільки описів цих двох жетонів не збереглося, можемо основні листи Наталі Полонської-Василенко, лише зробити припущення, що вони мали відношення до рекувізованих прикрас.

Слідча справа № 146587 по звинуваченню М. Корниловича у антирадянській діяльності, за резолюцією слідчого «у суд направлена бути не може з оперативних міркувань» [19]. 23.09.1939 Особливою нарадою при НКВС СРСР Михайло Корнилович був засуджений до трьох років заслання. Відбував покарання у Кустанайській обл. Казахської РСР (мешкав у Ставропольському краї, м. Георгієвськ, вул. Госпітальна, 17). Реабілітований 13.09.1957.

У архівних матеріалах збереглась скарга від 19.01.1957 Михайла Івановича обласному прокурору, в якій згадується і про ікону Богородиці Холмської:

«Багато складнощів мені принесли турботи про збереження релігійно-історичної реліквії, що мала велике суспільне значення, яким був Холмський образ Богородиці. Про нього згадується 28 червня 1651 р. у історичних матеріалах визвольної війни Б. Хмельницького в час битви з польськими військами біля річки Стир під Берестечком на Волині. На поклоніння образу до Холма стікалась в день її свята 8 вересня на „Пречисту“ вся Західна Русь і навіть Австрійська Галіція. На це дивилась скося польська влада в Галіції, вбачаючи у цьому русофільські тенденції. В мої гімназійні роки я був свідком приїзду

¹ Ймовірно, це були листи академіка О. І. Соболевського до Корниловича щодо географічних назв і з приводу політичної долі Холмщини. Див.: ЦДАГО України. ф. 52955-фп, спр. 146587 «По обвиненню Корниловича Михаїла Івановича по ст. 54–10 ч. 2 УК УССР». Додаток 1 (до скарги Корниловича Київському обласному прокурору), арк. 76–79.

² На мій запит щодо конфіскованих речей і документів до Галузево-державного архіву СБУ отримала відповідь, що такі документи відсутні, оскільки більша частина архіву була знищена в часі Другої світової перед відступом радянських військ з Києва.

до Холма на поклоніння Образу царя Олександра III з родиною. За зібраними мною відомостями, ця історична пам'ятка, евакуйована на початку першої світової війни з Холма російським військовим командуванням до Києва, була потім після відторгнення Холмщини від Росії–України, вивезена з Холма „своїми“ в околиці Почаєва на Волині. Про розшук цих трьох кипарисових дощок, цього уривка з історії Західної Русі, що ледь не загинув у часи церковної руїни в Києві, я 14.11.1949 просив Московського Патріарха і 25.2.1953 Київського Митрополита» [20]. Копію цієї записки 23.08.1956 було відіслано голові Ради Міністрів СРСР М. О. Булганіну та у Раду Міністрів УРСР [20].

Як ми знаємо тепер з листа Полонської-Василенко, Михайло Іванович дещо лукавив у листі до прокурора, оскільки три кипарисові дошки, «цей уривок з історії Західної Русі», були роздані у різні руки самим Корниловичем, а в часі окупації Києва, за його ж дорученням, одна з сестер¹ забирає «ці дошки з різних рук», щоб відновити ікону і вивезти до Холма, до рідного собору. Відомо, що впродовж багатьох років ікона зберігалась в родині вихідця з Холмщини, священника Антонія Юнака, проте ми не знаємо, чи сестри Корниловича (Олександра Іванівна Корнилович і Марія Іванівна Сливко) передали три дошки на збереження Юнакам чи, можливо, в родині зберігалась одна з дощок і саме тут був доконечний «пункт збору». За логікою, коло втаємничених мало бути максимально стислим, а родина Юнаків була однією з небагатьох посвячених у таємницю.

Як зазначено у звинувачувальному висновку від 20.10.1930, Антоній Юнак — «тихонівський піп» (тобто приналежний до Катакомбної Церкви патріарха Тихона), який систематично проводив антиреволюційну агітацію, а 1922 р., під час вилучення церковних цінностей на користь голодуючих районів, активно протистояв конфіскації церковного майна, зокрема знищив опис на конфіскацію церковних цінностей, за що був засуджений Губертрибуналом [21]. 20.10.1930 була відкрита нова справа за звинуваченням архимандрита і намісника Києво-Печерської лаври Єрмогена (Голубєва) [22]. Священника Юнака за «участь у контрреволюційній церковній організації, що ставила собі за мету повалення радянської влади шляхом підготування кадрів і зриву різноманітних радянських заходів» 17.10.1930 було засуджено до трьох років концтаборів [23]. Саме родина Антонія Юнака, (дружина Антоніна Петрівна та дочка Наталія) зберігала в своєму помешканні Чудотворну ікону Богородиці Холмської до початку Другої світової війни.

¹ З «Анкет арештованого» відомо, що М. І. Корниловича було дві сестри: Олександра Іванівна Корнилович (67 років) та Марія Іванівна Сливко (59 років), дані від 28.12.1938 (ЦДАГО України, ф. 272 (1–3416), спр. 146587. Анкета заарештованого.

У цей же період на Холмщині відбуваються події опосередковано пов'язані з іконою Богородиці Холмської. 19.04.1940 генерал-губернатор окупованої німцями частини Польщі Йоган Франк, послідовно реалізуючи політику протистояння між поляками та українцями, оголосив про передачу Собору на Данилової Горі українцям, підкресливши у своїй промові, що «цим актом знову буде направлена одна з найбрутальніших кривд, яку заподіяла польська держава українському населенню» [24]. Як зазначалося у тогочасній пресі: «Православне громадянство на Холмщині й Підляшші вважає передачу старого холмського катедрального собору її легальному власникові — Православній Церкві — за закріплення перемоги над Польщею та за символ свого остаточного визволення з під її панування» [24].

Урочистості з приводу передачі собору розпочались через місяць. У соборі відслужили всеношну, після ранішньої проповіді були прочитані сконфісковані поляками послання митрополита та єпископів, а також пастирський лист митрополита Андрея Шептицького від серпня 1938 р., з протестами проти нищення українських церков на Холмщині та Підляшші, що справило велике враження на слухачів.

Святкування проходило надзвичайно урочисто, ключі від Собору, перев'язані жовто-блакитною стрічкою губернатор Цернер урочисто передав у руки Церковного Адміністратора Холмщини і Підляшшя протопресвітера о. Івана Левчука. Гості, що прибули з різних міст та сіл Польщі, проходили під тріумфальною брамою, яку прикрашала ікона Богородиці Холмської, майорили синьо-жовті прапори, звучав гімн України, був відслужений благодатний молебень та друга Служба Божа, офіційна частина закінчилась хресним ходом з іконою Богородиці Холмської (очевидно, відомим її списком, який сьогодні знаходиться у Дієцезіальному музеї Холма) навколо Собору [25].

Організацією свята займався «Громадянський Комітет Свята Холмщини та Підляшшя», яким керував Антін Павлюк¹. Зокрема секцією пропаганди було видано програми свята німецькою та українською мовами, одноднівку «Наша сила», листівки та світлини собору, плакат, де собор зображено на тлі тризуба, три транспаранти [26].

Поляки, які володіли Собором впродовж 22 років, провели там ґрунтовні перебудови: переробили бані собору і дзвіниці, знищили поліхромії, зруйнували іконостас зі старовинними іконами, панікадило та інше дороге цінне начин-

¹ Антін Павлюк (1875–1945) — правник, у 1917–1918 рр. член Центральної Ради та Холмського Губернського Виконавчого Комітету, член уряду Української Держави та УНР на Холмщині та Підляшші. У часі Другої світової — перший голова Холмського Допомогового Комітету. Помер на еміграції в Німеччині.

ня зникло, спрофанували усипальницю князів Галицьких та зруйнували цвинтар, вивезли з єпископського дому меблі та знищили «домову церкву», каплицю св. Кирила та Мефодія на верхній горі висадили у повітря.

6 червня 1940 р. відбулися збори Церковної Ради, на яких було вирішено створити «Комітет віднови собору» у складі 28 осіб. Його очолив протопресвітер Іван Левчук, з членів комітету утворили «Діловий Комітет» з восьми осіб — їхнім основним завданням був збір коштів для відновлення Собору¹ [27]. Було вирішено звернутися до архітекторів і художників з проханням взяти участь у конкурсі на найкращий проект.

Прикметно, що одними з перших надати допомогу у відбудові Собору зголосилися члени українського мистецького гуртка «Спокій»², переважно абсолюенти Краківської академії мистецтв. Ці молоді митці бачили у відродженні Собору подію загальнонаціонального значення, «справу чести нашої мистецької культури» [28], вони виробили власну концепцію відновлення собору і опублікували її у пресі. За їхнім задумом, впорядкування Собору повинне мати певну логіку і брати до уваги: «1) практичні кончності літургічного характеру; 2) технічні можливості; 3) журбу за найвищий мистецький рівень реалізованих завдань, згідних з ціллю архітектури Собору, а також із традиціями великого минулого Українського Мистецтва» [29]. На думку художників, у першу чергу слід вирішити проблему іконостасу, після завершення якого слід було б починати роботи над поліхроміями, після чого можна було б перейти до виконання панікадила, лав, семираменного запрестольного свічника, хоругв та іншого церковного начиння. Члени групи наполягали також, що «Все це повинно бути виконане після проектів, здобутих дорогою прилюдних конкурсів. <...> Релігійно-мистецький характер Холмського Собору повинен

¹ До «Ділового Комітету» входили: голова — редактор «Краківських вістей» Володимир Островський, заступник голови — сенсор українського руху на Холмщині Семен Любарський, секретар інженер Антін Романенко, скарбник — директор Ілля Лішкевич, члени — інженер Надія Квітка, професор Петро Козлюк, соборний староста Левко Рябчук і священник о. Євген Барцевський. Див.: Діловий комітет відновлення Холмського православного Св.-Богородичного собору // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 59. — С. 6.

² До гуртка «Спокій» входили: Петро Андрусів, В'ячеслав Васьківський, Володимир Гаврилюк, Степан Дричик, Дмитро Дунаєвський, Василь Зварич, Галина Кабайда, Артемії Кирилюк, Леся Ковалевська, Теофіл Кузьмович, Іван Курах, Ольга Мартиняк, Леонід Маслов, Юрій Миць, Петро Омельченко, Юрій Пазюк, Володимир Побулавець, Сергій і Олександр Тимошенко, Наталія Тищенко, Юрій Трохимчук, Ніл Хасевич, Петро Холодний (син), Олекса Шатківський, Микола Щербак, головою гуртка був талановитий художник і мистецтвознавець Петро Мегик. Більшість членів гуртка походила з Волині.

стати зразком для всіх церков на Холмщині». Свої підписи під зверненням від імені гуртка «Спокій» поставили: Наталія Тищенко, В'ячеслав Васьківський, Петро Холодний (син), Петро Андрусів, Микола Щербак, Петро Мегик. Голова гуртка, талановитий художник і мистецтвознавець Петро Мегик, разом з Петром Андрусівим відвідав Холм, щоб ближче ознайомитись з об'ємом художніх робіт в Соборі [29, с. 3–4].

Перший етап робіт тривав майже пів року — було привезено великий і малий іконостаси, подаровані митрополитом Діонізієм, забетоновано вівтарну частину, збудовано солею, покладено дубову підлогу, театр у єпископському будиночку перетворили назад на домову церкву — уже 21.12.1940 тут відбулась перша архієрейська всеношна.

20 жовтня 1940 р. у Холмі відбулася урочиста хіротонія Івана Огієнка, який взяв ім'я Іларіон, на честь першого Київського митрополита. Іларіон відразу ж включився у розбудову знищеної і поруйнованої Холмсько-Підляської єпархії, яку треба було піднімати практично з попелища. Якою саме він бачив українську церкву, можна зрозуміти з його листа до митрополита Андрея Шептицького, датованого 14.11.1941: «На жаль, тільки маю одну поважну перешкоду при відновленні стародавньої Української церкви <...> наша вирішальна українська інтелігенція, <...> часом не розуміється на тому, в чому найперше мусить полягати відновлення старої Української церкви, чи правильніше — дерусифікація її <...> Вона не розуміє, що можна правити служби Божі по-українському, а церква позостанеться все-таки московською по духові, традиції, ідеології і т. д. Цебто підмінюється внутрішній животворящий дух зовнішньою мертвою формою» [30]. Чітке розуміння суті проблеми, вміння бачити цілісний причинно-наслідковий зв'язок явища спонукає Огієнка розпочати пошуки найбільшої святині українського народу — Холмського Чудотворного Образу Пресвятої Богородиці — святині, яка власне і була одвічним символом того животворящего духу.

Архієпископ Іларіон взяв на себе також опіку «Комітетом віднови собору» і робота набула швидшого темпу: він запросив до Холма відомих архітекторів і художників для підготовки другого етапу відбудови та організації конкурсу на кращий проект [31]. Окрім того Іларіон ініціював заснування духовної семінарії у Холмі, розпочав процес повернення бібліотеки та музею Холмської православної семінарії в розпорядження Холмсько-Підляської єпископії [32]. 9 березня відбулася нарада у якій взяли участь: інж. Сергій Тимошенко, інж.-архітект Леонід Маслов, проф. Петро Мегик¹, інж.-арх. Н. Квітко й члени комітету.

¹ Сергій Тимошенко (1881–1950) — архітектор і суспільно-політичний діяч, член Української Студентської Громади у Петербурзі. По закінченні Інституту цивільних інженерів працював у Ковелі,

Після огляду собору та усипальниці під ним, а також по ознайомленні з думкою членів гуртка «Спокій», Святослава Гординського та інших осіб, нарада намітила план відновлення собору.

* * *

Саме в цей час розпочинаються клопотання про повернення чудотворного образу з Києва до Холмського Собору. З німецьких джерел відомо, що в часі перебування на посаді міського голови Києва Володимир Багазієв¹ намагається вплинути на розвиток церковно-релігійної ситуації. З цією метою він здійснив «три поїздки автомобілем Червоного Хреста у віддалені райони Генерал-Губернаторства для нарад з митрополитом Діонісієм² і архієпископом Іларіоном (Іваном Огієнком) у Холмі про призначення митрополита для створеної у короткому часі автокефальної української національної Церкви» [33]. Відомо також, що 1942 року І. Огієнко відрядив свого урядовця з особливих доручень магістра М. Середюка до Києва, давши йому 1000 крб. на реставрацію та перевезення св. образу. Ці кошти М. Середюк передав протоієрею А. Юнаку, в родині якого зберігалась ікона. За свідченнями самого І. Огієнка: «У 1942 році необхідну малу реставрацію Ікони зробив у Києві професор мистецтва, фахівець реставрації Микола Прахов» [15, с. 12]. Хто саме порекомендував звернутись до Миколи Адріановича, достеменно не відомо,

Києві (будинки Юркевича та Лаврентьєва в «українському стилі»). З початком революції 1917 р. член Центральної Ради, у 1922–1923 рр. працює у Львові — будує церкви на передмістях, в 1924–1929 рр. — Українські Студії Пластичного мистецтва в Празі, 1930–1939 рр. — Луцьк, головний архітектор сільськогосподарського будівництва на Волині, з 1935 р. — посол Польського сейму, у 1938–1939 рр. — Сенату, у 1940–1943 рр. працював у Любліні, виїхав до Німеччини, згодом — до США. *Леонід Маслов* — інженер-архітектор, працював на Західній Волині, де досліджував архітектурні пам'ятки, зокрема церковне будівництво; статті «Наша Батьківщина», «Життя і Знання», монографія «Дерев'яні церкви Холмщини та Підляшшя» (1941); розстріляний німцями у Рівному. *Петро Мегик* (1899–?) — голова гуртка, художник і мистецтвознавець. живописець, графік; народився на Буковині, навчався у Варшавській академії мистецтв, у 1928–1944 рр. — викладач школи прикладного мистецтва та інших фахових шкіл Варшави, один із засновників мистецького гуртка «Спокій», з 1944 р. жив у Німеччині, з 1950 — у США. Мав виставки у Варшаві, Львові, Берліні, видав альбом «Рисунки» (1963), статті з українського мистецтва українською і польською мовами.

¹ Володимир Пантелеймонович Багазієв — математик і педагог, аспірант при Київському університеті, з 29.10.1941 по 19.02.1942 — Міський голова Києва, заарештований Гестапо, загинув у Бабиному Яру.

² Діонісій (Валединський) — у 1902 ректор Холмської семінарії, після прийняття патріаршого томосу від 13.11.1924 про призначення автокефалії Православної Церкви в Польщі дістав титул архієпископа Варшавського і Холмського, митрополита усїєї Польщі.

проте очевидним є те, що таку таємницю холмщаки могли довірити лише надійній людині.

Яку роль у перемовинах Володимира Багазієва з Іларіоном та Діонісієм відігравав Всеволод Волканович не відомо, проте ймовірно, будучи холмщакком і сином священика¹, він міг виконувати певні посередницькі функції.

Усі ці події відбувались під час окупації німцями Києва і, поза сумнівом, виїхати з міста без відповідних дозвільних документів було неможливо. Отриманням дозволів також опікувався Всеволод Волканович². У часі німецької окупації він працював у Міській управі Києва — спочатку на посаді начальника житлового відділу (при О. Оглобліні), а коли Міську управу очолив Володимир Багазієв (з 29.10.1941 по лютий 1942 р.), став його заступником. Після загибелі Багазієва³ бургомістром Києва стає Леонтій Форостівський (офіційно вступив на посаду 16.02.1942) [34], В. Волканович залишається його заступником. Він займався найрізноманітнішими справами: розв'язував квартирні конфлікти, видавав майно потерпілим, контролював надання допомоги людям, що мали заслуги перед Україною й їхнім родинам. Опікував науковців, культурних діячів, зокрема Н. Полонську-Василенко, родину Грушевського, вдову Саксаганського, сестер Лесі Українки — Ольгу Косач-Кривинюк та Ізідору Косач-Борисову⁴ [35], також в його обов'язки входив контроль за організацією виставок Музею-Архіву переходової доби [36]. Про те, що саме він клопотався про дозволу на виїзд до Холма для отця Антонія Юнака та його родини, маємо беззаперечні свідчення. Автору вдалось віднайти документ, написаний рукою Всеволода Діюмидовича⁵ і адресований невідомій особі, швидше за все голові міської управи. Це частина бланка, заповненого німецькою мовою, який використали, як чернетку — зі зворотного боку читаємо уривок тексту:

¹ У статті «Біженська трагедія Холмщини і Підляшшя» М. Корнилович згадує батька Всеволода, Діюмида Волкановича, серед тих, хто загинув в часі біженства.

² В. Волканович народився 1886 р. у с. Матчі Грубешівського повіту на Холмщині. Закінчив історико-філологічний факультет Імператорського університету св. Володимира. У Державному архіві м. Києва вдалось віднайти його особову справу. Вона містить: студентський квиток зі світлиною, прохання про зарахування до університету, учнівський атестат Білоцерківської чоловічої гімназії, акт про народження та формулярний список настоятеля Рейовецької церкви священика Діюмида Волкановича від 1906 г. (Дело № 8) (ДАМК, ф. 160, спр. 464).

³ Був заарештований гестапо і після тривалих допитів розстріляний у Бабиному Яру.

⁴ Зберігся лист О. Косач-Кривинюк від 5.03.1942 з проханням дати їй змогу зайнятися впорядкуванням архівних матеріалів Лесі Українки з позитивною резолюцією В. Волкановича (арк. 113).

⁵ На основі порівняння почерку в різних документах прийшла до висновку, що це почерк Волкановича: характерна «В», «П» — з рисочкою зверху, «Ш» — з рисочкою знизу.

«...уважаемую икону...
 прятать в Киеве 2(4?)...
 но это можно сделать...
 Киев завтра с икон...
 ми, которые ее скрив...
 (свящ. Юнак, его жена и...
 1) разрешить мне выехать...
 со своей семьей поездом...
 ответственных работников...
 2) разрешить взять с собой...
 семью, которая ее сохр...
 Ваша помощь в этом...
 решение населением всей Х...
 и Ваше имя войдет в историю...
 всегда будет вспоминать св.» [37].

23 вересня 1943 р. родини Антонія Юнака (дружина Антонія Петрівна та дочка Наталія) та Всеволода Волкановича (він і його дружина), виїжджають з Києва до Холма, маючи при собі безцінну ношу.

Це була довга і небезпечна подорож, про перипетії якої ми можемо лише здогадуватись — виїхавши з Києва 23 вересня, мандрівники прибули до Холма лише у ранішніх годинах 27 вересня: «Жінки з Образом та речами залишилися на двірці, а о. прот. Юнак і пан Волканович пішли до міста й прийшли до Собору, в якому йшла Богослужба архієрейським чином оскільки було Свято Чесного Хреста».

Важливо наголосити, що незважаючи на те, що Іларіон доклав чимало зусиль, щоб повернути ікону у Собор на Даниловій Горі, відповідно до віднайдених документів, приїзд до Холма родин Волкановичів та Юнаків з Чудотворною іконою на руках виявився великою несподіванкою для священнослужителів Холмського кафедрального Собору та й для самого Архієпископа Іларіона: «Тому що образа привезено несподівано, не могло бути й речі про якесь надзвичайне урядження його зустрічі, а також тому, що в Холмщині й Підляшші, з боку релігійного, стан був дуже грізний і небезпечний з боку поляків-латинників». Образ було відкрито в присутності Владики Іларіона й родин о. прот. Юнака й Волкановичів, а також членів Консistorії.

Коли у вересні 1943 року ікона Холмської Божої Матері повернулася до Холма, радісна звістка блискавкою поширилась містом, люди почали готуватись до урочистого внесення ікони у храм на Святій Даниловій горі. Тимчасово образ розмістили у Архієрейській Церкві Св. Апостола Андрія Первозванного.

Лише 3.10.1943 Чудотворний Образ Холмської Божої Матері був урочисто перенесений зі Свято-Андріївської церкви до Холмського кафедрального собору Владикою, архієпископом Іларіоном в асисті 22-х священників та 5-х дияконів, у приявності численних віруючих як місцевих так і прибулих.

Проте вкотре з'явився у Холмі Чудотворний Образ на короткий час. Незабаром розпочались трагічні для українців Холмщини та Підляшшя події – примусове виселення з рідних земель. У цих нелегких перипетіях ікона знову зникає.

* * *

Довгий час вважали, що митрополит Іларіон вивіз ікону Богородиці Холмської на Захід. Ходили чутки, що радянський уряд, намагаючись знайти ікону, навіть посилав до Івана Огієнка своїх емісарів, проте безрезультатно¹. Існувала версія, що ікона загинула дорогою на Захід, під час бомбардування. Дійсно, біля Любліна ешелон, в якому їхав митрополит Іларіон, потрапив під бомбардування, внаслідок якого був знищений єдиний зроблений Огієнком примірник перекладу Біблії, загинула частина архіву. Незважаючи на свій примхливий характер, фортуна завжди робить бездоганний вибір – порятувати Чудотворний Образ в цьому вогняному пеклі судилося кузині знаменитого російського письменника Михайла Булгакова — Іларії Булгаковій. Коли почалося бомбардування, ця жінка, ризикуючи життям, винесла ікону з палаючого потяга² [38].

¹ Ці чутки підтверджуються фразою зі скарги М. Корниловича від 19.01.1957 до обласного прокурора: «Про розшук цих трьох кипарисових дощок, цього уривка з історії Західної Русі, що ледь не загинув у часи церковної руїни в Києві, я 14.11.1949 просив Московського Патріарха і 25.2.1953 Київського Митрополита».

² Батько Іларії був викладачем філософії і грецької мови у Духовній і Маріїнській семінарії у Холмі. Після закінчення початкової школи Іларія їде на навчання до Москви і повертається до Холма лише 1926 року. Сучасники характеризували її як активну і безкомпромісну у судженнях, часто ексцентричну у вчинках. Важко переживши смерть батька 1937 р. і почувавши себе спадкоємицею його духовного та морального заповіту, здійснює «переоцінку цінностей». Відтоді носить тільки чорне вбрання, активність переносить на церковні справи. Після війни залишилась у Холмі, працювала у музичній школі. Подорожі її поїздки у «потязі Огієнка» та порятунку нею ікони, на жаль залишаються невідомими. Померла Іларія Булгакова 4.12.1982 у віці 90 років, ймовірно похована у Грабарці (Польща), у жіночому монастирі, де провела останні роки життя. Див.: *Генріх Радей*. Кузина Булгакова // Ікона Холмської Богородиці : дослідження та матеріали (10-річчю передачі Холмської Чудотворної ікони Богородиці Музею волинської ікони) : наук. зб. — Луцьк, 2010. — С. 99–102.

Впродовж усіх повоєнних років ікона таємно зберігалась в родині Надії Гаврилівни Горлицької (Коробчук), яка мешкала у Луцьку — будучи безпосередньою учасницею тих подій, вона залишила нам свої спогади [39, с. 18–19]. Батько Надії Гаврилівни, митрофорний протоієрей Гавриїл Коробчук служив у Холмській єпархії разом з митрополитом Іларіоном (Огієнком). Коли стало відомо, що ешелон, в якому їхали утікачі, потрапив під бомбардування і далі пересуватися з іконою стало небезпечно, о. Гавриїл Коробчук, який на той час ще залишався у Холмі, посилає у ризиковану подорож свою старшу дочку Любу і псаломщика Богословської церкви Петра Миколайовича Сурікова — вони привозять ікону назад до Холма.

Першого вересня 1945 р., в часі так званої «виміни населенням між Польщею та СРСР», з волі Москви почалось виселення українців з Холмщини. Родина Коробчуків була змушена залишити рідну домівку і переїхати в Україну, куди таємно перевезла ікону. Для холмщаків завжди було очевидним, що ікона Холмської Божої Матері, як найбільша Святиня та символ незалежної України, повинна зберігатись лише в Україні. 1946 року о. Гавриїл Коробчук відправив дочок Любу та Надію до Почаєва, домовитись про передачу ікони у монастир, але Почаївський архімандрит, колишній монах із Грабовця, який добре знав родину Коробчуків, відрадив віддавати її, оскільки був переконаний, що радянська влада конфіскує святиню і відправить її до Москви [39, с. 18–19].

Таким чином, чудотворний образ Холмської Божої Матері більше як півстоліття залишався у родині Коробчуків. Спочатку у старшої сестри Люби в Івано-Франківську, де 1979 р. ікону було «оновлено», тобто записано масляними фарбами поверх оригінального живописного шару. 1996 року Надія Гаврилівна перевезла ікону до Луцька і, за порадою завідувача Луцької картинної галереї Миколи Черенюка, теж холмщак, віддала її для реставраційних робіт реставратору Музею Волинської ікони — Анатолію Квасюку. Єдиною умовою хранительки було повне збереження таємниці...

Події 1996–2000 рр., пов'язані з реставрацією та передачею цього безцінного твору державі Україна, ще нещодавно видавалися незначними та другорядними у порівнянні з явищем віднайдення та порятунку видатної пам'ятки людства. Проте сьогодні вони вже стали історією, набутих і зафіксованих досвідом повернення українському народу його цінностей. Робота над зняттям запису тривала чотири роки. Єдиним і відданим помічником Анатолію Квасюку в нелегкій справі була його дружина Олена Романюк, мистецтвознавець, реставратор Музею Волинської ікони. Протягом усього періоду реставрації велась документація, яка сьогодні складає кілька томів і може слугувати взірцем для фахівців. У серпні 2000 р. перший етап робіт було завершено, і саме тоді холмщакі приходять до висновку про необхідність оприлюднити ікону.

15 вересня 2000 р. у конференційній залі Волинської обласної державної адміністрації за участю: Н. Г. Горлицької; директора Волинського обласного краєзнавчого музею А. М. Силока; заступника голови Облдержадміністрації П. В. Онищука; заступника начальника юридичного відділу апарату Облдержадміністрації О. С. Запорожець, яка склала текст договору; начальника відділу у справах національностей, міграції та релігії Облдержадміністрації Г. Я. Гулька; заступника начальника Волинського обласного управління юстиції О. М. Винокурова; заступника начальника Управління культури Облдержадміністрації В. А. Лисюка; голови товариства «Холмщина» Б. М. Самохваленка; члена ради товариства «Холмщина» Й. Г. Струцюка; консультанта заступника голови Облдержадміністрації О. Р. Стельмашук; дочки Н. Г. Горлицької Н. О. Недільської; завідувача реставраційною майстернею Волинського обласного краєзнавчого музею А. І. Квасюка; художника реставратора, мистецтвознавця О. Ф. Романюк; мистецтвознавця, старшого викладача кафедри культурології Волинського держуніверситету імені Лесі Українки О. С. Ремняки відбулась офіційна передача ікони Холмської Божої Матері у власність України. Згідно з договором ікона зберігається лише у Луцьку та без письмової згоди товариства «Холмщина» не може виноситись за межі музею. Експертна довідка, авторами якої є А. І. Квасюк, О. С. Ремняка, О. Ф. Романюк, датована 12.09.2000 і визнана невід'ємною частиною цього договору. Передача ікони відбувалась за сприяння та при підтримці голови Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей України через державний кордон України, академіка О. Ф. Федорука.

З 19-го по 21 вересня 2000 року відбувся Третій світовий конгрес українців Холмщини та Підляшшя, під час якого ікона вперше була виставлена для широкого загалу.

Наприкінці жовтня 2000 р. на запрошення Волинської облдержадміністрації до Музею Волинської ікони прибула спеціальна комісія, очолювана академіком А. С. Міляєвою. До складу комісії входили: доктор хімічних наук Ю. Й. Братушко (Національний науково-дослідний реставраційний центр); реставратор вищої кваліфікації, завідувач відділу експертизи ВМК, старший викладач кафедри реставрації НАОМА В. І. Цитович; рентгенолог кафедри реставрації НАОМА С. Н. Нерезов; завідувач фондами Національного художнього музею України Г. І. Белікова; завідувач кафедри реставрації НАОМА М. Ф. Тітов. На місці було проведено фотографування ікони в інфрачервоній зоні спектра (В. І. Цитович), часткове рентгенографування (С. Н. Нерезов), а також було взято проби фарб на фізико-хімічний аналіз (Ю. Й. Братушко) та деревини на вуглецевий аналіз. Було складено експертну довідку про ідентичність та стан збереження ікони Холмської Божої Матері. Довідка київської комісії

підтвердила висновки, які було зроблено попередньою експертною групою.

«Появи» і «зникнення» Холмського Чудотворного образу Богородиці в період 1915–1945 рр. — часу, найбільш фатального для українського населення Холмщини та Підляшшя, тісно пов'язані з примусовими «переселеннями» самих холмщан. Впродовж зазначених років Чудотворний образ мандрував землями, які опинились під владою більшовиків і лише завдяки відважності кількох людей — вчених, священників, громадських діячів, які ризикували власним життям, вдалось зберегти святиню від знищення.

Кожна епоха залишала на іконі Холмської Божої Матері свій відбиток. З неї здирали ризи, лишаючи пошкодження на живописній поверхні, кріпили на дрівко, щоб винести на поле бою, розбирали на окремі дошки, щоб сховати від войовничих атеїстів, врешті з дикунською турботливістю перемалювати на яскраву та солодку картинку неприйнятний для варварського ока її аристократичний живопис. Проте цей дивовижний зразок східно-християнської іконописної традиції, сповнений аскетичної живописної дисципліни Візантії, крізь яку проглядає емоційна чуттєвість Заходу, цей, за виразом академіка С. С. Аверинцева «художній та духовний еквілібрум, що існує саме посередині між крайнощами Східного не-гуманістичного почуття священного та Західним гуманізмом, здається, має якесь особливе універсальне значення» [40, с. 270].

1. *Пастернак Е.* Нарис історії Холмщини і Підляшшя (Новіші часи). — Друге вид. — Вінніпег ; Торонто, 1989. — С. 67–77.
2. *Д-р Степан Баран.* Холмщина вчора і нині // Краківські вісті. — 1942. — Ч. 3. — 7 січ. — С. 6.
3. Воссоединение униатов (перепечатано из газеты «Русь», 1905, № 150) // Материалы к вопросу об образовании Холмской Губернии, собранные А. З. — Варшава : Тип. АО С. Орггельбранда и сыновей, 1908. — С. 75–84.
4. Небывалое торжество в Холмской Руси // Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской Архиерейской кафедре за 1881 год. — № 18. — С. 290.
5. Oliver Thomson Historia propagandy. — Warszawa, 1999. — S. 10.
6. Холмско-Варшавский епархиальный вестник, изд. при Холмско-Варшавской Архиерейской кафедре. — 1888. — № 18 (15 сент). — С. 1; *Jyzef Stefanski.* Z Dziejow Kultu Obrazu Matki Boskiej Che mskiej. — Drukarnia Narodowa Zakl. Bez zaznzczenia roku. — S. 18.
7. *Петро Олійник.* 25 літ тому // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 84. — С. 4. У статті подається дещо інша інформація: Холм і цілий Холмський повіт були виселені 18.06.1915.
8. ІР НБУВ, ф. Х, спр. 17545, арк. 2–3.
9. Там само, арк. 4.
10. Свято Пречистої в Холмі // Краківські вісті. — 1943. — Ч. 225. — 9 жов. — С. 6.
11. *В. П.* 25 літ культурно-освітньої праці на Холмщині («Просвіта», «Рідна Хата», «УОТ»). 1917–1942 // Краківські вісті. — 1942. — Ч. 177. — 12 серп. — С. 5.

12. Холмская Русь : ежедневная народная газета. — 1917. — 8 окт.
13. ІР НБУВ, ф. Х, спр. 17545, арк. 26.
14. Незнані сторінки. Лист Н. Полонської-Василенко до митрополита Іларіона (Огієнка). 1950, грудня 23, Ульм (ФРН). Публікація протоієрея, професора Юрія Мицика // Голос православ'я. — 2000. — № 3.
15. Пречиста вернулася знов до Холма. — Холм : Свята Данилова Гора, 1943. — С. 12.
16. ЦДАГО України, ф. 272 (1–3416), спр. № 146587, арк. 72.
17. *Н. Полонська-Василенко.* Історична наука в Україні за советської доби та доля істориків // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Том CLXXXIII : Праці історично-філософської секції : зб. на пошану українських учених, знищених більшовицькою Москвою. — Париж ; Чикаго, 1962. — С. 27, 46, 66.
18. ЦДАГО України, ф. 272 (1–3416), спр. 146587, арк. 1.
19. ЦДАГО України, ф. 52955-фп, спр. 146587, арк. 67. Обвинительное заключение по следственному делу № 146587 Корниловича М. И. по ст. 54–10 Украина УССР.
20. ЦДАГО України, ф. 52955-фп. спр. 146587, арк. 79. По обвинению Корниловича Михаила Ивановича по ст. 54–10, ч. 2, УК УССР.
21. ЦДАГО України, спр. 348/118442. По обвинению Голубева Г. Д. Т. 1–3. 66923-фп. справа 1820/3552. По обвинуваченню гр. Юнака Антонія Івановича по ст. 54–10, арк. 1.
22. ЦДАГО України, спр. 348/118442. 66923-фп. По обвинению Голубева Г. Д. Т. 1–3.
23. ЦДАГО України, спр. 1820/3552. 9888-фп, арк. 10, 14. Обвинительное заключение по след-делу 1820 по обвинению гр. Юнака Антона Ивановича в совершении преступлений, предусмотренных ст. 54–10, п. 2, УК УССР.
24. Передача Собору в Холмі // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 31.
25. Величаве свято в Холмі // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 43. — С. 3–6.
26. Як працював комітет у Холмі? // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 43. — С. 7.
27. Діловий комітет відновлення Холмського православного Св.-Богородичного собору // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 59. — С. 6.
28. Митці-малярі в Холмі // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 79. — С. 10.
29. Відновлення Холмського собору // Краківські вісті. — 1940. — Ч. 71. — С. 3–4.
30. *М. Тимошко.* Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське відродження // Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Життєписи великих українців. — К. : Либідь, 1996. — С. 11.
31. *В. Острівський.* Віднова Холмського собору // Краківські вісті. — 1941. — Ч. 8. — 17 січ.
32. Церковні справи на Холмщині // Краківські вісті. — 1941. — Ч. 15. — 25 січ.
33. *О. С. Кучерук.* Міський голова Володимир Багазієв і Міська управа Києва у 1941–1942 рр. // Київ і кияни : матеріали щорічної наук.-практ. конф. — К. : Кий, 2006. — Вип. 6. — С. 282–294.
34. *А. Форотівський.* Київ під ворожими окупаціями. — Буенос-Айрес : М. Денисюк, 1952. — С. 75–77.
35. ДАКО, ф. Р-2356, оп. 1, спр. 128.
36. ДАКО, ф. 2412 оп. 1, спр. 29, арк. 28.
37. ДАКО, Ф. Р-2356, спр. 36, арк. 39.

ДО ПИТАННЯ ЩОДО АВТОРСТВА ПРОЕКТУ ВЕЛИКОЇ ЛАВРСЬКОЇ ДЗВІНИЦІ

38. Г. Радей. Кузина Булгакова // Ікона Холмської Богородиці... — С. 99–102.

39. Н. Горлицька (Коробчук). Спогади про чудотворну ікону // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть : матеріали VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису. — Луцьк, 2000. — С. 18-19.

40. Аверинцев С. С. Софія-Логос : словник. — К. : Дух і Літера, 2007.

Оксана РЕМЕНЯКА. Історія порятунку ікони Богородиці Холмської у XIX–XX століттях.

«Появи» і «зникнення» Холмського Чудотворного образу Богородиці в період 1915 – 1945 рр. – часу найбільш фатального для українського населення Холмщини та Підляшшя, тісно пов'язані з примусовими «переселеннями» самих холмщан. Хрестоматійна тема збереження і порятунку пам'яток культури в умовах тектонічних культурних зрушень періоду між двох світових воєн XX ст., де Україні була відведена роль території, за яку вели суперечку Польща і СРСР, набуває цілком нового звучання в контексті сучасного протистояння практично тих самих політичних гравців. На прикладі порятунку лише одного твору, автор намагається осмислити вагу культурного спаду у процесі національного самоусвідомлення.

Ключові слова: Холмський Чудотворний образ, населення Холмщини та Підляшшя, пам'ятки культури, примусове переселення.

Оксана РЕМЕНЯКА. История спасения иконы Богородицы Холмской в XIX–XX веках.

«Появления» и «исчезновения» Холмского Чудотворного образа Богородицы в период 1915 - 1945 гг. – наиболее фатального для украинского населения Холмщины и Подляшья времени, тесно связаны с насильственными «переселениями» самих холмщан. Хрестоматийная тема сохранения и спасения памятников культуры в условиях тектонических культурных сдвигов в промежутке между двумя мировыми войнами XX в., где Украине была отведена роль территории, за которую боролись Польша и СССР, приобретает совершенно новые смыслы в контексте современного противостояния практически тех же политических игроков. На примере спасения только одного произведения, автор пытается осмыслить роль культурного наследия в процессе национального самоосознания.

Ключові слова: Холмский Чудотворный образ, население Холмщины и Подляшья, памятники культуры, принудительное переселение.

Oksana REMENIACA, Ph.D. The history of salvation the Icon of the Virgin Mary of Kholm in 19th–20th century.

“The emergence” and “the disappearance” of the Icon of the Virgin Mary of Kholm happened in the period between 1915 and 1945 years, it was a period which was fatal for the Ukrainian population of Kholm and Podliashya, it was connected to the forced deportation of the local Ukrainian population. Self-evident theme of conservation of cultural heritage under circumstances of tectonic cultural upheaval in the period between two World Wars in the XX c. had received a new vibration in the context of present-day confrontation of the same political player. At the instance of salvation of the only one masterpiece the author tries to give a meaning to the importance of cultural heritage in the process of national self-awareness.

Keywords: the Icon of the Virgin Mary of Kholm, population of Kholm and Podliashya, cultural heritage, forced deportation.

У сучасній літературі затвердилася думка про те, що автором проекту Головної дзвіниці Києво-Печерської лаври є архітектор Йоган Готфрід Шедель. Проте уважне вивчення історії життя та творчості зодчого та його колег — сучасників, а також обставин будівництва пам'ятки свідчить, що це не зовсім так.

Закладка дзвіниці відбулася в один з найсприятливіших періодів в історії Гетьманщини, коли вона ще зберігала свої державні права у військовій, адміністративній, судовій та економічній сферах. Політико-суспільні події цього часу позитивно відбивались на культурно — національному житті держави, зокрема на архітектурній та містобудівній діяльності. Наприкінці XVII — на початку XVIII ст. в Гетьманщині на кошти гетьмана Івана Мазепи та козацької старшини будувалася величезна кількість храмів та інших споруд.

Особлива увага була прикута до Києва, який, за висловом Феофана Прокоповича, «усі християни називають другим Єрусалимом і новим Сіоном». Бажаючи здійснити мрію багатьох поколінь української еліти, гетьман багато зробив, аби повернути колишній столиці Київської Русі належний їй статус, зробити Київ сакральним осередком держави. Серед багатьох зведених за Мазепи церков були величніші головні собори Братського Богоявленського монастиря на Подолі, а також Миколаївського і Вознесенського жіночого монастирів на Печерську. У Печерському містечку побудували вишукані кам'яні парафіяльні храми Воскресіння Христового та Феодосія Печерського, а у Вознесенському жіночому монастирі — церкву Покрова Богородиці.

Навколо Лаври був зведений могутній монастирський мур з Всехсвятською та Південною надбрамними церквами, а також трьома баштами та двома баштами — церквами: Св. Онуфрія і прп Іоанна Кущника. На території Дальніх печер з'явилась церква Різдва Богородиці, а на території Ближніх печер — Хрестоздвиженська церква.

5-го липня 1687 р., тобто у рік коли Мазепу обрали гетьманом, в Лаврі стався пожежа, від якої постраждав Успенський собор. Незабаром храм зазнав перебудов під час яких він набув рис, притаманних стилю українське бароко. Пожежа прискорила заміну дерев'яних споруд на Верхній території монастиря на кам'яні. За Мазепи з цегли побудували всі основні монастирські будівлі: друкарню, пекарню та келією при ній, келію квасоварів з кам'яними погребам, будівлю лікарні з Микільською церквою, покої архимандрита та інші.

Активний процес заміни дерев'яних споруд кам'яними не міг оминати й таку важливу споруду, як Головна дзвіниця. Гетьман побажав побудувати замість неї нову кам'яну монументальну споруду із урахуванням смаків того часу. Для цього він надав Лаврі, як свідчить «реєстр фундацій і дотацій», складений в Бендерах 1709 р., величезну суму: 73 000 золотих.

Дзвіниця мала стати грандіозною спорудою, яка б виявилася не тільки висотною домінантою архітектурного ансамблю Києво-Печерського монастиря, а й об'єднала б навколо себе всі споруди Печерська, якій перетворився за Мазепи в окреме красиве та добре укріплене місто на високому пагорбі. Не виключено, що сюди він планував перенести гетьманську резиденцію.

Величезна кількість споруд, які будувалися на Україні, в т. ч. у Києві переконує, що в цей час тут працювало кілька підрядних будівельних бригад. Координувати їхню роботу, вносити конкретні пропозиції щодо вигляду намічених для будівництва споруд, які б задовольняли вимогам української еліти та гетьмана, погоджувати кошторисну документацію та інше мала наблизена до Мазепи особа та водночас талановитий досвідчений архітектор.

Найбільш вірогідно, що до 1701 р. цією особою був дворянин у гетьманської резиденції Іван Петрович Зарудний. Зарудний походив із шляхетної родини. Він, ймовірно, доводився онуком генерального судді Самійла Івановича Зарудного-Богдановича. Зберігся документ «Нобілітація короля Яна Казимира, червень 1659 р.», в якому йдеться: «З огляду на вірність і відваги Самійла Зарудного, судді Військ Наших Запорозьких, надаємо йому клейнод шляхетства польського, а також даємо йому містечко Савуличі Київського воеводства відповідно до привілею, наданого повагою сучасного Сейму на ленному праві, який підтверджую». Цього ж року був нобілітований батько гетьмана Адам — Степан Мазепа. Зарудний здобув освіту в Києво-Могилянській колегії, де основи архітектури викладалися на досить високому рівні. Потім він навчався в університетах Італії. Його подальша творча кар'єра відома. За наказом Петра I він з 1701 р. був зарахований на царську службу. Згодом він займав в Росії різні керівні посади: був «главным над жилищами директором», керував особливим управлінням у справах «ізуграфства» та інше. Дослідники дійшли висновку, що Зарудний був причетний до створення кількох іконостасів, про-

ектування та будівництва тріумфальних арок, а також зведення кількох церков та соборів. Він створив високомистецькі іконостаси для Петропавлівського собору в Санкт-Петербурзі, для церков в палацах Олександра Даниловича Меншикова на острові Котлін і в Оранієнбаумі, для Преображенського собору в Ревелі, для церкви архангела Гавриїла у Москві. Зарудний є автором ковчега і балдахіна, виготовлених для перенесення мощів Олександра Невського до Олександро-Невської лаври. Дослідники пов'язують з Зарудним будівництво завершених архітектурних творів: церков Архангела Гавриїла та Івана Воїна, соборів Заіконоспаського та Варсонофіївського монастирів, надбрамної церкви Тихвінської Богоматері Донського монастиря, будинку дяка Аверкія Кирилова у Москві, церкви Знаміння у Дубровицях неподалік від Подільська.

Цар запропонував Зарудному поступити на російську службу, звичайно, не випадково. Без сумніву, Петро I, який запрошував до себе найкращих іноземних фахівців, мав можливість оцінити талант, освіченість та інші здібності архітектора. Все це переконує в тому, що Зарудний відіграв на теренах України провідну роль в архітектурно-будівельному процесі того часу та був тут основним генератором архітектурних ідей. Отже цілком вірогідно, що саме він був автором проектів багатьох найважливіших споруд, які будувалися у Гетьманщині, в тому числі у Києві.

Архівні документи свідчать, що одну з підрядних бригад, яка працювала у Києві у 1690-х і будувала Богоявленський та Миколаївський собори, очолював московський зодчий Осип Дмитрович Старцев. Проте архітектура соборів настільки відрізняється від інших споруд, які він побудував раніше та після від'їзду з Києва, що це повністю унеможливорює думку про його причетність до створення проектів згаданих храмів.

Про Старцева відомо, що 1681 р. він виграє у Москві торги на підряд, за яким мав будувати церкву Воскресіння на Пресні. Того ж року за наказом царя Федора Олексійовича на Україну «для описания церковних чертежей» був відправлений майстер Оружейної палати, живописець Карпо Золотарьов, який відвідав Київ, Переяславль, Ніжин, Батурин, Глухів «и иные разные малороссийские города». Після цієї поїздки був складений новий проект вищезгаданого храму, відповідно до якого церква мала багато в чому повторювати Миколаївський собор у Ніжині. За різних обставин архітектурні ідеї, закладені у зазначеному проекті, були використані при будівництві іншої споруди — Великого собору Донського монастиря, який будувався з перервами в 1684–1686 рр., та 1692–1698 рр. У 1683–1689 рр. архимандритом цього монастиря був вчений чернець з України Никон.

1689 року в іншому московському монастирі — Ново-Дівочому — було закладено найоригінальнішу з дзвіниць того часу. Її зводили на початку 1690-х.

В архівних документах у зв'язку з цим будівництвом знов зустрічаємо згадку про Старцева, який постачав до монастиря будівельні матеріали. Цей факт хоч й підтверджує причетність Старцева до цього будівництва, проте жодним чином не доводить, що останній мав відношення до розробки проекту цієї споруди.

Дзвіниця уявляє собою високу 72-метрову башту, яка звужується до гори, та складається з п'яти поставлених один на одній восьмикутних у плані будівельних об'ємів. Вінчає споруду невелика глава на восьмикутному світловому барабані. Використання такого незвичного для російської архітектури конструктивного прийому, як постановка «восьмерика» на «восьмерик», запропоновано, без сумніву, українським архітектором. Не виключено, що ним був Зарудний, який тоді неодноразово відвідував Москву.

Оскільки зведення дзвіниці в Києво-Печерському монастирі з різних причин відкладалося Зарудний, вірогідно, запропонував реалізувати в Москві ідею, яка народилася у нього в Києві після пожежі у Лаврі 1687 р.

Будівництво ж Лаврської дзвіниці розпочалося тільки 1700 р. Ці роботи доручили «постельному истопнику, каменных зданий художнику» Дмитру Васильовичу Аксамитову, якій приїхав з Москви. Інформація про творчу діяльність останнього майже відсутня. Відомо лише, що у 1697–1699 рр. він будував палац для Ф. Лефорта у Німецькій слободі на Яззі. Палац, як бачимо на гравюрі того часу, був наділений рисами так званого «наришкінського стилю» та мав вигляд типовий для Москви кінця XVII ст.

Навряд чи Аксамитов вніс якісь зміни до наданого йому проекту лаврської дзвіниці Зарудного. Архівні документи свідчать, що Аксамитов встиг побудувати лише фундамент споруди, оскільки незабаром помер.

Завадили подальшому будівництву лаврської дзвіниці й несприятливі обставини військового часу та наказ Петра I про заборону кам'яного будівництва в усій Російській імперії, а понад усе трагічна доля керманіча України.

У одному з архівних документів з цього приводу повідомлялося: «Суммы всей на колокольню отъ изменника Мазепы может быть 4000 рублей, за которую всякую матерію — камень, известь и кирпич к делу приспособлено, за делание фундамента каменного плочено мастеру Аксамитову и с ним бывшим работникам задатки дано; якое, когда вскоре помер, дело зачатое заваковало, а остаток денег в пожар сгорел (мається на увазі пожежа 1718 р. — О. С.)».

1716 року у зв'язку із прагненням продовжити будівництво дзвіниці архімандрит лаври Іоанікій Сенютович звернувся до покровителя Києво-Печерського монастиря фельдмаршала Б. П. Шереметєва, якій тоді разом з Петром I перебував у Західній Європі, з проханням допомогти йому в пошуках досвідченого архітектора. Виконуючі це доручення останній підписав угоду з фахівцем із Гданську про що повідомив архімандрита: «Я tedy, по желанию

высоце в богу превелебности вашей, такожде на прислугу святой обители Киево-Печерской такового вам потребного человека изыскаем в Гданську, который в деле мулярском досведчонный есть майстер, и во всяких архитектурах искусен. Теды оного изъеднавши и учинил с ним таковое положение. Когда он прибудет к вам во святую обитель, дайте ему спокойную госпуду, а на всякий мисяць давать ему за майстерство по двадцяти рублей, а пищу и питне сам себе должен будете промышлять, кроме вашей дишкреии. Також, ежели не похощет там жити и пожелает в свои краи, надлежит его отправить дискретно, с купцами случившимися, и дать ему денег на дорогу з розсуждением того, что слушно покажете. Понеже я тепер, посылаючи его к вам во святую обитель Киево-Печерскую, дал ему денег на дорогу двести рублей. Також и высоко в богу превелебность ваша по выше назначенному изволить определит, понежетаковий з ним договор я подписал рукою моею».

Оскільки «архітектор із Гданська» отримав кошти на дорогу, можна припустити, що незабаром він приїхав до Києва. Тут він отримав проект високої п'ятиярусної восьмикутної в плані вежі, складений Зарудним. Залишивши без змін загальну конструктивну основу споруди, він міг внести зміни до архітектурного оформлення її ярусів з урахуванням смаків тогочасної західноєвропейської архітектури.

1718 року в Києво-Печерській лаврі сталася нищівна пожежа, що відсунула на більш пізні часи питання щодо зведення нової дзвіниці. Тому «архітектор із Гданська», ймовірно, повернувся на батьківщину. Кресленики дзвіниці, що залишилися після нього, пізніше були передані наступному архітектору, якій мав будувати дзвіницю. Ним виявився архітектор і художник Федір Андрійович Васильєв.

Про творчість останнього теж відомо небагато. 1693 року його ім'я фігурує в документах Оружейної палати як іконописця. 1698 року він «с товарищами» працював у Ростові Великому, де тоді завершувалися роботи з будівництва та оздоблення споруд Митрополичого двору. У 1702–1703 рр. Васильєв з групою золотарів виконував роботи із позолоти іконостасів Троїцького собору у Пскові. На початку 1705 р. він приїхав до Воронежу, де тоді перебував Петро I. Цар направив його до північної російської столиці: «живописець Федор Васильєв отпущен в Петербург к вам (к обер-коменданту Санкт-Петербурга Р. В. Брюсу. — О. С.). Изволь его употребить к какому делу и от того же художества, что Иван Матвеев». Справжнє ім'я останнього Іван Матвійович Угрюмов. В документах того часу він згадується як «приказу артиллерии чертежник», або «чертежник и рисовальщик Пушкирского приказа». Тобто Угрюмов був обізнаною у військовій справі людиною, яка під керівництвом У. А. Синявина займалася роботами, пов'язаними із заснуванням нових

і відновленням захоплених під час військових компаній шведських фортець. Як відомо, 1702 р. російські війська під командуванням Шереметьєва захопили Нотебург (пізніше Шліссельбург), 1703 р. — Ніеншанець, Копор'є, Ямбург, Везенбург. В цьому ж році був закладений Санкт-Петербург. 1703–1704 рр. на острові Котлін будувалася морська фортеця Кроншлот: «коронний замок». Отже Іван Матвеев був залучений на будівництві зазначених об'єктів і саме тут разом з ним мав працювати Васильєв. Збереглися виконані художником малюнки, на яких зафіксовані деякі з цих об'єктів.

У Санкт-Петербурзі Васильєв будував галереї у Літньому саду. Судячи з гравюри А. Зубова «Летний сад» (1717 р.), це була доволі ефектна споруда. Її центральна частина була наскрізною з дванадцятьма парними колонами. По боках колонади були зведені два симетричні павільйони із застосуванням декоративної системи так званих «лустгаусов».

1712 року Васильєв працював у Нарві, де будувався царський палац. До цього часу він вже був «в архитекторы удостоен от его императорского величества». З 1716 р. «под смотрением» Васильєва зводився за проектом генерал-архітектора Ж. Б. Леблона будинок генерал-адмірала М. Ф. Апраксина. У цьому ж році Васильєва долучили до будівництва будинку П. І. Ягужинського. Робота на цьому об'єкті принесла Васильєву багато неприємностей. 1717 року його обвинуватили у завищенні витрат на будівництво та конфіскували до скарбниці його майно, а його самого посадили до в'язниці.

Звільнили архітектора восени 1718 р. завдяки втручання царя й, вірогідно, на прохання родичів Шереметьєва. Можливо за протекцією останнього Васильєва направили до Києво-Печерської лаври, де він мав вирішувати питання щодо відтворення пошкодженого пожежею Успенського собору. Крім того, йому доручили виконати абрис дзвіниці. Він, вірогідно, мав вивчити нові побажання керівництва монастиря і спонсорів з приводу цього об'єкту та внести до проекту, що на той час існував, відповідні зміни. Архітектор мав скласти кошториси споруди, запропонувавши оптимальні загальні розміри дзвіниці, визначивши матеріал та вартість кожного її архітектурного елемента: «дабы оная колокольня имела в себе довольную высоту и широту, крепость и красоту, а глава на колокольне должна быть покрыта медью и вызолочена».

Васильєв запропонував замовнику два варіанти абрисів та кошторисів дзвіниці. Монастиреві сподобався той з них, що коштував дорожче: «и оне соборно выбрали абрис и чтоб сделать смету против того абриса великим коштом». Пізніше монастир стверджував, що Васильєв не виконував абрисів, а лише склав кошторис. Проте зробити це, не маючи узгоджених архітектурних рішень, було б неможливо. Через конфлікт з київським генерал-губернатором та архімандритом Лаври Васильєв був змушений 1721 р. залишити Київ.

У 1720-х монастир основні зусилля зосередив на завершенні відновлювальних робіт Успенського собору, й лише 1729 р. знову розпочав активно займатися проблемами, пов'язаними з будівництвом дзвіниці. Цього року на ім'я імператора Петра II було надіслано прохання, в якому говориться: «В 1720 году по именному Указу <...> велено для возобновления тогда в Киево-Печерской лавре погорелой церкви и строения новой колокольни послать во оную лавру <...> архитектора, по которому Указу тогда и послан был архитектор Федор Васильев и будучи во оной лавре только одну смету припасам и тому строению учинил тако и при строении церкви оной (Успенського собору. — О. С.) сначала некоторое время был, а новой колокольни в бытность ево архитектора делать не зачато, для того что тогда вдруг всего строения исправит невозможно было и наипаче старание мы Богомольцы Вашего императорского Величества имели что сперва церковь сделать, а понеже строение церкви <...> ныне в совершенство приведено, того ради мы ... намерены и колокольню новую начать <...> и потребно при том деле быть архитектору». Тому монастир просив імператора «к строению оной колокольни определя прислать архитектора искусного в строении, дабы чрез ево оная колокольня наилучшим образом сделана быть могла».

У вирішенні цього питання монастиреві допомагали канцлер граф Г. І. Головкин і президент Комерц-колегії князь Д. М. Голіцин, які входили до складу Верховної таємної ради. Проте внутрішня політична ситуація у Російській імперії в цей час стрімко змінювалася: смерть Катерини I, заслання Меншикова, смерть Петра II та прихід до влади Анни Іоаннівни. Наслідком цих подій були зміни політичних угруповань навколо осіб, які царювали. Багато вельмож втратило владу та навіть життя. Це стосується й лаврського покровителя Голіцина. Проте до своєї опали він встиг допомогти монастиреві. У листі до лаврського архімандрита він писав: «Архитекта для строения колокольни, по вашему желанию, сыскал, который ниже четырехсот рублей за год не берет». Архітектор, якого «сыскал» Голіцин, підписував документи: «Johann Gottfried Schodel» — Йоганн Готфрід Шедель.

Зміна правителів у Російській імперії змінювала долі не тільки вельмож, які їх оточували, а й простих людей. Прикладом тому може слугувати доля архітектора Й. Г. Шеделя. Найнятий Меншиковим на російську службу 16 червня 1713 р. в м. Альтенаві, що неподалік Гамбурга, він мав виконувати в Росії «каменную гипсовую работу и своды». Після приїзду до Санкт-Петербурга Шеделю довелося працювати на будівництві п'яти об'єктів, що зводилися для світлішого князя за проектами та під наглядом відомих західноєвропейських архітекторів, в т. ч. Домініко Трезіні, Андреаса Шлютера, Джованні Маріо Фонтана, Бартоломео Карла Растреллі, Жана-Батиста Олександра

Леблон та інших. Це палац на Преображенському (Васильєвському) острові, дача «Фаворит» поблизу Стрельни; садиба з палацом «Монкураж» на Петергофській дорозі, заміська садиба «Оранієнбаум», палац в Кронштадті.

Звертає на себе увагу те, що в щоденниках Меншикова, в яких фіксуються, в тому числі, спілкування світлішого князя з різними архітекторами, скульпторами, живописцями та іншими майстрами, ім'я Шеделя жодного разу не згадується. Це свідчить про те, що останній не відіграв помітної ролі в будівництві зазначених споруд. Це підтверджує й невелике жалування, яке він одержував — триста рублів. Для порівняння нагадаємо, що платня, наприклад, архітекторів А. Шлютера та Ж.-Б. Леблон становила 5 000 рублів.

Після опали Меншикова Шедель, який не отримав платню за роботу на палаці «Монкураж», поїхав 1729 р. до Москви та подав скаргу новому імператорові Петру II. Оскільки скарга розглядалася дуже довго, архітектор написав до царя ще одну чолобитну: «Я нижайший живу в Москве десять месяцев и пришел в ужасную скудость». Він просить, поки скарга буде розглядатися в Сенаті, «определить его к делу с учинением жалованья вновь по контракту, где Ваше величество быть повелит».

У цей час російський трон посіла Анна Іоаннівна. 10 листопада 1730 р. вона призначила придворним архітектором Б. К. Растреллі з окладом 800 рублів (через три роки його оклад становив вже 1200 р.). Він мав «делать <...> всякое строение каменное и деревянное, какое от двора е. и. в. повелено будет».

Шедель був знайомий з Растреллі та його сином Франческо Бартоломео ще по роботі в Санкт-Петербурзі. Б. К. Растреллі є автором проекту палацово-паркового комплексу в Стрельні, де працював Шедель. Перебуваючи у Москві, Шедель мав допомагати Б. К. Растреллі на будівництві в Кремлі дерев'яного на кам'яному фундаменті імператорського палацу.

Крім того, він на замовлення палацової контори склав проект і кошторис і розпочав будівництво Благовіщенської церкви на Житньому дворі. Ця споруда була запроектована Шеделем невдало й в ній незабаром з'явилися тріщини. Проте сталося це вже після від'їзду Шеделя з Москви, тому перебудовувати церкву довелося архітекторам А. Євлашеву та І. Мичуріну. З останнім Шеделю згодом довелося співпрацювати в Києві.

У Москві Шедель склав проект і кошторис та виконав макет Миколаївської церкви в селі Домодедово, конфіскованому у Меншикова. Керував роботами зі зведення за проектом архітектора Д. Трезіні дзвіниці над західною брамою Донського монастиря. Архімандритом монастиря у цей час був випускник Києво-Могилянської академії, колишній чернець Києво-Печерської лаври Іларіон (Рогалевський). Коли будівництво дзвіниці з різних причин зупинилось, Голіцин домовився з архімандритом про переїзд Шеделя до Києва.

На прохання князя архітектор, отримавши проект лаврської дзвіниці, склав перелік будівельних матеріалів необхідних для спорудження цього об'єкту. Про це князь повідомляв архімандрита: «Такожде посылаю при семь взятый реестр от архитекта, что надлежит каких матерьялов на строение колокольни, о чем прошу по оному реестру осмотреть и меня о том уведомить, имется ли такое число материалов и надеется ли к летнему времени изготовить. Буде же весьма намерены строить, прошу прислать монаха для забраня мастеровых людей, для покупки материалов, что надлежит, и для привозу архитекта, в чем вам обещаюся во всем спомоществовать».

До того часу, ймовірно, було вирішено питання щодо погодження проекту. Це не могло оминати придворного архітектора Б. К. Растреллі. Отже на цьому етапі Растреллі-батько перед передачею проекту на затвердження імператриці надав, ймовірно, до проекту свої зауваження та пропозиції. Які саме зміни та доповнення зробив Растреллі, визначити важко, але з огляду на те, що він був талановитим скульптором, ймовірно, саме йому належить ідея поставити на балюстрадах обхідних майданчиків двох ярусів дзвіниці фігури святих, що тоді було дуже модним.

Погоджувався не лише проект, а й від'їзд Шеделя до Києва, про що архітектор пізніше писав: «А в 730-м году, по прошению бывшего Киево-Печерской лавры архимандрита Романа, а по указу <...> государыни имп. Анны Иоановны, определен я, нижайший, для строения в той Лавре каменной колокольни».

Маючи всі необхідні дозволи, монастир підписав з Шеделем контракт: «ему архитектору поручается *против данного в Москве образца* (курсив мій. — О. С.) построить в оном Киево-Печерском монастыре каменную колокольню, с резьбою или гладко или с прибавкою, о том как господин отец архимандрит с братиею благорассудит токмо бы оная колокольня добрым архитектурным мастерством состроена была, крепко и твердо. А для того строения ему архитектору в тот монастырь ехат нынешним зимним путем на монастырском коште и подводах, и по начатію показанного строения получать ему архитектору из монастыря денег на год по четьреста рублей». Тобто в контракті прямо вказано, що Шедель отримав готовий проект дзвіниці. З ним приїхало до Києва багато майстрів. Отже останній очолив, згідно з вищезгаданою угодою, виконання будівельних робіт на об'єкті — за сучасною термінологією — службу підрядника.

Наглядала за будівництвом від монастиря спеціально уповноважена особа — «строения мурованого колоколенного шафар». В архівних документах у цьому зв'язку згадується ім'я ієромонаха Іануарія. Він, ймовірно, очолював групу ченців, які вирішували питання, пов'язані з будівництвом, тобто службу замовника. У компетенції цієї служби, як і в наш час, був технічний нагляд за зве-

денням споруди: контроль за якістю робіт, за їх відповідністю затвердженому проекту, за своєчасним постачанням будівельних матеріалів та інше.

Термін будівництва, визначений контрактом — три роки (строки доволі невеликі з погляду навіть сучасного будівництва): «И по сему контракту я архитектор Иван Готфрид Шейден (Шедель. — О. С.) вышеописанное строение окончить совершенно в три года должен, в чем под сим контрактом в уверение и подписуюся». Документ було оформлено 23 лютого 1731 р. в Москві.

Будівництво розпочалося у травні цього ж року з влаштування фундаментів дзвіниці: «А за прибытием моим при ему покойному архимандрите Романе и при всей братии Киево-Печерской лавры и прочий <...> зачинал оной дзвонице фун-дамент делать <...> в том фундаменте зачатое мое дело хвалили, что фундамент добр и лутше оного сделать нельзя». Але, як йшлося вище, фундаменти споруди вже були виконані 1700 р. Аксамитовим. Оскільки щільна забудова Соборної площі не дозволила б Шеделю закласти нові фундаменти на новому місці, можна припустити, що йому довелося влаштувати їх на фундаментах Аксамитова. При цьому попередні, складені із міцних матеріалів фундаменти, навряд чи стали розбирати. Отже Шеделю довелося вдосконалювати фундаменти Оксамитова з урахуванням нових навантажень на них.

Обстеженнями фундаментів, виконаними Державним інститутом КИЇВ-ПРОЕКТ 1962 р., встановлено, що фундамент складений із цегли та каміння, що укладені шарами 0,3–0,5 м на вапняному розчині. Відповідно до восьмигранної зовнішньої форми будівлі, фундамент його також має в плані форму восьмикутника. Заглиблення фундаменту нерівномірне. Так, на ділянці шурфу, закладеного із західної сторони дзвіниці, підшву фундаменту було розкрито на глибині 6,0 м від поверхні землі, а в шурфі, відкопаному з північного боку дзвіниці — 4,2 м. Таким чином, різниця у відмітках підшви фундаменту в місцях шурфування становить 1,22 м.

У одній із доповідних Шедель повідомляє цікаві под-роблиці. Він пише, що фундамент виконаний не у вигляді суцільної кільцевої плити, а у вигляді жорсткої конструкції безпосередньо під стінами дзвіниці. З точки зору сучасної будівельної науки, конструкція фундаментів із суцільної плити, в даному випадку, була б нераціональною і призвела б до невиправданого збільшення вартості будівництва.

1737 року в Києві стався землетрус. Він був, ймовірно, не дуже сильним, оскільки в звітах, наданих військовою адміністрацією, що фіксували стан після нього фортифікаційних об'єктів, повідомлялося: «сведений о повреждении укрепений не имеется». Проте на конструкції щойно збудованої частини дзвіниці, в якій ще тривали осадочні процеси, землетрус, без сумніву, вплинув негативно.

Побудувавши за проектом два яруси дзвіниці, Шедель звернув увагу керівництва, що відповідно до наданого йому кресленника, третій ярус дзвіниці спирається на другий, а — п'ятий ярус на четвертий — позацентрично. Це було з конструктивної точки зору небезпечно. Тому він, по-перше, забезпечив належне центричне розташування опор ярусів, а по-друге, ймовірно, запропонував архимандриту Іларіону Негребецькому не будувати один із передбачених проектом ярусів, а саме четвертий. Після того, як останній помер, Шедель мусив надати 31 травня 1740 р. докладні роз'яснення з цього приводу новому архимандритові Тимофію Щербацькому. Він писав: «четвертый партамент (поверх. — О. С.) для того оставлен (не построен. — О. С.), понеже не могут слупы, которые на третьем партаменте четвертого держать. А для того вместо четвертого пятый партамент поставлено со уступом». Тоді зміни, внесені Шеделем до проекту, не викликали заперечень у керівництва монастиря.

Але 1742 р. стався ще один землетрус, після якого в конструкціях дзвіниці з'явилися деякі деформації. Це захвилювало архимандрита. На його прохання за дорученням обер-коменданта Київської фортеці генерал-майора В. В. Нейбуша інженер І. Цвінгер виконав обстеження дзвіниці та подав розвинуту промеморію, в якій докладно описав стан споруди та висловив думку, що дзвіниця перебуває в аварійному стані. Тому він запропонував перебудувати верхні яруси споруди, а нижні укріпити контрфорсами. Свої послуги щодо «постройки колоколенной башни, поврежденной землетрясением 1742 года», пропонував монастиреві й архітектор Йоганн Бітнер.

За будівельною практикою тих часів для з'ясування суперечливих архітектурних та інженерних питань було створено спеціальну комісію, до складу якої увійшли відомі архітектори: М. Г. Земцов, І. Ф. Мічурін, І. К. Коробов, Й. Я. Бланк, Й. Я. Шумахер. Всі вони були компетентними фахівцями з великим досвідом роботи. Мічурін та Коробов здобули спеціальну освіту за кордоном, де вони навчалися цивільного будівництва, в тому числі «как <...> под фундаменти сваи бьют». Мічурін займався в Москві проектуванням і будівництвом споруд синодального відомства (монастирі, церкви, подвір'я та ін.). Коробов розробляв проекти та керував будівництвом стін та башт Кремля, Китай-города та Білого міста, а також будовами відомства губернської канцелярії (мости, «казенне» будівлі та ін.). Бланк займався будівельними справами поліцейського відомства, тобто регулюванням житлового «обывательского строения». Шумахер був тоді задіяний на будівництві дзвіниці в Троїце-Сергіївській лаврі. Земцов невдовзі помер, але встиг висловити думку щодо справи про дзвіницю Києво-Печерського монастиря, підписавши відповідь зазначеної комісії на згадану вище промеморію.

Для розгляду зауважень Цвінгера зазначена комісія попросила надіслати

до Москви проект дзвіниці, в т. ч. «плани каждому апартаменту особо, також и профиля с добрым изъяснением и аккуратною мерою и показанием, где в оной колокольне порчи имеются». Незабаром генерал-фельдмаршалу принцу Л.-Й. Гессен-Гамбургському, який тоді керував Головною канцелярією артилерії та фортифікації Військової колегії Сенату, було надіслано два кресленики дзвіниці. Перший з них був вищезгаданим креслеником п'ятиярусної дзвіниці, за яким розпочалося будівництво. На звороті цього документу написано: «Колокольня Киево-Печерской лавры як мало быть». На другому кресленнику зображено фасад чотирьох'ярусної дзвіниці та є напис: «Колокольня Киево-Печерской лавры як ныне есть».

Шедель вдалося довести, що стійкості збудованої ним споруди нічого не загрожує, і до приїзду 1744 р. в Київ імператриці Єлизавети Петрівни будівництво дзвіниці було завершено.

Порівняння вищезгаданих креслеників між собою та співставлення їх із побудованою спорудою свідчить, що Шедель, по-перше, як йшлося вище, не побудував запланований проектом четвертий ярус. При цьому архітекторові вдалося зберегти загальну висоту споруди, передбачену первісним проектом, за рахунок значного збільшення висоти горизонтальних багато профільних між ярусних карнизів, що їх Шеделю довелося викладати не з цегли, а з великоформатних керамічних блоків індивідуального проектування та виробництва: «А хотя де и оставлен тот четвертый партамент, но высота данного абриса без убавки равная будет». По-друге, замість передбачених проектом груп з трьох колон на третьому ярусі, він встановив тут по дві потовщені колони. По-третє, на балюстрадах відкритих майданчиків на двох ярусах дзвіниці не було встановлено, як планувалося проектом, скульптури святих.

Дзвіниця добре збереглася до нашого часу. Вона являє собою чотирьох'ярусну споруду баштового типу, увінчану куполом і ліхтарем та хрестом на яблуці. У плані дзвіниця восьмигранна, ширина кожного верхнього ярусу менша за ширину нижнього. У першому ярусі знаходиться центральний восьмигранний зал, перекритий зімкнутим склепінням, а також вісім радіально розташованих шестигранних приміщень, перекритих напівциліндровими склепіннями. Разом із зовнішніми і внутрішніми стінами вони створюють конструктивну систему, що нагадує бджолині стільники. Архітектурне вирішення другого ярусу близьке за характером до рішення першого ярусу. Тут також є великий центральний зал, але він круглий в плані, перекритий півсферичним склепінням й теж має радіально розташовані, відкриті у бік залу приміщення. Третій ярус — дзвонний. Дзвони спочатку були підвішені на товстих брусах в центральному приміщенні цього ярусу, а також у восьми відкритих аркових приміщеннях, що розташовані в гранях третього ярусу. Завдяки звуженню кожного

розміщеного вище ярусу, на третьому і четвертому ярусах утворилися обхідні оглядові майданчики. Фасади дзвіниці членуються глибокими розкреповками. Стіни першого ярусу рустовані. Розкреповки трьох верхніх ярусів підкреслені групами колон. Масив другого ярусу полегшує ряд гладеньких колон тосканського ордеру, що чергуються з вікнами: чотири колони — вікно — чотири колони і т. д. Колони тримають важкий багато профільний карниз. Третій ярус декоровано колонами іонічного ордеру, які розташовані парами обабіч широких і високих наскрізних арок. Архітектурні форми цього ярусу, порівняно з іншими ярусами, полегшені. Четвертий ярус найстрункіший за пропорціями. Він прикрашений пучками з трьох колон коринфського ордеру, які надають його об'ємові мальовничості. Таким чином, ордер, що використаний при будівництві споруди, різний та своєрідно трактований для кожного ярусу, що створює неповторність цієї пам'ятки. У муруванні тяг, колон, астрагалів та інших декоративних елементів споруди застосовані цеглини значного розміру. Кладку наличників дзвіниці виконано блоками, близькими за розмірами до цеглини середнього формату, а карнизи-блоками розміром 67 x 67 x 19 см. Капітелі й карнизи архітектор вирішив не тесати з каменю, а виконати з кераміки. Керамічні блоки, з яких виконано коринфські капітелі четвертого ярусу дзвіниці, мають розміри заввишки 154 см і завширшки 140 см. Капітелі прикрашено скульптурними зображеннями двоголових позолочених орлів з розпростертими крилами. Розмах крил орлів сягає 2,2 м; складено їх на місці з допомогою анкерів на вапняному розчині за кількох елементів. Позолочені й медальйони в ліпних композиціях над арками четвертого ярусу і єдиний ліпний елемент на аттику — фігурка янгола. Керамічні блоки іонічних капітелей третього ярусу, як і попередні, мають великі розміри. Чергування масивних керамічних плит величиною 70 x 70 x 20 см із рівною та вертикальною поверхнею створює довкола другого ярусу дзвіниці орнаментальну смугу.

Стіни дзвіниці було пофарбовано світлою вохрою; колони, карнизи, ліплення, штукатурне профілювання, відкоси ніш і вікон — в білий колір; неполив'яні керамічні деталі: лиштва, тригліфи, метопи, кронштейни й аканти на фризах, маскарони, тло для капітелей і ліпнини — у синьо-зелений колір, грати чавунної огорожі оглядових майданчиків — золотистою вохрою. Баню й ліхтар дзвіниці, а також керамічні орли на капітелях колон четвертого ярусу, медальйони в ліпних композиціях над арками цього ярусу та фігурка янгола на аттиці позолочено.

Дзвони на третьому — дзвонному — ярусі було підвішені в центральному просторі у восьми відкритих аркових отворах, розташованих в гранях цього ярусу споруди.

Таким чином, наведені вище дані дозволяють стверджувати, що конструк-

тивне рішення споруди у вигляді високої башти, яка звужується до гори та складається з п'яťох поставлених один на одній восьмикутних у плані об'ємів, було розроблено за гетьмана Івана Мазепи та належить його соратникові Іванові Зарудному. У зв'язку із наказом царя про перехід Зарудного на російську службу зведення споруди доручили московському архітектору Д. В. Аксамитову, проте він лише влаштував фундаменти споруди, які пізніше були значно вдосконалені.

Військово-політична ситуація того часу відсунула продовження будівництва дзвіниці до 1716 р., коли до Києво-Печерської лаври приїхав невідомий «архітектор із Гданська». Він, ймовірно, зробив деякі зміни у проекті Зарудного відповідно до художніх смаків тогочасної західноєвропейської архітектури, проте вони стосувалися виключно архітектурного вирішення ярусів дзвіниці й не торкалися її конструктивної основи.

Пожежа у Лаврі 1718 р. знов призвела до тривалої зупинки будівництва дзвіниці та змусила монастир шукати нового архітектора. Ним виявився Ф. А. Васильєв, якому довелося 1720–1721 рр. вивчати нові побажання замовника та складати кошториси та кресленики дзвіниці, виходячи з того, якого розміру будуть її загальні габарити, з якого матеріалу будуть виконуватися різні архітектурні та конструктивні елементи. При цьому, як і раніше, конструктивна схема споруди не змінювалася. Архітектурне вирішення ярусів теж навряд чи зазнало помітних змін, оскільки до нього був причетний запрошений за погодженням Петра I архітектор.

Наступне звернення до розгляду проекту дзвіниці та внесенню змін до нього сталося через вісім років. Тоді до цього був причетний придворний архітектор Б. К. Растреллі. До нього потрапив проект, за яким планували збудувати п'ятиярусну восьмикутну у плані башту, запропоновану Зарудним, з архітектурними елементами на її ярусах, що їх запроєктував «архітектор із Гданська». Розміри та матеріали споруди були визначені монастирем й за ними архітектор Васильєв склав абрис та кошторис. Наступні зміни в проект дзвіниці були внесені під час її зведення архітектором Шеделем. Він вжив певних заходів щодо забезпечення конструктивної безпеки споруди, а також відмовився від будівництва четвертого ярусу, передбаченого вищезгаданим проектом. Крім того, замість групи з трьох колон на третьому ярусі він поставив тут дві, але більш товстіші, а також не встановив на балюстрадах двох ярусів скульптури святих. Певні корективи до загального вигляду споруди внесло й те, що Шеделю довелося використовувати замість цегли багато форматні блоки.

Безперечно, дзвіниця, яку мали звести за першим проектом, була б набагато вишуканіше та мала б значні переваги у порівнянні зі спорудою, що поставила після змін, зроблених Шеделем.

Отже автором проекту Великої дзвіниці не можна вважати лише Шеделя попри його великий внесок в будівництво цієї споруди. Це твір кількох архітекторів, перш за все Івана Зарудного, невідомого «архітектора із Гданська», італійця, придворного архітектора Б. К. Растреллі та Й. Г. Шеделя, а також, певною мірою, Ф. А. Васильєва.

Ольга СИТКАРЬОВА. До питання щодо авторства проекту Великої лаврської дзвіниці.

У статті розглядається питання щодо причетності та ступень участі у розробці проекту Великої лаврської дзвіниці архітекторів І. П. Зарудного, невідомого «архітектора із Гданська», О. Д. Старцева, Д. В. Аксамитова, Ф. А. Васильєва, Б. К. Растреллі та Шеделя. Аналізуються творчий здобуток кожного з них, а також вивчаються зміни, які були внесені до проекту Шеделем. На підставі цього робиться висновок, що Шеделя не можна вважати автором проекту споруди. Це результат творчої праці переважно архітекторів І. П. Зарудного, невідомого архітектора із Гданська, придворного архітектора Б. К. Растреллі та Й. Г. Шеделя.

Ключові слова: архітектура, І. П. Зарудний, Й. Г. Шедель, Б. К. Растреллі, дзвіниця Києво-Печерської лаври, авторство.

Ольга СИТКАРЬОВА. К вопросу об авторстве Большой лаврской колокольни.

В статье рассматривается вопрос о причастности и степени участия в разработке проекта Большой лаврской колокольни архитекторов И. П. Зарудного, неизвестного архитектора из Гданьска, И. Д. Старцева, Д. В. Аксамитова, Ф. А. Васильева, Б. К. Растрелли и Шеделя. Анализируются творческие достижения каждого из них, а также изучаются изменения, которые внёс в проект И. Г. Шедель. Делается вывод, что Шеделя нельзя считать автором проекта сооружения. Это результат творческой работы преимущественно архитекторов И. П. Зарудного, неизвестного архитектора из Гданьска, придворного архитектора Б. К. Растрелли и И. Г. Шеделя.

Ключевые слова: архитектура, И. П. Зарудный, И. Г. Шедель, Б. К. Растрелли, колокольня Киево-Печерской лавры, авторство.

Olga SITKAROVA, PhD. On the Question of Authorship of Great Lavra Bell Tower.

The article deals with the question of involvement and participation in the drafting of Great Lavra Bell Tower Architects I. P. Zarudny, unknown architect of Gdansk, I. D. Startsev, D. V. Aksamitov, F. A. Vasiliev, B. K. Rastrelli and Schedel. Analyzes the creative achievements of each of them, as well as study the changes that are made to the draft I. G. Schedel concludes that Schedel can not be considered the author of the project facilities. This is the result of creative work of architects mostly I. P. Zarudny, unknown architect of Gdansk, the court architect B. K. Rastrelli and I. G. Schedel.

Keywords: architecture, I. P. Zarudny, I. G. Schedel, B. K. Rastrelli, the bell tower of Kiev-Pechersk Lavra, the authorship.

Ольга СІТКАРЬОВА

ЦЕРКВА ФЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО У КИЄВІ

Церква Феодосія Печерського розташована в Києві на Печерську, на південний захід від Святої брами Києво-Печерської лаври. Існує легенда, що храм був побудований на тому місці, де 1091 р. зупинялася процесія з лаврських ченців, які переносили труну з мощами Феодосія Печерського з Дальніх печер, де спочатку був похований святий, до щойно збудованого та освяченого Успенського собору. Про існування на цьому місці церкви в давньоруський період свідчать фрагменти поховань та археологічний матеріал, який виявили дослідники під час реставрації пам'ятки у 1986–1988 рр. Тоді ж було знайдено залишки поховань, які археологи датували XIV — початком XVI ст., а також поховання 1621 р., що належало Пелагеї Юріївні Гамалінській [1].

Перші документальні відомості про церкву належать до початку XVII ст. Так, 1614 р. архімандрит Києво-Печерського монастиря Єлисей Плетенецький за особисті заслуги висвятив в сан священника церкви послушника лаври Полікарпа Борзаківського, оскільки той, «оставивши в польском государстве своем жилище и знаную маетность и разные угодия по своей к обители святой горлавости прибыв здесь доволние и верно прилежние в писарском и установническом послушенских делах прислуги» [2]. У подальшому серед священників храму бачимо багатьох представників цього шляхетського роду: в 1660-х — Костянтина та Олексія, 1685 р. — Якова Федоровича, в 1693–1744 рр. — Василя Костянтиновича, 1772 р. — Дмитра Костянтиновича, в 1770–1796 рр. — Василя Дмитровича. Ім'я останнього згадується в написі на Євангелії переданому до церкви Феодосія Печерського на його прохання [3].

Зображення дерев'яної церкви та дзвіниці, що височіла поруч з нею, вперше зафіксовано на плані 1638 р. із книги Афанасія Кальнофойського «Тератургима». Споруди розташовувалися на невеликому, оточеному дерев'яною огорожею подвір'ї. Наступне за часом зображення церкви бачимо на плані 1695 р. полковника Івана Ушакова. Церква розташовувалися на центральному майдані

Печерського містечка, яке існувало навколо Києво-Печерської лаври та підлягало її юрисдикції. Як й інші парафіяльні храми містечка, за виключенням стародавньої церкви Спаса на Берестові, церква Феодосія Печерського була тоді дерев'яною. Порівнюючи її зображення на планах 1638 та 1695 рр. бачимо, що храм за цей час був перебудований. Це сталося, з огляду на реалії політичного життя того часу, ймовірно, наприкінці 1660-х — на початку 1670-х. Можливо, з цього приводу 1672 р. в церкву було передано дві ікони в срібних позолочених окладах: «Пресвята Богородиця живоносне джерело» та «Преподобний Сергій Радонезький» [4]. Вони згадуються у «Розписному списку» Києва 1695 р., складеному під час передачі боярином Д. А. Баратинським воєводських повноважень князю П. І. Хованському [5]. На плані 1695 р. церква зафіксована незадовго до того, як її 1699 р. розібрали, щоб звільнити місце для нового кам'яного храму. Дерев'яні конструкції від церкви перенесли коштом полковника М. Ф. Сухарева на територію лаврського подвір'я у Верхньому Києві та використали при зведенні там дерев'яного Покровського храму [6].

Наприкінці XVII — на початку XVIII ст. дерев'яні храми Печерського містечка замінюються мурованими. Тут коштом І. С. Мазепи та його родичів були зведені численні кам'яні споруди: в Києво-Печерській — кам'яний монастирський мур з Всехсвятською та Південною надбрамними церквами, баштами-церквами Св. Онуфрія та Прп. Іоанна Кущника і трьома баштами (одна з башт до нашого часу не збереглась), а також церква Різдва Богородиці; у Миколаївському монастирі — величний головний собор; у Вознесенському монастирі, де ігуменею була мати гетьмана — кам'яна церква Покрова Богородиці та величний Вознесенський собор; на торговому майдані Печерського містечка: парафіяльні храми Воскресіння Господня та Феодосія Печерського. Два останні храми, як й церкву Різдва Богородиці в Лаврі побудовано на кошти київського полковника Костянтина Мокієвського, який, як вважають дослідники, доводився двоюрідним братом матері Мазепи Марині, уродженої Мокієвської, яка походила із цього стародавнього шляхетного роду Білоцерківщини [7].

Аналіз топографічних умов і розташування базисних споруд та комплексів дозволяє стверджувати, що розташування церкви Феодосія Печерського відповідає місцезнаходженню більш раннях храмів на цьому ж місці.

У плані храм, як встановлено археологічними дослідженнями, майже повністю повторював загальні розміри попередньої дерев'яної церкви, що існувала тут між 1638 та 1695 рр. Під час розкопок було виявлено залишки його дерев'яної підлоги [8]. Новий храм побудований за розповсюдженням взірцем дерев'яного тричастинного триглавого українського храму. Архітектура його фасадів виконана в барокових формах. Саме ці форми має храм і зараз — завдяки реставрації, проведеної в 1964–1969 рр.

Основна вісь церкви орієнтована у напрямку схід–захід. Кожна частина церкви відділена від іншої високими арками три центрального абриса. Абсидна частина — п'ятигранна, інші — прямокутні, перекриті зімкненими склепіннями. Церква має три куполи на гранованих світлових барабанах, увінчані баньками. Перехід від прямокутних об'ємів до гранованих куполів здійснюється за допомогою трикутних парусів. Купол західного об'єму спирається із заходу й сходу на зовнішню стіну і підпружну арку, а з півночі й півдня — на півциркульні склепіння. У цій частині знаходились хори, на які вели гвинтові сходи, об'єми яких висунути на північній і південній фасади. Фасади храму оздоблені масивним цоколем, розчленовані лопатками та увінчані розвиненим розкрепованим карнизом. На північній і південній фасади виходять по три подовжені, обрамлені наличниками віконні отвори, що завершуються трикутними мандриками характерного барокового малюнку. Вікна вгорі завалені, над ними влаштовані ніші, в яких раніше знаходились мальовані зображення святих. Такі самі вікна, але без ніш угорі, — на гранях східного об'єму.

Сходи діляться на два яруси карнизом, який переходить на західний фасад, сягаючи двох середніх лопаток, що відділяють середній відсік фасаду від бічних. У середній частині західного фасаду знаходиться портал з напівкруглим завершенням, із дуже висунутим наличником і трикутним сандриком. Над ним — глибока ніша й віконний проріз серед складного декору розкреповок. У бічних частинах у два яруси розміщено невеликі вікна з химерними наличниками і трикутними сандриками.

Церква Феодосія Печерського, як й інші храми, збудовані за гетьманства Мазепи, не тільки стали окрасою Печерська та Києва, а й увійшли до скарбниці вітчизняної архітектурної спадщини. Її стрункий будівельний об'єм збагатив мальовничий архітектурний ансамбль Печерська.

Нажаль, незабаром цей унікальний комплекс було спотворено у зв'язку з рішенням Петра I побудувати саме тут бастионну фортецю. Мешканців містечка відселили в інші частини Києва, тому прочанами його храмів, в тому числі церкви Феодосія Печерського, стали переважно військові. Іноді церкву ремонтували «казенним» коштом. Є, наприклад, згадка про розпорядженням київського губернатора князя П. О. Голіцина 1716 р. про ремонт храму. Тоді перебудовувалися, в тому числі, хори церкви, що спричинило, як було з'ясовано під час реставрації пам'ятки в 1960-х, появу певних змін в архітектурному вирішенні фасадів. Церкву освятили 30 квітня 1721 року [8]. У такому вигляді вона зафіксована на деяких графічних документах XVIII ст.

У 1803 р. священники церкви Артемій Цареградський та Іоанн Баронський та її парафіяни звернулися до митрополита Київського та Галицького Гаврила Кременецького з проханням дозволити розмістити в храмі ще один престол

в ім'я св. вмч Іоанна Воїна. У розгляді цього питання брали участь протоієрей Іоаким Сулима, благочинний протоієрей Арсеній Криницький та киево-печерський архітектор, титулярний радник Іван Гельмер. Їм вдалося довести, що за умови зменшення в деяких місцях товщини внутрішніх стін та опорних стовпів в інтер'єрі можна розмістити ще один вівтар та жертвник, а також влаштувати піч. Незабаром в храмі з'явився ще один престол.

Інтерес становить фіксаційний кресленник храму 1830-х, виконаний архітектором Андрієм Івановичем Меленським. На ньому зафіксовані фасади церкви, в тому числі західний, який незабаром буде закритий прибудованою до нього дзвіницею [9].

Проект дзвіниці розробив 1833 р. уродженець Риму, архітектор Людвіг Вікентійович Станзані. Це була вишукана триярусна споруда в стилі пізнього класицизму, перекрита куполом з високим шпилем. Цього ж року дерев'яну дзвіницю, що стояла окремо з північного боку церкви, розібрали. Нову кам'яну дзвіницю побудував у 1836–1842 рр. київський міщанин Микола Фадеєв.

Інформації щодо інтер'єру церкви збереглося обмаль. Про первісні барокові іконостаси відомостей, нажаль, досі не виявлено. Вигляд іконостасів, які стояли в храмі пізніше фіксує інвентаризаційний опис 1853 р. Про головний іконостас в ньому повідомляється: «Иконостас столярной работы с резьбою с позолоченными <...> царскими воротами резными. Вся резьба иконостаса, карнизы, пилястры, ангелы и херувимы вызолочены <...> северные малые врата дощатые. Сверх пьедестала или нижних тумб в иконостасе три яруса. Поле покрыто масляною под лак белою краскою». В теплій церкві в ім'я св. вмч Іоанна Воїна: «иконостас с боковыми киотами столярной работы с резьбой в приличных местах с резными завитками над углами при царских вратах резных весь вызолочен <...> а гладь поля покрыта масляною под лак белою краскою». Уявити собі іконостаси за цим описом важко. Через те значний інтерес становлять дві виявлені світлини. На одній з них зафіксований фрагмент нижньої частини іконостаса з царськими вратами та вміщеним на царських вратах скульптурним зображенням прп Феодосія Печерського. На іншій бачимо увесь іконостас, а також фрагмент центральної частини храму, в тому числі кіоти, фрагменти настінних розписів на куполі, парусах та стінах.

Церковне подвір'я, судячи з планів Києво-Печерської фортеці, мало дерев'яну огорожу. Межі подвір'я відповідали сучасним. У 1860-х дерев'яну огорожу було замінено на кам'яну з арковими воротами, які збереглися до нашого часу.

1882 року архітектор Є. Ф. Єрмаков розробив проект, відповідно до якого замість третього ярусу — ротонди — мали надбудувати два яруси з високим шатром у формах псевдо російської архітектури. Цей проект було здійснено на початку XX ст. 1896 року архітектор В. М. Ніколаєв розробив проект,

за яким холодна церква мала стати теплою, і прибудував до північного та південного фасадів кам'яні тамбури. При цьому було розширено первісні портали та знищений в цих місцях архітектурний декор XVII ст.

1866 року у садибі храму за проектом військового інженера П. О. Середи будуються одноповерхові книжкова та іконна крамниці та готельні будівлі для заможних та бідних богомольців. У 1880-х подвір'я підключають до мережі фортечного водогону, а наприкінці 1890-х — до каналізації. У цей час забудова навколо храму стає двохповерховою. Вона не є цінною в архітектурному відношенні, проте становить інтерес для вивчення будівельної історії цього комплексу та питання щодо формування архітектурного ансамблю Печерська.

1918 року споруду було пошкоджено під час артилерійського обстрілу. Потім вона тривалий час стояла занедбаною. Після Другої Світової війни ця пам'ятка знаходилася в аварійному стані. Реставрували її в 1958–1965 рр. Але потім пам'ятку передали в оренду й вона знову тривалий час була занедбана. У 1983–1984 рр. реставраційні роботи було продовжено за проектом архітектора Є. І. Лопушинської. На початку 1990-х в церкві було відновлено богослужіння. В храмі з'явилися новий іконостас та монументальний живопис.

1. Балакін С., Загребельний О. Дослідження церкви Феодосія Печерського // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. — К., 1997. — Вип. 6. — С. 102–106.
2. Аброкін П., Кривошея В., Стасенко О. Київщина козацька: Люди і долі. — К.: Стило, 2004. — С. 117.
3. Фонди НКПІКЗ, КПЛ-КН-29, СО-114.
4. Опис Київського намісництва 70–80 років XVIII ст. — К., 1993. — С. 40.
5. Алфёрова Г. В., Харламов В. А. Киев во второй половине XVII века. — К., 1982. — С. 135.
6. Берлінський М. Ф. Історія міста Києва. — К.: Дніпро, 1991. — С. 254.
7. Кривошея В. Генеалогія українського козацтва. Нариси історії козацьких полків. — К., 2002. — С. 261.
8. Балакін С., Загребельний О. Дослідження... — С. 103.
9. Центральний державний історичний архів України в м. Києві, ф. 177, оп. 1, спр. 7, арк. 91.

Оксана СТОРЧАЙ

ПАВЛО ПЕТРОВИЧ ЧИСТЯКОВ

І ЙОГО ОТОЧЕННЯ

Спогади Наталії Петрової-Старк 1974 року

На сучасному етапі розвитку вищої художньої освіти в Західній і Східній Європі небагато академіч мистецтв дають ґрунтовний саме традиційний академічний вишкоч, чим саме відрізняються вітчизняні, зокрема Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. У програмах, методиках викладання використовуються найкращі здобутки мистецької академічної освіти багатьох поколінь і часів. Безумовно, славнозвісна власна система викладання малюнка талановитого педагога, рисувальника, живописця, майстра історичного, портретного і побутового жанру Павла Петровича Чистякова (1832–1919) актуальна дотепер. Один із улюблених учнів Чистякова І. Селезньов, сам талановитий викладач, мав педагогічну практику в Київському художньому училищі, Київському політехнічному інституті, власній студії та ін. [8, с. 194–207], писав у своїх спогадах: «Постоянно [Чистяков] указывал на развитие техники. «Техника — это язык художника; развивайте её неустанно, до виртуозности. Без неё вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту» [9, с. 482]. А маючи хорошу техніку, в подальшому буде легше займатися образотворчістю, експериментувати з формою, кольором тощо, у виробленні своєї індивідуальної манери, своєї естетики, пошуках істини (яскравий приклад — творчість Пікассо). Чистяков зазначав про це так: «Вначале ученик всякий должен узнавать законы и научиться правильно, в порядке передавать их законно, по порядку, просто. После пусть летает, как ему сродно, после пусть изловчат по своему складу» [9, с. 425].

Розглядати власну систему викладання Чистякова немає потреби, оскільки цьому питанню і самій особистості художника присвячено чимало ґрунтовних праць, зазначимо найвідоміші — І. Гінзбург «П. П. Чистяков и его педагогическая система» [3], Е. Белютін і Н. Молева «П. П. Чистяков — теоретик и педагог» [1] та «Павел Петрович Чистяков. 1832–1919» [2], О. Ляковська «П. П. Чистяков» [4], «Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспомина-

ния. 1832–1919» [9]; О. Чурилова «Я ещё могу съездить к Чистякову (П. П. Чистяков в Царском селе)» [10] та інші.

Варто звернути увагу на той факт, що новації в системі навчання рисунку Чистякова багато в чому співпадають з методиками тодішніх знаменитих паризьких і мюнхенських художніх шкіл, особливо зі школами А. Ажбе (Ашбе; 1862–1905) і Ш. Холлоші (1857–1918) про що він писав: «Я вопрос этот решал просто, по-своему. Я не справлялся с Парижем, Мюнхеном, я писал свое; после оказалось, что многими сторонами я совпадал с иностр[анными]» [9, с. 366]. Це свідчить про єдиний і одночасний розвиток прогресивних тенденцій в методиках викладання малюнка і живопису в тодішній мистецькій освіті; але є цікавий нюанс — на Заході ці новації розвивалися лише в приватних художніх студіях, школах (тогочасні академії мистецтв потребували реформування, в тому числі С.-Петербурзька), а Чистяков спромігся створити свою школу і розробити систему викладання у виші — С.-Петербурзькій Академії художеств.

Він мав велику кількість учнів, для багатьох з них він залишався викладачем і товаришем на протязі всього свого життя, як наприклад з І. Репіним. Серед його учнів відомі російські й українські художники, зокрема В. Борисов-Мусатов, В. Васнецов, М. Врубель, І. Грабарь, М. Нестеров, А. Остроумова-Лебедева, В. Поленов, В. Серов та ін. серед українських митців: І. Дряпаченко [7, с. 142–153], К. Костанді, М. Самокиш, І. Селезньов, О. Сластіон, О. Стіліануді та ін. «Среди многочисленных преподавателей Академии не было, кроме Чистякова, ни одного, о котором Репин был высокого мнения как о художнике или педагоге. Но зато из-за одного Чистякова стоило ехать в Петербург, и давая Серову письмо к нему, Репин несколько раз повторял: “Это наш общий и единственный учитель” <...> Он рекомендовал слепо слушаться этого человека, исполняя все его советы и «правила», какими бы нелепыми они ему иной раз ни казались» — писав І. Грабар про великий талант педагога Чистякова [9, с. 433].

Сорок років Чистяков викладав у С.-Петербурзькій Академії мистецтв, спочатку працюючи ад'юнкт-професором гіпсоголовного класу, далі керівником Мозаїчного відділення і професором репінської майстерні. Тільки людина, яка була віддана своїй праці та Академії може з такою любов'ю і захопленням писати: «Ведь Академией весь мир украшен — произведениями людей, которые воспитывают и развивают [общество]. Разумею Академию как собрание людей, служащих искусству. Посмотрите на храмы древнего мира, Европы и, наконец, наши — ведь все это люди Академии создали, недаром имена их записаны в историю и почитаются» [9, с. 471].

Творчу і викладацьку (в розумінні порад колишнім учням — художникам, оцінки їхніх творів тощо) діяльність майстер продовжує і після своєї відставки, коли він остаточно оселяється у своєму домі в Царському селі (зараз

Пушкіно), на базі якого 1987 року було створено Будинок-музей П. П. Чистякова. Спогади Наталії Вікторівни Петрової-Старк (1893–1986), що пропонуються для публікації стосуються великої родини Чистякова, за виключенням двох його учнів — І. Репіна і О. Форш, а місце дії відбувається переважно в його царкосельському будинку [6]. Як відомо, це пам'ятка дерев'яної архітектури другої половини XIX століття, побудована за проектом архітектора О. Х. Кольба за діяльною участю Чистякова та його дружини Віри Єгоровни (народженої Мейєр, 1848–1917) за рисунками яких було виконано декоративне різьблення.

Спогади зберігаються в Центральному державному архіві — музеї літератури і мистецтва України у фонді російського літературознавця, критика і філософа Олександра Петровича Могилянського (1909–2001) і представляють собою рукописний текст, розміщений у двох учнівських зошитах і машинописний. Саме машинописний текст пропонується для публікації зі збереженням авторської стилістики, орфографії і пунктуації з невеликими редакторськими правками.

До відома, в музейному фонді України, а саме в Одеському художньому музеї зберігається відомий живописний твір Чистякова «Бояришня. Аннушка» 1870-і (полотно, олія).

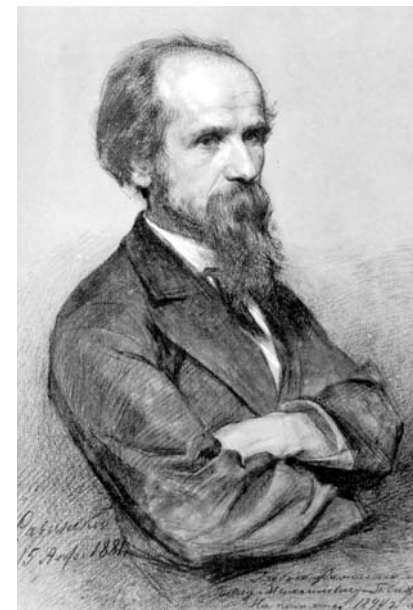
Наталія Вікторівна ПЕТРОВА-СТАРК

ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ ЧИСТЯКОВ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

Еще будучи совсем маленькой, я часто слышала фамилию Чистяковых. Мои родители и старшие сестры там бывали; наконец, и меня туда повезли; мне было около шести лет. Мы ехали с папой и мамой на извозчике через Неву, Чистяковы жили в Академии художеств, у них была казенная квартира, так как Павел Петрович заведовал мозаичным отделом. Меня поразили громадные комнаты с высокими потолками, я даже немного испугалась. Нас пригласили в столовую. Мне, прежде всего, бросилось в глаза большое кресло, в котором сидела очень старая важная старушка, очень изящно одетая. Народу было очень много, и все очень почтительно к ней обращались. Это была мать Веры Егоровны, жены Павла Петровича. Через Веру Егоровну мы и приходились родственниками Чистяковым, я была внучкой (троюродной или четверюродной) Веры Егоровны. Ее мать много разговаривала с присутствующими, но я запомнила только то, что она сказала: «Никогда я бы не подала Некрасову

руки, хотя не раз с ним встречалась...» Запомнила я еще, что она видела самого Пушкина. Как-то я не могу вспомнить, видела ли я в тот приезд Павла Петровича. Меня окружили его домочадцы — сама Вера Егоровна, сестры Павла Петровича Аграфена Петровна (бабу Ду, как ее называли) и Юлия Петровна, воспитанница Чистяковых Оля Мейер и дочери Павла Петровича Анна [(1871–1930)] и Вера Павловны [(1874–1928)]. Они что-то мне подарили (Оля очень маленькие, настоящие лапти) и всячески старались меня развлечь. Больше ничего из того времени не помню.

Потом другой мой приезд в эту квартиру. Я кончала гимназию, и мама рассказала Чистяковым, что я, как и всегда кончающие в числе выбранных, участвовала в гимназическом вечере, в балетной мазурке, да еще в первой паре. Мне сшили шикарный польский костюм и вот, узнав об этом, Чистяковы решили сделать у себя костюмированный вечер. Зал большой, народу много и очень непринужденно и весело. Мои сестры были тоже в костюмах — Надя в украинском, очень хорошенькая, а Маня в русском голубом сарафане, она выглядела просто красавицей, и ее некоторая медлительность и скромность еще увеличивали впечатление. Вот тут я помню Павла Петровича. Он очень был доволен и весел, и всех нас разглядывал. Его сын Всеволод был одет цыганкой (он был невысокий и чудесно ее изображал, предлагая всем погадать). Потом решили меня потешить, музыка заиграла мазурку, ко мне подошел Ан. Ан. Мерц, муж их дочери, и мы с ним станцевали соло мазурку под бурные аплодисменты. Вот все, что я могу рассказать о моем втором пребывании в мозаичном отделе. Тут опять перерыв. За это время, вероятно, Павел Петрович вышел в отставку, и Чистяковы переехали в Детское Село (Пушкин теперь), в свой дом. Дом был не слишком большой, но двухэтажный, снаружи он ничем особенно не отличался, но внутри он был очень интересно отделан. Внизу были три очень большие комнаты, кухня, передняя, сени и две лестницы, одна витая, которая вела в жилые комнаты небольшие, и в ванную, а другая лестница — широкая и удобная, вела в очень большую мастерскую и в довольно большую комнату, где жила Оля Мейер (Ольга Эммануиловна). Другие комнаты были спальня П. П. и В. Е. и комната Веры Павловны, другая сестра Анна Павловна была замужем за Анатолием Анат. Мерц и жили они отдельно, но довольно близко, а сыну с женой и двумя мальчиками построили домик в том же саду, совсем небольшой, и семья сына все время бывала в «большом доме», как его называли. Все комнаты внизу были без обоев они были отделаны деревом, выкрашенным — столовая под дуб, две другие: гостиная и так называемая угловая — под темно-коричневое дерево. Никаких ковров, даже помнится, и занавесок не было, или они были так просты и обыкновенны, что не бросались в глаза. Меблировка тоже простая, но по стенам картины, главным образом, работы самого П. П.



В. Е. Савинский (1859—1937). Портрет П. П. Чистякова, 1881

Особенно был хорош портрет матери П. П. Это очень большое полотно, бабушка сидит в большом кресле в кружевом чепце, со сложенными ручками, с кружевными внизу рукавами, но особенно хорошо ее лицо, так привлекала ласковость и приветливость в нем — это так хорошо было выражено ее сыном. В этой комнате стоял диван, на котором я ночевала, приезжая в субботу и оставаясь до утра понедельника. Просыпаясь, я видела перед собой бабушку, и все передо мной освещалось радостью.

Потолки тоже были особенные. В большой гостиной был вделан плафон, работы учеников Павла Петровича, не помню точно, но кажется и в угловой, где я спала, был тоже плафон. А вот столовая была очень простая, но стильная, вся под дуб.

Чистяковы очень любили, чтобы к ним приходили и приезжали гости. У них постоянно, кроме своих, бывала писательница Ольга Дмитриевна Форш со своей дочкой Тamarой и сыном Димой — они оба в дальнейшем стали научными работниками, кажется, химиками. Из города часто приезжали ученики Академии [удожеств, ученики Павла Петровича, Репина и В. Е.] Савинского. И Репина, и Савинского я хорошо помню. Помню и дочь Репина Веру, кажется, опереточную артистку. Очень кокетливая, живая, но как-то не очень сим-

патичная. Она иногда пела дуэты с сыном Павла Петровича Всеволодом, у которого был прекрасный лирический тенор. У Савинского была дочь Катя, очень приятная, которая в дальнейшем сошла с ума.

Я особенно помню столовую. Там все собирались. На председательском месте всегда сидел Павел Петрович. Помню его фигуру — старичок небольшого роста в длинном, тяжелом халате серого цвета, в серой ермолке. Он много беседовал со своими учениками, давал много просто всяческих советов, иногда критиковал кое-какие картины, — вообще чувствовался педагог, который охотно делился своими знаниями.

Когда приезжал Репин, внимание Павла Петровича, да и всех устремлялось на него. Должна сознаться, что мне не очень нравилась какая-то, по моему, ложная скромность его. Может быть, тут играло роль то, что Илья Ефимович был учеником Павла Петровича и в силу установившейся привычки такая его манера проявлялась только у Чистяковых? Но мне приходилось читать письма Репина, и там тоже какая-то излишняя не то тонкость, не то какое-то самоуничижение, и мне это было неприятно. Неблагоприятное впечатление, может быть, усиливалось и тем, что в то же время и дочь его, вот она мне определенно не нравилась, — какая-то наигранная несерьезность, резвость не по возрасту, да и голос ее (она пела иногда дуэты с Всеволодом Павловичем) не представлял ничего интересного. Я могла судить о Репиных только по внешнему впечатлению, так как по существу не знала картин Ильи Ефимовича. Конечно, я знала «Запорожцев», понимала, значение огромное этой картины, но и до сих пор я не очень восхищалась, вернее, на меня не оказывают особенно большого впечатления картины исторического содержания. Знала я его картину «Грозный и его сын Иван», конечно, она на меня производила тягостное впечатление: и сам царь, его лицо и поза, несчастный сын и кровь, — все это я очень остро чувствовала и... вместе с тем, хотела скорей забыть, я невольно закрывала глаза, по молодости лет не хотела видеть, знать все это. Конечно, это не слишком хорошо меня характеризует, но вот я была такая. В дальнейшем в моей жизни я многое увидела по-другому, многое поняла, но вот эти почти детские впечатления и встречи остались во мне на всю жизнь. Другое дело — портреты Репина, они на меня производили глубокое впечатление. Например, портрет [А. Ф.] Писемского, да и портрет [М. П.] Мусоргского, он тоже заставляет о многом думать, но мне и теперь даже трудно понять, зачем он взялся писать композитора совсем больным, даже намеренно подчеркнул это. Как-то хотелось, чтобы он был запечатлен для людей не больным, а мощным, самобытным русским композитором.

Возвращаясь к описанию сидящих за столом у Павла Петровича. Много было за столом и разговоров с Ольгой Дмитриевной Форш. Она тогда была еще

не старая и не такая заслуженная писательница, как мы знаем ее теперь. Особенно много с ней разговаривал Всеволод Павлович. Ольга Дмитриевна поражала своей живостью, яркостью речи, остроумием. С ней в дальнейшем я много встречалась у Владимира Леонтьевича Комарова, ее двоюродного брата и моего зятя, но это было много позже, и я напишу об этом потом.

Итак, на одном конце стола очень интересные разговоры, к которым, к моему глубокому сожалению, я даже почти не могла прислушаться, так как мы, молодые, обыкновенно сидели на другом конце стола и подчас почти не прислушивались к разговорам старших, да еще таких знаменитых. Так, однажды мой сосед по столу Игорь Дурдин, внук Павла Петровича, подает мне очень хорошенькую коробочку и предлагает открыть ее. Я бездумно открываю, и оттуда пополз по скатерти черный таракан. Я завизжала и вскочила, начался большой переполох, но Игорю мало попало, а я очень смутилась; он ведь знал, что я боюсь этих тараканов. Вот такая смесь, — интересные разговоры и, наряду с этим, такие дурашливые забавы. Вечерами молодежь почти всегда танцевала; я должна была просить Всеволода Павловича, «дядю Вову» поиграть нам что-нибудь на рояле, а он прекрасно импровизировал, особенно вальсы, и мы могли без конца танцевать. Были и такие развлечения: помню, что на рояле или около него стояла небольшая круглая корзиночка, наполненная свернутыми бумажками. Мы вытаскивали наугад бумажки, гадали и читали то, что нам выходило: отрывки из стихотворений, изречения, пословицы, поговорки, — нас все это очень занимало.

Но было и другое препровождение времени. И сын, и дочь Павла Петровича Аня хорошо пели. Они пели дуэты из опер, а Всеволод Павлович пел часто и один. Он пел и теноровые партии опер, и много романсов Чайковского, Рахманинова, Римского-Корсакова. Некоторые из них мне запомнились на всю жизнь.

Я еще ничего не сказала о Вере Павловне. Она была совсем больная, редко даже могла ходить, что-то с ногами на нервной почве, но это была удивительно светлая личность. Она была умна, чутка, интересовалась всем, что было ей доступно при ее болезни, много читала, знала музыку, и когда ей уж очень горько было, она сползала вниз со второго этажа к роялю и тихонько импровизировала, очень тонко, музыкально и хорошо. Мы, молодые, ее очень любили и часто поднимались к ней в ее светелку. Она нам показывала свои рисунки. Она была настоящая художница (она писала мой портрет маслом, но он пропал во время мировой войны), показывала свое вышивание, а иногда и просто гадала нам на картах, и это тоже было очень интересно.

Были у Чистяковых сестры Павла Петровича. Одна — Аграфена Петровна, «баба Ду», как ее там называли все, маленького роста, кругленькая, в широкой юбке, в темном платочке, завязанным по-бабьи. Она вечно в хлопотах по хозяйству, ведь народу, хоть и неприятязательного, всегда было много, а тут

еще всегда в доме две, три собаки, которые тоже надо накормить.

«Юлья, Юлья, куда ты запропастилась, все пропадает», — говорила баба Ду про свою сестру Юлию Петровну, ища ее. Та была совсем другая. Одетая по-городскому, также небольшая ростом, вечно какие-то бантики, цепочки, брошки, вкуса, надо сознаться, никакого. Она любила сидеть с гостями, слушать музыку, чтение. «Вова, спой “В сиянии ночи томной”», — она перефразировала первые слова арии Надира [Арія Надіра починається так: «В сияньє ночи лунної єє я увидал...» з опери «Шукачі перлів» Жоржа Бізе]. Эта ария была ее любимой. Вообще, она знала весь репертуар Всеволода Павловича.

Позднее я видела снимок со скульптуры двух старух, не знаю, чья эта работа, но старухи эти мне живо напомнили бабу Ду и Юлью.

Вот главные персонажи, которые бросались в глаза. Над всеми ими стоит фигура Павла Петровича в своем длинном сером халате, в тюбетейке, всегда довольный, приветливый, какой-то благостный. На руке, кажется правой, сильно искривленный указательный палец, который как-то помогал ему разговаривать с посетителями. Его говор был сильно на «о», как и у его сестер. Хорошо помню его сидящим в гостиной в углу на диване около печки и с удовольствием смотрящим на нас, молодежь. Мой папа часто сидел близко около него, и вот Павел Петрович ему говорит: «Вот дочка-то какая у Вас и играет очень хорошо на рояле, и танцует, и косы большие, и глаза» и что-то еще одобрительное о моем внешнем виде... Он ко всем хорошо относился.

Когда мы сняли дачу в Детском Селе, то дочери Павла Петровича, да и он сам, решили писать мой портрет маслом. Павел Петрович руководил всеми. За это дело взялась и племянница Павла Петровича Варенька Баруздина, Варвара Матвеевна [(1862–1941/42)], настоящая художница, небольшие миниатюры которой есть в Третьяковской галерее и, кажется, в нашей Академии Художеств. Помню хорошо Варвару Матвеевну; маленькая горбатенькая, цвет волос бесцветный, очень скромная, незаметная, но лицо поражало серьезностью выражения и какой-то внутренней ласковостью. Она всегда была как-то незаметна, скромна, но все-таки чувствовалось, что за всем этим скрывается незаурядная личность. Мне говорили, что она серьезно интересуется теософией, но с нами, молодыми, она мала соприкасалась, только как-то невольно мы относились к ней с большим уважением. Печален был ее конец. Я много лет спустя побывала в доме Чистякова, застала в живых только Олю Мейер, воспитанницу Чистяковых. Она мне рассказала, как постепенно у нее на глазах умирали все члены семьи от голода ([19]18-й, [19]19-й годы), остались только Оля, да Варенька, но и та не пережила всех невзгод, и когда она умерла, Оля не имела сил похоронить ее по-настоящему и положила ее в канавку в их саду и как могла укрыла ее землей и снегом...

Я отвлеклась в своих горьких воспоминаниях от темы. И так, решили писать меня маслом. Писали меня и дочери Павла Петровича Анна и Вера Павловны; кроме того, меня рисовал их знакомый, довольно талантливый юноша Дося — он то рисовал меня, то играл в соседней комнате на рояле мажурки Шопена, — это придумали художницы, чтобы вызвать у меня на лице нужное им выражение. Сеансы продолжались долго, я уставала сидеть в одной позе; тогда делали перерыв, шли все пить чай, и вот тут Павел Петрович всех насмешил невольно. Стали говорить, что трудно подобрать краску для тона моей кожи. Тогда Павел Петрович говорит Вере, которая особенно мучилась этим: «Да мажь ее охрой, а там потом найдешь, что надо». И еще в другой раз, я сидела под углом недалеко от Павла Петровича, и он вдруг говорит дочери «Посмотри, Аня, ухо просто мрамор». Тут уже все не могли удержаться и засмеялись, а муж Анны Павловны говорит: «Аня, вот здорово, мраморные уши», да и сам Павел Петрович сидел, улыбаясь.

Наконец, скажу несколько слов о моей родственнице, милой Вере Егоровне, спутнице жизни Павла Петровича. Она всегда как-то ступшевывалась за всеми, а ведь это ее заботой все было так тепло и хорошо организовать, чтобы все были сыты, правда, не бог весть чем, но все-таки супы, пироги, жаркое, а вот накормите такую ораву, которая садилась за стол.

Когда стало голодно, все-таки все ехали к Чистяковым и, помню, вместо печеня к столу подавали подсушенные картофельные очистки, и все казалось вкусно и хорошо.

Бывала я иногда в мастерской Павла Петровича. Там было очень много этюдов, но много и неоконченных картин. Его близкие жаловались на то, что Павел Петрович иногда совсем закончив свою очень хорошую работу, вдруг начинал стирать почти готовую вещь, его что-то в ней не удовлетворяло, и вот все начиналось сначала. Так, в мастерской было очень много полотен, особенно этюдов прекрасных, и все-таки очень мало вполне законченных.

Правда, я бывала у Чистяковых, когда Павел Петрович был уже совсем старенький и слабый, и я могу рассказать по существу не очень многое. В этот период он, видимо, мог только полностью передать все своим ученикам.

Когда настал голод, Павел Петрович стал катастрофически слабеть, и тогда его родные решили продать портрет его матери. Они говорили: «Вот бабушка кормит его». Я узнала это позднее и ужасно горевала, портрет ушел за границу и не знаю куда... Должна сказать, что ничто не помогло, и вся большая семья, так любимая мною, вымерла, и осталась только Оля Мейер.

Теперь хочу рассказать о моих личных воспоминаниях, очень дорогих мне, связанных с домом Чистяковых, с сыном Павла Петровича Всеволодом Павловичем. В те времена я очень много и успешно играла на рояле. Всеволод

Павлович очень хорошо пел, и вот все это нас очень сблизило. Один его совет я очень хорошо запомнила: при выступлениях, особенно, когда очень волнуешься, нужно, выходя на эстраду, смотреть не на публику, а выше голов сидящих. Он своим пением очень развил во мне вкус, тонкость исполнения, музыкальность. Он словами не говорил обо всем этом, но, слушая его очень внимательно, я невольно проникалась его отношением к музыке. Он хотел, чтобы я ему аккомпанировала, но Оля Мейер, которая с давних времен это делала, очень огорчилась и много плакала, — никому не хотелось ее огорчать, и мне это дело не пришлось осуществить, тем более, что мне очень нравилось, как она аккомпанировала, и я не была уверена, что сумею это сделать так же хорошо как она.

Хочу сделать маленькое отступление. Впоследствии я узнала, что Оля очень серьезно любила Всеволода Павловича, видимо, это замечали и знали только самые близкие, а для Оли, вероятно, эта возможность быть и работать с Всеволодом Павловичем очень много давала. Я же была еще по существу совсем девочкой, и ни о чем не подозревала. Я очень хорошо относилась к Оле, она была старше меня, была со мной всегда ласкова, и я себя с ней очень хорошо чувствовала, а иногда мы с ней играли в четыре руки.

Впоследствии, когда все почти Чистяковы уже умерли и остались только больной Всеволод Павлович и Оля, Всеволод Павлович женился на ней, но это было совсем незадолго до его смерти. Выжила одна Оля, и много позднее она даже была у меня, видела моего мужа и сыновей, но потом она уже не приходила ко мне, не знаю, жива ли она теперь.

Но возвращаясь к давно прошедшему милому прошлому моей молодости.

Должна сознаться, что до меня дошли слухи, что я просто как молоденькая девочка ему очень нравилась, он говорил: «Наташа — это просто прелесть». Я чувствовала это его отношение и, конечно, мне было очень приятно.

Как-то, когда понаехало много гостей, и всех надо было уложить на ночь, Вера Егоровна решила, что меня, как свою родственницу, можно устроить в маленьком доме у Вовы. Его жена, Анна Павловна, с которой я дружила, и он совсем захлопотался для меня, Всеволод Павлович хлопотал как-то особенно завесить окно, чтобы мне не дуло, подставлял для чего-то стулья, чтобы не падало вниз одеяло, а я, дрянная, принимала все это как должное, но, конечно, было очень, очень приятно и мне и ему, как кажется. Вообще я к ним часто забегала, и как-то сидя за столом все трогала машинально штепсель. Наконец Всеволод Павлович не выдержал и говорит: «Оставьте, Наташа, у вас такие пальчики, вдруг засунете, сделается короткое замыкание»; все это чувствовалось, как его милое внимание...

Меня особенно привлекало пение Всеволода Павловича. Я очень любила, как он пел романсы Чайковского, столько выразительности, нежности, интим-

ности, особенно «Страшная минута». В это время он всегда смотрел на меня: «Ты внимаешь, вниз склонив головку... ты не знаешь, как мгновенья эти страшны для меня и полны значенья». Я очень боялась, что окружающие увидят и все очарование разрушат. Сам Всеволод Павлович мне очень нравился; небольшого роста, но очень пропорциональный, руки тонкие, небольшие и подкупающая манера держаться, особенно со мной.

Как-то для меня само собой случилось, что, приезжая на вокзал, чтобы ехать в субботу в Детское Село (Пушкин) к Чистяковым, мне при входе всегда встречал «дядя Вова», как я его называла (он и правда приходился мне каким-то дальним дядей), и мы шли на перрон, садились в поезд, где-нибудь в уголке, о чем то хорошем разговаривали, как-то он пытался взять меня за руку, я все трогала кнопку у перчатки, и это его раздражало, но я смутилась, тем более, что наши сосед-визави очень строго посмотрел на нас... Приехав в «Детское», мы шли к дому сестры Вл. П. — Анны Павловны Мерц, где всегда по субботам собирались и родня, и все близкие ей. Дорогой он мне показывал места в городе, которые ему нравились. Как-то ранней весной он повел меня показать пять березок, которые стояли рядом и на фоне неба были особенно хороши со своей прозрачной еще нераспустившейся листвой. Воздух тоже прозрачный с весенними ароматами и рядом такой привлекательный и добрый и желанный друг! Я была очень невинна и наивна, я ни о чем не думала, не мечтала, мне просто было хорошо. Он иногда делал попытки взять меня за руки, но и это меня смущало и приводило в трепет. Эти березки сыграли для меня печальную роль. (Где они были и существуют ли теперь, не знаю.)

Когда мы пришли к старшей сестре Вс. П к А. П. Мерц, она стала расспрашивать нас, почему мы так запоздали, я по наивности и даже по глупости рассказала, какие чудные березки. А. П. очень удивилась, как мы там очутились, что это совсем не по пути и даже далеко. «Вот почему Вы опаздываете всякий раз». Она на меня рассердилась, а не на брата, она не думала, что я еще совсем девочка, видимо приняла за кокетку. С тех пор все как-то изменилось и все старались нас отдалить друг от друга. Все-таки все это продолжалось, и жена Всеволода Павловича, с которой я дружила, не очень сердилась, вероятно понимая, что я еще очень наивная девочка, и зная своего мужа, который не поставил бы ни ее, ни меня в трудное положение. Только раз, помню, она рассердилась. Мы ехали с ней на музыку в Павловск, Всеволод Павлович подоспел с работы и разыскал нас в поезде. Когда он пришел, сел против меня, мы с ним никак не смогли скрыть улыбки удовольствия, смотря друг на друга. Анна Павловна посмотрела на нас и говорит: «Ну что за idiotские улыбки, перестаньте». В самом деле, должно быть это очень глупо выглядело. Вот, пожалуй, почти все, что могу вспомнить теперь. Когда же я вспоминаю все это,

так было хорошо, так радостно и невинно; за всю свою долгую жизнь я помню эти весенние радости.

Мы должны были на лето опять нанять помещение в «Детском», но, види-мо, маме что-то сказали, и родители наняли дачу в Вартимягах. Это за Парголовым. Я сначала очень скучала, даже плакала, но потом как-то утешилась. Вот так все и кончилось.

Уже много позднее, кажется, после мировой войны, во время тяжелых условий жизни я все-таки побывала у Чистяковых, и мы опять ехали с Всеволодом Павловичем в поезде, только утром — было очень тесно, и мы сидели рядом, совсем близко, но глаза у нас были серьезные и печальные. Всеволод Павлович в городе посадил меня на трамвай, говоря «Прощайте, Наташа» таким голосом, что какая-то женщина подхватила: «Вот и здесь Наташа» — больше мы не виделись... Какой он был нежный, чуткий и хорошо ласковый и, вместе с тем, простой и легкий, и какой талантливый, может быть, слишком нервный. Когда я его спросила, почему он не сделался профессиональным певцом, ведь это было вполне ему доступно, он сказал, что в доме слишком много разного рода искусства, слишком много об этом разговоров, что так всегда жить очень трудно. Мне думается, что его, можно так сказать, мучило такое постоянное напряжение. Его отец был проще, целеустремленнее, спокойнее.

Хочу еще раз сказать, что для меня это почти постоянное пребывание в семье Чистяковых имело большое значение в смысле формирования моих эстетических вкусов и всего склада характера. Это было самое лучшее, самое светлое время моей жизни.

Апрель, май, июнь 1974 г.

1. Белютин Э., Молева Н. П. П. Чистяков — теоретик и педагог / Э. М. Белютин, Н. М. Молева. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. — 265 с.

2. Белютин Э., Молева Н. Павел Петрович Чистяков: 1832–1919 / Э. М. Белютин, Н. М. Молева. — М.: Искусство, 1954. — 60 с., 6 л. ил.

3. Гинзбург И. В. П. П. Чистяков и его педагогическая система / И. В. Гинзбург. — Л.; М.: Искусство, 1940. — 202 с.

4. Ляковская О. А. П. П. Чистяков / О. А. Ляковская. — М.: Изд-во ГТГ, 1950. — 64 с.

5. Молева Н. М. Выдающиеся русские художники-педагоги: кн. для учителя / Н. М. Молева. — 2-е изд., доп. — М.: Просвещение, 1991. — 413 с.

6. Петрова-Старк Н. В. «Павел Петрович Чистяков и его окружение». Спогади. рук., маш., квітень-травень 1974, 51 арк. — Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины, ф. 195 (Могилянський Олександр Петрович, російський літературознавець, літературний критик і філософ), оп. 1, спр. 498, арк. 35–51.

7. Сторчай О. Листи Івана Дряпаценка до свого вчителя Павла Чистякова / Оксана Сторчай

// Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна: Зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 4 вер. 2014 р. — К.: НАКККІМ, 2014. — С. 142–153.

8. Сторчай О. Педагогічна діяльність Івана Федоровича Селезньова / Оксана Сторчай // Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ, 2012. — № 4. — С. 194–207.

9. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / П. П. Чистяков. — М.: Искусство, 1953. — 592 с.

10. Чурилова Е. Б. Я ещё могу съездить к Чистякову (П. П. Чистяков в Царском селе) / Е. Б. Чурилова. — СПб.: Прана, 2004. — 136 с., 40 ил.

Оксана СТОРЧАЙ. Павло Петрович Чистяков і його оточення: спогади Наталії Петрової-Старк 1974 року

Стаття присвячена публікації спогадів Н. Петрової-Старк (1893–1986) «Павел Петрович Чистяков и его окружение» зі вступом і коментарем. У них розповідається про велику родину талановитого педагога, рисувальника, живописця, майстра історичного, портретного і побутового жанру Павла Петровича Чистякова (1832–1919), згадуються також два його учня — І. Рєпін і О. Форш, а місце дії відбувається переважно в його царкосельському будинку. Спогади зберігаються в Центральному державному архіві — музеї літератури і мистецтва України у фонді російського літературознавця, критика і філософа Олександра Петровича Могилянського (1909–2001) і представляють собою рукописний текст розміщений в двох учнівських зошитах і машинописний. Саме машинописний текст пропонується для публікації із збереженням авторської стилістики, орфографії і пунктуації з невеликими редакторськими правками.

Ключові слова: історія мирового мистецтва, спогади, Н. Петрова-Старк, родина П. Чистякова.

Оксана СТОРЧАЙ. Павел Петрович Чистяков и его окружение: воспоминания Наталии Петровой-Старк 1974 года

Статья посвящена публикации воспоминаний Н. Петровой-Старк (1893–1986) «Павел Петрович Чистяков и его окружение» со вступлением и комментарием. В них рассказывается о большом семействе талантливого педагога, рисовальщика, живописца, мастера исторического, портретного и бытового жанра Павла Петровича Чистякова (1832–1919), упоминаются также два его ученика — И. Репин и О. Форш, а место действия происходит в основном в его царкосельском доме. Воспоминания хранятся в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины в фонде русского литературоведа, критика и философа Александра Петровича Могилянського (1909–2001) и представляют собой рукописный текст, размещенный в двух ученических тетрадях и машинописный. Именно машинописный текст предлагается для публикации с сохранением авторской стилистики, орфографии и пунктуации с небольшими редакторскими правками.

Ключевые слова: история мирового искусства, воспоминания, Н. Петрова-Старк, семейство П. Чистякова.

Oksana STORCHAI, PhD. Pavel Chistyakov and His Circle: Memories of Nataly Petrova-Stark 1974

The article is devoted to the publication of memoirs of N. Petrova-Stark (1893–1986) Pavel Petrovich Chistyakov and His Circle with introduction and commentary. They are about the great family of the talented teacher, draftsman, painter, master of historical portrait, portrait and genre painting Pavel Petrovich Chistyakov (1832–1919), two of his students — I. Repin and O. Forsch are also mentioned and the scene mainly takes place in his house in Tsarkoe Selo. The memories are stored in the Central State Archive, Museum of Literature and Art of Ukraine and in the holdings of Russian theorist of literature, art critic, and philosopher Alexander Petrovich Mohylianskiy (1909–2001) and present a text in handwriting and a typewritten text placed in two student notebooks. It is the typewritten text in particular that is proposed for publication; it preserves the author's style, spelling and punctuation and has small editor's corrections.

Keywords: Memories, N. Petrova-Stark, family of P. Chistyakov.

Оксана ЧЕПЕЛИК

ГОГОЛЬФЕСТ
НА АРТ-ЗАВОДІ «ПЛАТФОРМА»

Уперше 9-й міжнародний мультидисциплінарний фестиваль сучасного мистецтва ГОГОЛЬФЕСТ відбувся на території Арт-заводу «Платформа» з 16 по 25 вересня 2016 року. Процес трансформації Дарницького шовкового комбінату почався ще 2001 року, коли один з цехів заводу перетворили на маркет «Даринок». Проте, інші приміщення були порожні ще тринадцять років, поки команда однодумців не взялася за їх реконструкцію. А ревіталізація комбінату, в якому тепер знаходиться Арт-за завод «Платформа», почалася навесні 2014 року. Вже восени 2014-го на парковці «Даринку» провели перший Фестиваль вуличної їжі. Киянам пообіцяли облаштувати тут Арт-кластер, коворкінг і концертні майданчики (минулого року тут пройшов перший Atlas Weekend, фестивалі Куїв Music Market і концерти українських і зарубіжних виконавців, у тому числі GusGus і Skillet), блошиний ринок «КуражБазар» і щотижневі фестивалі, нічний клуб Voom Voom Room, а також майстерні, галереї, шоу-руми молодих дизайнерів і постійно діючий фуд-корт, чотири Фестивалі вуличної їжі, «Білі ночі», кавовий фестиваль, Тату-фест і Октоберфест.

Арт-за завод «Платформа» з вищенаведеним контекстом, пронизаний, з одного боку, духом споживацтва, з іншого, — пострадянським занепадом, став викликом та випробуванням як для митців і організаторів ГогольФесту, так і для глядачів. Якщо на Кіностудії імені О. Довженка і на Видубичах доводилося, перед усім, боротися за функціональне освоєння простору, на ВДНГ з усіх щілин струменіла ідеологія і ГогольФест здійснював смислову декомунізацію [1, с. 363]. То, яким же чином ГогольФест '2016 співвідноситься з планами ревіталізації вже Арт-заводу «Платформа»?

Концепція цьогорічного фестивалю ГогольФест вибудовувалася навколо теми «Вавилон», що не тільки сприяє внутрішній рефлексії проблематики єдності і спільної дії, а й допомагає вирішувати завдання культурної політики, переслідуючи державницьку та розбудовчу мету втілення проекту Європей-



1. AES+F
«Last Riot» /
«Останній бунт», 2007

ської України. Тема статті пов'язана з загальнодержавною програмою ІПСМ НАМ України, зокрема з темою «Культурна і мистецька спадщина: дослідження, реставрація, збереження».

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими та практичними завданнями координується з польовими дослідженнями мультидисциплінарного фестивалю ГогольФест. Я вже писала про феномен мультидисциплінарних культурно-мистецьких подій, аналізуючи фестивалі «ГогольФест» та «Сараєвська Зима» 2010 року, про проблеми створення сучасної мистецької інфраструктури: на прикладі ГогольФесту '2013, про освітню програму ГогольФесту '2014 та про смислову декомунізацію, що слугує реабілітацією для просторів ВДНГ, яку здійснив ГогольФест '2015 [1, 363]. Теоретичне висвітлення невідкладних проблем, гостро актуальних для мистецького процесу ХХІ ст., сприятиме використанню базових положень та результатів дослідження у підготовці науково-методичних розробок стратегій культурної політики в Україні, необхідної для розвитку держави.

Урбаністичні студії, проведені і видані за підтримки Представництва Фонду імені Гайнріха Бьоля в Україні під назвою «Місто й оновлення» під редакцією С. Шліпченко, В. Тимінського, А. Макаренка, А. Малес, І. Тищенка, розглядали питання: історичного спадку і оновлення, політики оновлення, індустріального спадку та оновлення [1, с. 255] та реакцій на оновлення. До останніх досліджень можна додати й особливості реабілітації промислових територій, які розглядаються в роботі А. Панкеевої [3]. Аналізуючи публікації щодо ГогольФесту, доводиться констатувати, що більшість з них стосувалася анонсів фестивальних подій. Тому пошлюся на статті, що не спромоглися виділити і проаналізувати якість фестивальної програми [4], натомість виступили з критикою ГогольФесту '2016 [5], аби полемізувати з ними, використовуючи підхід узагальнюючої оптики.



2. Борис Михайлов «Коли моя Мама була молодою» із серії «Радянський колективний портрет», 2011–2012

Метою статті є розгляд та аналіз подій, представлених на мультидисциплінарному форумі ГогольФест '2016, який розробляв проблематику взаєморозуміння і довіри як основних взаємопов'язаних категорій, нагальних для сьогодишньої України, через метафору Вавилону. Метою допису є також аналіз фестивальних стратегій та обґрунтування необхідності проведення інфраструктурних заходів в Україні.

Тема цього річного ГогольФесту «Вавилон» пропонує спіраль розвитку, що спирається на взаєморозуміння і спільну мову. Вавилонська вежа має свій історичний прототип — зикурат Етеменанкі — одна з найграндіозніших споруд стародавнього Вавилону, яка в 11 главі Книги Буття згадується як символ сум'яття і безладу, слугує застереженням. З огляду на метафору Вавилону, доречно розглядати і сам Арт-завод «Платформу» з його програмними завданнями щодо розбудови арт-кластеру, коворкінгу і джентрифікації. ГогольФест відіграє всі вавилонські сценарії від амбіційного до апокаліптичного, залучаючи молодіжну аудиторію до спів-праці, спів-дії та спів-переживання, кодує простір. Центральною подією IX Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва 2016 року був музичний концерт, перформанс нового типу «ВІДКРИТТЯ ГОГОЛЬFEST. ШОУ В.» від Влада Троїцького, який поєднав багато жанрів: театр, музику з новими піснями гурту Dakh Daughters та колективу Нової опери, відомого створенням вистав «Коріолан» та «Йов», цирк, театр ляльок та медіа-арт.

У рамках ГогольФесту 16–25.09.2016 на Арт-заводі «Платформа» демонструвалася виставка «BURN, BABYLON», куратори Євген Березницький та спів-куратор Марія Вторушина. Куратор проекту «BURN, BABYLON» на прикладі 1-ої Київської Бієнале сучасного мистецтва запозичує у Девіда Елліотта підхід поділу виставки на чотири блоки з темами, кожна з яких могла



3. Віктор Сидоренко «Левітація», 2008–2009

б віднайти своє втілення в окремому проекті: «Футурокульт», «Рабовласницький соціалізм», «Тотальна війна», «Ортодоксальний Queer». Так, проект явив ідеологічні крайнощі сьогодення.

Хедлайнерами виставки оголошено російську групу AES+F, Бориса Михайлова і Віктора Сидоренка. Група AES+F була заснована в 1987 році (назва утворена за ініціалами її постійних учасників — Тетяни Арзамасової, Льва Євзовича і Євгенія Святського, 1995 року до групи приєднався фотограф Володимир Фрідкес). Вона відома своїми проектами-передбаченнями: «AES — свідки майбутнього. Ісламський проект» (1996–2003 рр.) та «Last Riot» / «Останній бунт» (2007), продемонстрований на Венеційській бієнале, в якому, хоча і в гламурній естетиці, але йдеться про тотальну війну. Це свято кінця історії та етики. Втім, можливо, це не стільки передбачення російських художників, скільки поінформованість, адже ниточки тягнуться від ФСБ до ІДІА (заснованої у 1999 Абу Мусаб аз-Заркаві, що мав зв'язки з Чечнею) і зараз РФ є справжньою загрозою миру у світі. Проект «Last Riot» був першою роботою з триптиха. 2009 року прем'єра наступної роботи AES+F — 9-канальної HD відеоінсталяції «The Feast of Trimalchio» / «Банкет Трималхіона» відбулася на 53-й Венеційській Бієнале у рамках паралельної програми у виставці «Unconditional Love». 2011 року в рамках 4-ої Московської бієнале сучасного мистецтва відбулася прем'єра третьої частини трилогії — нового проекту «Allegoria Sacra» / «Священна алегорія».

Борис Михайлов, чії роботи виставлені в музеї Тейт, в рамках розділу «Рабовласницький соціалізм» представив частину проекту «Коли моя Мама була молодою» (розробленого 2011–2012 рр. на основі взаємодії з проектом ДАО і особистого архіву) із серії «Радянський колективний портрет». В тому ж розділі представлені роботи Віктора Сидоренка (учасника з проектом «Жорна



4. Юлія Беляєва
«Близнюки», 2016

часу» 50-ї Венеційської Бієнале), виставка якого «Пам'ять про несвідоме» проходить 9.06–31.10.2016 у Міжнародному науковому центрі імені Вудро Вільсона у Вашингтоні. Віктор Сидоренко, який працює з темою свідомості людини, що живе в «транзитний час», на виставці продемонстрував скульптурну інсталяцію «Левітація» (2008–2009 рр.).

Юлія Беляєва представила дигітальні принти «Близнюки», схожої з роботою AES+F проблематики, дзеркальний об'єкт «ДА/АД» та інсталяцію з неону «Світло в кінці тунелю». Скульптурні об'єкти Юрія Сивиріна апелювали до військової техніки: «Пілат I» у формі турбіни військового винищувача, а «Пілат II» можна було прочитати як бункер-віддзеркалювач, що експонувався у розділі «Тотальна війна». У проєкті також взяли участь Володимир Вештак та Ілля Павлович, Дмитро Кавсан, Флорін Леоні та Сильван Бауманн, Даниїл Галкін, Сергій Панасенко, Наталя Коротяєва, Адам Ніклевіч (за підтримки Art Jump, Полтава), Лукаш Суrowец, Ani Zug, Анатолій Кривошеєв. Виставка вивела візуальне мистецтво на ГогольФесті на якісно новий рівень. І, тим самим, перекреслила власні зусилля Євгена Березницького по організації Київ Art Week, яка не мала довершеної концептуальної смислової основи, а апелювала до комерційної складової мистецтва.

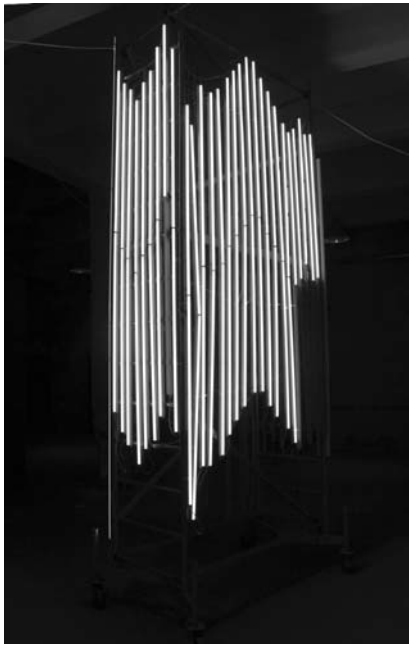
Більшість часу відео на виставці не працювало і, здається, не випадково, бо коли, нарешті, вдається переглянути роботи, то виявляється, що Янка Бачинська та Євген Казак у своїй веселій нарізці телевізійних кадрів в «Українській електронній революційній церкві» бездумно користуються ефектом Кулешова, що в результаті дуже нагадує російську пропаганду. А Андрій Сігунцов і Наталя Коротяєва у відео «Інверсія» транслюють власні проєкції імперської парадигми з використанням українського національного символу як знаряддя трощити людський череп. І саме, безпрецедентний досі на



5. Юрій Сивирин
«Пілат I», 2016

ГогольФесті професійний рівень організації виставки, де куратор вже не ставить запитання, а підводить глядача за допомогою місточків та підказок до відповідей, не залишає сумнівів у фокусі висновків. Виникає низка запитань: невже це завдання куратора наполягти на тому, щоб «брехня перетворилась на правду» (Дж. Орвелл) [6], яким же має бути мистецтво, щоб протистояти тотальному маренню, яке з кожним днем все сильніше проникає в пори? Про що повинні говорити художник і куратор в епоху «кінця правди» [7, 156] і втечі від свободи?

Для візуальної програми ГогольФесту було реалізовано проєкт на відкритому повітрі у вигляді саду скульптур під назвою «СКУЛЬПТУРНИЙ ЦЕХ. СПЕЦПРОЕКТ», учасниками, якого стали Антон Ільчук, Василь Татарський, Влад Волосенко, Віталій Протосеня, Вячеслав Гуденок, Єгор Зігура, Іван Підгайний, Ілля Новгородов, Костянтин Синицький, Микита Зігура, Оксана Левченя-Константиновська, Олександр Волосенко, Петро Гронський, Тетяна Максимчук. ГогольФест надав відкритий простір для демонстрації сучасної скульптури, розвиток якої щойно намітився в Україні, багато в чому завдячуючи появі «Скульптурного салону» на наших теренах, але після заміни генерального директора Музейного комплексу «Мистецький Арсенал» Наталі Заболотної на Олесю Островську-Люту, через відмову новою генеральною директоркою від цього проєкту, безумовно, українська скульптура знову має всі шанси відійти на маргінеси. Тому ГогольФест не тільки підставив плече культуртрегерам, що опікуються сучасною українською скульптурою, але і запропонував Арт-заводу «Платформа» модель цивілізованого використання її територій з елементами інсталяцій, об'єктів і організацією саду скульптур. На відкритті в рамках проєкту було створено вогняну скульптуру, свідками цього перформенсу стали всі гості ГогольФесту. Учасники проєкту через



6. Флорін Леоні та Сильван Бауманн
«Монумент», 2010

скульптурні форми з позицій діалектики запропонували осмислити ідею пошуку вищого змісту, божественного проведіння, яке надає людині внутрішньої сили і прагнення руху vs ідолопоклонству з його інфекційним розповсюдженням та рабським служінням.

Кластер Арт-Платформа своїми індустріальними просторами нагадує галереї сучасного мистецтва 798 у Пекіні. 798 Art Zone / Арт зона 798 виникла на початку нового тисячоліття у південно-східній частині міста на території напівпокинутого заводу і стала однією з найбільш відвідуваних атракцій Пекіна. І саме ГогольФест '2016 своїми проектами візуальної програми актуалізував питання створення музею сучасного мистецтва в Україні, яке, видається, вкотре похованим, знову ж таки, в результаті переміщення Олесі Островської-Лютої в крісло генерального директора Музейного комплексу «Мистецький Арсенал», яка після двох місяців на посаді оголосила як план дій організацію «Різдвяного Арсеналу» та «Книжкового Арсеналу» 2017 року, викликавши неабияке здивування, — де ж місце візуальному мистецтву в «Мистецькому Арсеналі» нового формату?

Музична програма, як завжди на ГогольФесті '2016, була якісною і різноманітною, представляла академічну і альтернативну музику, яка звучала на



7. «СКУЛЬПТУРНИЙ ЦЕХ.
СПЕЦПРОЕКТ», site-specific
інсталяція, 2016

трьох сценах: в Бункері, на Зеленій відкритій Сцені, на Atlas Stage та фінальний концерт «Hamlet» — драма для тромбона Еліаса Файнгерша (Ізраїль) і Державного естрадно-симфонічного оркестру України на сцені Літери Б, чому може бути присвячена окрема стаття. Мені пощастило насолодитися концертом «Контури (від)звуку» колективу «Sed Contra Ensemble», що досліджує простір звуку, виконуючи твори композиторів таких, як Яніс Ксенакіс, Алла Загайкевич, Кайя Сааріахо, Сальваторе Шарріно, Фірудін Аллахверді, Андрій Мерхель, Сергій Вілка, Дмитро Пашинський. Локація, обрана для музичної програми в Бункері, була готовою тотальною інсталяцією, що є проекцією епохи холодної війни. Це був справжній бункер з бомбосховищем, побудованим для захисту від можливого американського нападу, де в кожній кімнаті висіли табло з планами евакуації, що мали висвічувати кількісні показники евакуйованих машин, готових до евакуації і необхідних до підготовки, от тільки всі дроті давно зотліли. Іронією, в цьому сенсі, виглядає міць мілітаристської машини в часи СРСР і сьогоднішня наглядна безпорадність, коли загроза ядерного нападу РФ стала реальністю.

Оскільки ідеологом фестивалю є театральний діяч, театральній програмі ГогольФесту, як завжди, приділяється найбільша увага. Концепція фестивалю



8. Влад Троїцький,
цирк-кабафе
«БАБИ BABYLON», 2016

«Вавилон» надала можливість відчутти, яким чином режисери реагують і розкодовують глобальні культурно-історичні знаки сучасного буття. ГогольФест '2016 у відповідності до концепції фестивалю творить культурний код, здатний об'єднувати протилежні полюси, формує Платформу для втілення нового сценарію, що відводить від безодні, де люди об'єднуються навколо мрії, вчаться довіряти одне одному і спільно рухаються до мети, де руйнування вежі ще можливо попередити, використовуючи спільну мову мистецтва. Так твориться опера-цирк Влада Троїцького «ВАВИЛОН» у співпраці з композиторами Романом Григорівом та Іллею Разумейко.

Вистава «ТИЧИНА, ЖАДАН І СОБАКИ» — нова театральна постановка Арт-Групи «Яра» з Нью-Йорку, звертаючись до збірки поезій П. Тичини — «Замість сонетів і октав», написаної у страшні 1918-1920 роки громадянської війни, коли влада в Києві мінялася дев'ять разів, апелює до сьогоденних подій. За часів СРСР про збірку «Замість сонетів та октав» воліли не згадувати. Вірляна Ткач — режисер Ярої Мистецької Групи, та тричі стипендіатка Програми Фулбрайта, яка поставила тридцять вистав у театрі «La MaMa» в Нью-Йорку, прорізає виставу перформенсом Сергія Жадана і «Собак». Актори у виставі: Лариса Руснак, Микола Шкарабан, Роберт Фельдман, Мальвіна Салійчук, Тео Курков, музику створили Юліан Китастиий, а також Сергій Жадан і «Собаки».

Інший твір Сергія Жадана «DEPESH MODE» / «ДЕПЕШ МОД», віднайшовши своє сценічне життя у театрі Нижньої Баварії, прем'єра якого відбулася 2010 року, слугував поштовхом до його втілення зусиллями німецької команди, режисером Маркусом Бартлєм та художником Філіпом Кіфером в Харкові на базі ХТДЮ — Харківського театру для дітей та юнацтва за підтримки Міністерства закордонних справ Німеччини, Гете-Інституту в Україні,



9. «ЛЕГІОНЕРИ»
Латвійський «Театр»
на вулиці Гертрудес»

Генерального консульства ФРН в Дніпропетровську, Дому Нюрнберга та Почесного консульства ФРН. Вистава швидко стала культовою. В рамках ГогольФесту вона відбулася в театрі «Молодий». Це жорстка, провокативна та іронічна, розмова про хворобливий процес дорослішання в умовах українських 1990-х, втілена в естетиці німецького сучасного театру.

Інша харківська група Лабораторія тілесних образів (акторки: Юлія Блоха, Ірина Авдєєва, Катерина Радушинська) представила виставу «ПАМФЛЕЙТИ. ПІСЛЯ ПРОЧИТАННЯ СПАЛИТИ», реалізовану в пластиці було. Перформенс, запропонував інсайдерну оптику, в якій проявляються перетікання між сном і дійсністю, між свідомістю і підсвідомими бажаннями і страхами і, врешті рещт, між екзистенцією і буттям...

Київський «Дикий театр», створений як брутальна альтернатива класичним державним театрам, представив саркастичну виставу режисера Максима Голенка за мотивами п'єси «Герцогиня Мальфі» авторства сучасника Шекспіра Джона Вебстера, препаровану Вікторам Понізовим у стилі «треш» із красномовною назвою «ПОПИ, МЕНТИ, БАБЛО, БАБИ». Викликає подив вправність, з якою режисер перетворює фарсову виставу-треш, змішану на всіх можливих штампах локального ґрунту, в трагедію.

Здається, танцювальна вистава «CONVERSATION» колективу Kozag Dance Theatre, заснованого хореографом і режисером-постановником Василем Козарем, розглядає парадигму взаємодії чоловіків-жінок, хоча анотація, начебто, у відповідності до теми ГогольФесту '2016, стверджує, що завданням героїв перформансу є порятунок міста, в якому вони живуть, і, якщо вони втрачуть надію, місто загине.

Вистава-медитація театру Connect «С.У.Д.» режисера Артура Невінчаного із заклинаннями та речитативами акторок здатна була занурити глядача



10. ЛИТОВСЬКИЙ
ФОКУС: опера
«ГАРНОГО ДНЯ!»

у синергію, якби тільки це була власна інтонація і стилістика, а не запозичена в Івана Вирипаєва з його п'єси «Кисень», авторську манеру виконання якого старанно відтворили 3 виконавиці.

Вавилонська вежа у Влада Троїцького росте не вгору, а сходить до нас з неба (вона підвішена над сценою) — це може бути крок назустріч — божественний доторк, а, може бути, вже відома історія і всі загинуть під уламками вежі. Тому, Dakh Daughters із новим проектом цирку-кабаре «БАБИ ВАВУ-ЛОН» демонструють що, коли чоловіки втратили спільну мову і вежа була зруйнована, лише баби знали, «що робити».

«ЛЕГІОНЕРИ» — це політична вистава Латвійського «Театру на вулиці Гертрудес», створена в колаборації із театром «Turteatern» (Швеція) та «Kokoteatteri» (Фінляндія). Театр прискіпливо розбирається з подіями, що трапилися у Швеції по закінченню Другої світової війни. Це, власне, в'їдливий трагіфарсовий рахунок, пред'явлений Швеції, яка проголосувала за екстрадицію і віддала на поталу тоталітарному режиму СРСР у табори ГУЛАГУ військовополонених латишів та німців. І, якщо український стаціонарний театр не переймається політичними темами і намагається не торкатися нагальних проблем сьогодення, ці лакуни для українського глядача вдало заповнює німецький та латвійський театр.

Цю функцію також виконували і вистави, що демонструвалися на «Сцені переселенця» в рамках спеціальної театральної програми, де звучали історії людей, які втратили свій дім. Куратором програми був Театр Переселенця за підтримки Агентства ООН у справах біженців (UNHCR) в Україні.

Учасники проекту «ZLATOMISTO» з Театру сучасного діалогу (Полтава) записали інтерв'ю з переселенцями з Донбасу і тепер передають їхні історії глядачу. Дивитися вистави Театр Переселенця (режисер — Галина Джикаєва)



11. ЛИТОВСЬКИЙ
ФОКУС: вистава
«FEEL-LINK»,
театр «Low Air»,
фото Д. Матвеєвас

важко і біженцям і пересічним глядачам, бо одні повторно травматизуються, а інші мають змогу пережити біль іншого.

Перфоманс «СКЕЛЕТ СЛОНА В ПУСТЕЛІ» у виконанні німецького театру Максима Горького з Берліна, який у 2014 і в 2016 роках отримав визнання як «Театр року в Німеччині», — це свідчення про війну в Сирії сирійського автора Айхам Маїд Агха: «Коли ... те, що ти бачиш, поступово перетворює місто на скелет слона в пустелі». Автор написав цю п'єсу в рамках лабораторії «Втеча, яка мене визначає».

Документальна вистава «ТОВАР», заснована на особистому досвіді автора і режисера Аліка Сардаряна, який на війні на Донбасі служив в окремій медичній роті. З абсолютно нейтральною інтонацією актор розказує про нестерпне — про смерті, яким був свідком, або яким не зміг запобігти.

Сюди ж відноситься і документальне відео з прем'єри проекту «Полон», що відбулась наприкінці травня 2016 в театрі «Золоті Ворота» у Києві, героїнею якого є режисерка Аліса Коваленко, яка побувала в полоні у терористів ДНР, режисер Георг Жено і куратор проекту Олексій Карачинський. Це були вистави, в яких глядач доторкнувся до оголеного нерву. Ось заради таких моментів вже варто проводити ГогольФест.

У програмі ЛИТОВСЬКИЙ ФОКУС була представлена оперна вистава нового типу «ГАРНОГО ДНЯ!» для десятих касирок, звуків торговельного центру та фортепіано під невпинне пищання сканера, що зчитує баркод товару. Це не лише інноваційна музична форма з феміністичним підтекстом, але й своєрідний присуд цивілізаційному виродженню. Авторки: Вайва Грайніте, Ліна Лапеліте, Ругіле Барзджюкайте, продюсер OPEROMANIJA. Вистава зібрала цілу колекцію міжнародних і національних нагород: приз Globe Teapa-Theatre Observation конкурсу Music Theatre NOW (Бієнале сценічного мистецтва, Єнчепінг, Швеція),

«Золотий сценічний хрест» як найкраща постановка у виконанні литовських артистів, дві нагороди Балтійського театрального фестивалю (Рига, Латвія) та головний приз фестивалю Fast Forward у Брауншвейгу (Німеччина).

ЛИТОВСЬКИЙ ФОКУС був наведений і на хореографічну виставу «FEEL-LINK» танцювального театру «Low Air», що вивів вуличну, андеграундну хореографію Литви на новий рівень. Так звана, урбаністична постановка танцювального литовського дуету Лаврінаса Жакявічюса та Айїриди Гудайте досліджує різні почуття, що поєднують чоловіка і жінку, нав'язані досвідом власних подружніх стосунків. Вистава «Feel-Link» демонструвалася в рамках славетного театрального фестивалю Fringe у Единбурзі. А потужна програма ЛИТОВСЬКОГО ФОКУСУ, що, починаючи з весни, проходить по всій Україні з усіх мистецьких дисциплін демонструвала культурну політику Литви як модель для наслідування Україною.

Інший феміністичний танцювальний перформенс «ICEDORA» з хореографією Ірини Плотнікової, натхненний життям і світоглядом Айседори Дункан, яка змінила погляд суспільства на звичну естетику танцю, започаткувавши сучасний імпровізаційний танець і повернувши йому первісну свободу. Напис на афіші свідчить: «Скільки болю витримало твоє серце перш ніж перетворитися на кригу?» Вистава відбувалася на відкритій площадці і в кульмінаційній сцені, де танцівниця здійснювала соло, здавалося, відбулася метафізична взаємодія, коли два голуби спікірували прямо над актрисою, сівши на вікно позаду сцени, а потім злетіли і на саму сцену. І це була не та ситуація, коли тварини завжди переграють актора, а, навпаки, публіка захоплено сприйняла це як знак від Айседори, знак зв'язку з небом.

Виставу «ДІМ» режисера Автанділа фон Діасамідзе з Грузії було створено за мотивами оповідання Хуліо Кортасар «Захоплений будинок». Це перше оповідання письменника було надруковано 1946 року в журналі, що видавав Хорхе Луїс Борхес, якого Кортасар вважав своїм наставником. Виставу грали в клітці, що залишилася на 4 поверсі корпусу з часів існування Дарницького шовкового комбінату, яка також відсилала до збірки Кортасара «Бестіарій» і якнайкраще явила нічим не примітну повсякденність, яка в безпосередній близькості у глядача породжувала неспокій, передчуття небезпеки від агресії ірреальності.

«НепрОсті» — це п'яти годинний заколисуючий перформанс від формації НОВА ОПЕРА з препаративним роялем та іграшковим піаніно, контрабасом та скрипкою, містичними ударними та голосом Прохаська, що як мольфар залучав до музичної подорожі у фантастичний Ялівець у Карпатах, де змішалися світові війни та людські трагедії, кохання та смерть у сонОпері за своїм однойменним романом на музику Романа Григоріва та Іллі Разумейка, яка тривала до світанку. Саме можливість створювати сучасний продукт, який був представле-

ний в рамках ГогольФесту '2016, а також доступ до нього глядача і має бути змістом так званих реформ у культурній сфері.

Уперше в рамках ГогольФесту кінопрограму повністю формували молоді кінематографісти, об'єднані в організацію СУК — сучасного українського кінематографа, як і 2015 року демонструючи ігрові, неігрові фільми, музичне відео, анімацію і відео-арт. І, хоча цього року кіноподії, переважно майстер-класи для молоді, відбувалися у 3-ох кінозалах, відсутність найочікуваніших щороку програм показів від традиційних партнерів ГогольФесту: Одеського міжнародного кінофестивалю, кінофестивалю «Молодість», фестивалю кіно та урбаністики «86» пішли не на користь якості кінопрограми цьогорічного Фесту.

Й у висновку, якщо дехто із експертів важливість існування мультидисциплінарного фестивалю в Україні ставить під сумнів, то рівень та якість подій, які відбулися на фесті, для мене є аргументом — Фестиваль, що ставав платформою для експерименту і мистецького висловлювання із змістовними філософськими аудіовізуальними рефлексіями на найбільчі теми для сьогодення, — це явище політичне. Адепти ідеї, що ГогольФест не такий, як ми б хотіли, не там, де ми б хотіли і, взагалі, нам не потрібен, навели мене на думку про іншу не менш важливу подію, яка відбувалася паралельно, а саме конкурсний відбір Куратора національного культурного проекту для представлення України на 57-ій Венеціанській бієнале сучасного мистецтва, де до 2-го туру були допущені наступні претенденти: 1) Куратори: Петро Дорошенко (2007-2010 був директором ПінчукАртЦентру, не надто переймаючись долею українського сучасного мистецтва), Лілія Куделя, проект «Купол Ілля та Емілія Кабакови», 2) Куратор: Павло Гудімов, проект «Микола Малишко. Сцена I. Сцена II», 3) Куратор: Владислав Тузов, проект «Колайдер» Оксани Чепелик, 4) Куратори: Єлизавета Герман, Марія Ланько, Катерина Філюк, проект «Весілля у Венеції» Лесі Хоменко, Алевтини Кахідзе, Катерини Єрмолаєвої. Та експерти проголосували проти презентації українського продукту в Національному павільйоні України, натомість, підтримавши проект «Купол Ілля та Емілія Кабакови», в надії, що залучення зіркового імені в український мистецький простір принесе певні дивіденди (про що сповістили 23.09.2016 під час круглого столу «Оголошення результатів і обговорення процесу відбору куратора українського павільйону на 57-ій Венеційській бієнале», що відбувся у фонді ІЗОЛЯЦІЯ). В результаті чого, РФ матиме 2 павільйони російського мистецтва. Подібний дарунок агресору під час війни, навряд чи, можна назвати компетентним експертним рішенням. Таким чином, ми самі наділили експертів владними повноваженнями вирішувати долю українського сучасного мистецтва, позбавляючи його голосу, і мовчимо, бо самоусунулися із власного безсилля щось змінити.

Натомість, ГогольФест надає можливість українським митцям пред'явити

свій продукт. А від наповнення Арт-заводу «Платформа» постійнодіючими інфраструктурними інституціями такими, як Музей сучасного мистецтва з програмою, яку можна було б споживати на протязі року, місто Київ від процесу джентифікації і країна в цілому тільки б виграли.

1. *Чепелик О. В.* ГОГОЛЬФЕСТ — змістова реабілітація ВДНГ // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — С. 345–364.

2. Місто й оновлення. Урбаністичні студії / Представництво Фонду ім. Гайнріха Бьоля в Україні ; Редкол. : С. Шліпченко, В. Тимінський, А. Макаренко, Л. Малес, І. Тищенко. — К. : ФОП Москаленко О. М., 2013. — 360 с.

3. *Панкеева А. М.* Особливості реабілітації промислових територій в транскордонних регіонах. Харківська національна академія міського господарства, 2016. — Режим доступу: <http://bit.ua/-2016/07/platforma-two-years/>

4. *Остафійчук Я.* ГОГОЛЬФЕСТ–2016: фестиваль вуличної їжі і базарних лотків // Соцпортал. — 19.09.2016. — Режим доступу: <http://socportal.info/2016/09/19/gogol-fest-2016-festival-vulichnoyi-yizhi-i-bazarnih-lotkiv.html>

5. *Балашова О.* ГОГОЛЬФЕСТ як українська національна ідея // Українська правда. Культура. Київ, 23.09.2016. — Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/09/23/218251/>

6. *Оруелл Дж.* 1984 / пер. з англ. В. Данмера, 2013. — Режим доступу: http://vk.com/with_books.

7. *Хайек Фр. А. фон.* Дорога к рабству. — М. : Нов. изд-во, 2005. — 264 с.

Оксана ЧЕПЕЛИК. ГОГОЛЬФЕСТ на Арт-заводі «Платформа».

Стаття подає розгляд та аналіз подій, представлених на мультидисциплінарному форумі ГогольФест '2016, який розробляв проблематику взаєморозуміння і довіри як основних взаємопов'язаних категорій, нагальних для сьогоденної України, через метафору Вавилону. Концепція щорічного фестивалю ГогольФест вибудовувалася навколо теми «Вавилон», що не тільки сприяє внутрішній рефлексії проблематики єдності і спільної дії, а й допомагає вирішувати завдання культурної політики, переслідуючи розбудовчу мету втілення проекту Європейської України. Метою допису є аналіз фестивалних стратегій та обґрунтування необхідності проведення інфраструктурних заходів в Україні задля залучення широкої аудиторії та ревіталізації Арт-заводу «Платформа». У відповідності до програмних завдань щодо розбудови арт-кластеру, коворкінгу і джентрифікації обґрунтовується необхідність створення мистецької інфраструктури з Музеєм сучасного мистецтва і садом скульптур.

Ключові слова: ГогольФест, Арт-завод «Платформа», арт-кластер, ревіталізація, взаєморозуміння, спільна дія, джентрифікація.

Oksana CHEPELYK, PhD. GOGOLFEST at Art-Zavod PLATFORMA.

This article explores and analyses the events presented within the multidisciplinary festival GOGOLFEST '2016, that researched the issues of the mutual understanding and trust as relational categories challenging for today's Ukraine through a metaphor of Babylon. Conception of this year festival GOGOLFEST is developed around a theme «Babylon», that not only assists to the internal reflection of range of unity and common action issues but also helps to complete the task of cultural politics, aiming to develop the European Ukraine project. The aim of an article is an analysis of festival strategies and proof of necessity of infrastructural events realization in Ukraine in order to bring a wide audience and to make revitalization of Art-Zavod PLATFORMA. Following to program task of the art-cluster development, co-working and gentrification the argumentation of the necessity of art infrastructure creation with Museum of Contemporary Art and Sculptures Garden is given.

Keywords: GOGOLFEST, Art-Zavod PLATFORMA, art-cluster, revitalization, mutual understanding, common action, gentrification.

Ольга ШКОЛЬНА

ЦИКЛ ФАБРИКАЦІЇ ПРОДУКЦІЇ ТА СПЕЦИФІКА УСТАТКУВАННЯ ВИРОБНИЦТВА КИЄВО-МЕЖИГІРСЬКОЇ ФАЯНСОВОЇ ФАБРИКИ УПРОДОВЖ ХІХ СТОЛІТТЯ

Донедавна про Києво-Межигірську фабрику, в основному періоду, коли вона була Імператорською, згадували здебільшого побіжно, дещо поверхово розглядаючи окремі віхи її діяльності та окремі твори. Однак нині, коли ми втрапили цілу галузь «білого золота», напрацювання якої сягали кінця XVIII–XIX ст., маємо переглянути здобутки у цій царині попередніх епох, більш уважно і пильно вивчити архівні джерела, які можуть дати відповіді відносно багатьох питань діяльності КМФФ. Зокрема, щодо циклу фабрикації творів мистецтва на цьому провідному фаянсо-фарфоровому виробництві.

Сировинні аспекти діяльності КМФФ намагався вивчати технолог-мистецтвознавець середини ХХ ст. Пантелеймон Мусієнко. Але йому, як і більшості інших дослідників, бракувало часу, аби передивитися всі матеріали КМФФ, які розпорошено по багатьох архівах Санкт-Петербурга і Києва. Однак деякі нотатки, в основному з пітерського історичного архіву, які залишилися у особовому фонді згаданого митця, будуть використані для висвітлення означених в назві статті питань. Крім нього технологічну специфіку діяльності фабрики досліджувала відома вчена Наталя Полонська-Василенко, що занурювалася більше у виробничий процес, ніж зважала на художню специфіку кінцевого твору мистецтва. Ці джерела інколи протирічать одне одному у дрібницях, але разом з численними архівними даними вони дозволяють вибудувати інформацію про технології КМФФ.

Мета статті — розглянути цикл фабрикації виробів на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці протягом ХІХ ст., устаткування, що дозволяли отримувати кінцевий мистецький продукт.

Перші запрошені на КМФФ майстри були іноземці-німці, які прийшли з власними технологіями, знанням верстатів й інструментарію, напрацюваннями в галузі випалу, маси, глазури. Тому ранні горни підприємства були облаштовані німецького типу, одноповерхові. Відомо, що вони були недосконалі, не

тримали рівномірно тепло, від чого верхнім речам бракувало температури, а нижні розтріскувалися від жару [4, арк. 247].

Облаштування печей і налагодження циклу фабрикації, що включав заготовлю маси, підбір дослідним шляхом потрібних сировинних інгредієнтів для її складу, зайняли кілька років. Для покращення циклу фабрикації поступово впроваджувалася механізація виробництва.

Узагалі кількість «машин» на підприємстві змінювалася. Після пожежі 1810 р. були зведені 2 машини для приготування фаянсової маси. Одна в муровано-дерев'яній будівлі о 4-х чанах з камінням, друга — влаштована на греблі о 3-х чанах з товкачами, камінням та ін. приладдям, що урухомлювалася водою. До подачі в машини глина на КМФФ проходила етап підготовки. Спочатку у шести дерев'яних чанах її промивали й відмучували (крізь сита). Цю роботу виконували 10 людей. За рік вони з 7000 пудів глини з домішками вимивали до 4 000 пудів чистої глини [4, арк. 225].

Після війни 1812 р. на 1815 р. було завершено будівництво двоповерхового мурованого корпусу (на генплані під № 5) для 8 випалювальних печей для фаянсу. Він розташовувався на місці знищеного пожежею 1810 р. головного дерев'яного корпусу фабрики. 1816 р. було закладено мурований корпус для формувальних верстатів [19]. На 1839-й рік було зведено третю розтиральну машину в окремій двоповерховій будівлі на місці колишнього цегляного заводу. Вона приводилася у дію кіньми, о 4-х чанах, з каміннями, товкачами та іншим опорядженням [13, арк. 8зв.-14]. Далі одну з них зламали.

Серед іншого обладнання на 1835 р. згадувалася чавунна машина, яка дозволяла віджати за 3 дні до 40–45 пудів глини (прес із Санкт-Петербурга, замовлений на Олександрівському чавунному ливарному заводі ціною в 1 500 карб. сріблом + кресленник до неї 2 114 карб. 60 к. [6, арк. 1–3]) з начинням до неї для сушіння маси за 2 114 карб. 69 коп. У глазурній при цьому знаходилися при обпалових печах 4 кадї залізні з обручами для глазури, 5 ручних жорен великих для змелювання сухої глазури, 1 такі ж влаштованим верстатом і колесом, жорна малі для приготування фарб, ушата дерев'яні до жорен — 12 [9, арк. 18зв.].

Про пресову машину майстер Іван Єрмоленко писав, що вона дає гарний результат, але надто повільно як для умов виробництва. Адже просушування глини у звичайних «Биках» займало 5 діб, аби отримати кінцевий продукт (45–47 пудів віджатої глини) густоти сметани, а у пресі — 6 діб для відстіювання складу, й 3 доби на його вижимання, разом — 9 діб [11, арк. 11зв.]. Проте економилися дрова у кількості 1/3 кубічної сажени. Однак густина для виготовлення речей після неї виходила необхідна, щільна, без повітряних пухирців, особливо якщо масу просіювати крізь мішки, щоб не було грудочок. Вакуум-прес був виконаний за кресленнями французького, надісланий на фабрику з Туль-

ської губернії. Діяв він так: у мішки насипалася маса, вони вкладалися шарами на решітку і віджималися [8, арк. 35–42]. За три доби він давав 40–45 пудів.

Принцип його роботи детально описаний: масу густоти сметани наливали у полотняні мішки, міцно зав'язані мотузкою. Набирали масу ковшем або з крана у чані. Наповнені мішки викладали по 6 у ряд таким чином, аби зав'язані кінці заправлялися на дві сторони під верхню дошку. Кожен ряд складався з 12 мішків, що накривалися 6-ма очеретяними решітками. Мішки перед початком тиску на них (намагалися робити це якомога делікатно, аби вичавлювати лише воду, без маси) змочували водою і давали їм вилежатися дві години. За 10 годин віджимали від 72 до 84 мішків. Далі масу виймали і «вилежували», аби вийшли всі пухирці повітря, потім мішки ретельно сушили задля запобігання гниття. Дія цього верстата вивільняла людські руки, ставали не потрібним сушильні печі, й відповідно, дрова до них [4, арк. 223].

Ще одна машина червоного дерева призначалася на виробництві для знімання видів [7, арк. 18зв.]. З метою механізації окремих процесів на також було встановлено глинорізну машину [19]. 1850 року 8 обпалових печей виробництва виглядали так: над підлогою, яка під час випалу знімалася, унизу влаштовано топку. На рівні підлоги знаходилася основа верхньої частини, викладена вогнетривкою цеглою з віддушинами, крізь які проходило полум'я з топки. Глибина і висота верхньої частини печі становила до 5,5 фунтів [4, арк. 262]. Вже на 1856 р. на КМФФ скоротилася кількість горнів, які за наполяганнями майстра Петерса були зведені меншими, більш економічними, до чотирьох. Також скоротили і чисельність токарних верстатів до 50-ти у зв'язку із встановленням парової машини, для якої потрібно було вивільнити площі [4, арк. 241].

Тоді ж ставилося питання і про механізацію цих верстатів шляхом влаштування приводу. Адже цехові робочі мали приводити в дію свої ножні верстати власною силою, що значно їх виснажувало. Між тим робітники мали зосереджуватися на силі та майстерності рук [4, арк. 227]. У січні 1851 р. для КМФФ у Берліні за 3 000 талерів було придбано парову машину на 12 кінських сил заводу Боргіг, яка дозволяла збільшити обсяги виробництва з 6 000 до 30 000 пуд. на рік. На неї було витрачено понад 50 000 срібних карбованців. 11 149 карб. вартувало устаткування — парова машина із приводом та супровід майстра Петер(с)а з Берліну (складав 350 карб.), 38 250 карб. — перебудова фабрики, зокрема, деяких майстерень, для заміни обладнання, 4 733 крб. — переробка за проектом архітектора А. Руска однорівневих горнів німецького типу на дворівневі французькі. Проте, горни, виконані за вказівками К. Петера виявилися невдалими, хоча у них кількість браку зменшувалася з 20 до 12%. Збільшувався і обсяг речей за один випал — замість посуду на 160 карб. тепер можна було ставити на 1 000 карб. [2, арк. 34, 53–54].

Посуд для випалу розміщували в капсулях — великих овальних чи круглих барилах, зроблених з гончарної глини та випалених. Їх виставляли гіркою одне на одне — колонами або шихтами. В одному горні таким чином уміщувалося до 600 капсулів. У них крупні предмети встановлювалися знизу, де температура була гарячішою, а дрібні — зверху. Одна тока потребувала 300 м³ дров, що дуже здорожчувало виробництво. Тому частковим виходом було оснащення паровою машиною, яка прибула лише у червні 1854 р. [2, арк. 35, 54, 48; 3, арк. 79].

До її прибуття виробництво зазнало докорінних змін: 1854 р. перебудували кам'яний корпус для встановлення у ньому цієї машини та приводів. У зв'язку із переходом на силову установку і реконструкцією з цієї будівлі були перенесені: промивання фаянсової глини, випарювання маси, випал сирих матеріалів, плавлення фрити, друк по фаянсу та муфельний випал фарб й золота, які розмістили по інших майстернях, дещо скорочуючи виробництво [4, арк. 243]. Від цього більш обмеженим став і асортимент виробів. Доустатковували парову машину аж до 1857 р., коли до неї замовили деякі мідні та чавунні деталі на заводі Дехтерєва [4, арк. 276]. Парова машина виробництву не підходила, весь час не вдавалося налагодити дію приводів, аби все устаткування працювало задовільно [2, спр. 3, арк. 34].

Для виконання цих робіт 1849 р. директор їздив до Волокитинського фарфорового заводу Андрія Міклашевського на Чернігівщині, аби на власні очі побачити цикл фабрикації порцеляни. Крім того було укладено договір про наміри щодо передачі у власність КМФФ частини родовища каоліну, потрібного у циклі фабрикації фарфору, за 3 тис. срібних карб. [18, арк. 5-5зв.]. Адже у Межигір'ї було заплановано випуск останнього, що і налагоджували епізодично 1848 р., протягом 1851–1853 рр. Імовірніше за все, нові горна, орієнтовані на тонкостінні фарфорові вироби у Межигір'ї, були влаштовані за зразком Волокитиного.

1848 року печі були ще одноповерховими, що не дозволяло застосовувати більш делікатні коричневі фарби для випалу, які у замовленнях заміняли на кобальт. Крім того, виробництво не могло користуватися мідні дошки для друку червоною фарбою, оскільки остання нерівномірно вигорала. Олов'яні дошки були слабкіші від міді, і не витримували переводів під пресом, а також потребували додаткових фахівців зі складу фарб, яких бракувало [16, арк. 3–4]. Крім того, друкарський верстат був неякісним, тому коштовні мідяні дошки псувалися [2, арк. 28].

Однак, у цей час на КМФФ ще не було змоги встановлювати пірометр, адже температура випалу в горні була знизу одна, в середині — інша, а зверху — набагато слабшою. Бракувало і машини для вирізування складних гравірованих деталей, а єдиний штатний гравер Степанов не міг виконувати над-

складну роботу вручну. Проте, у цей же рік було прийнято рішення скасувати третій сорт фаянсу. Про це була дана об'ява у «Київських відомостях» з мотивацією «через покращення якості фаянсового посуду фабрики» від 24 лютого 1848 р. [15, арк. 1].

У 1840-х майже всі печі для циклу фабрикації виробів були влаштовані в корпусі початкових робіт (розміром 24,5 х 3,5 саж.). Тут знаходилося 8 сушильних печей (для просушування фаянсової глини, раніше їх було 10), 1 для обпалу різних матеріалів (кременю, піску), 3 для сплавлення фрити, 4 для випалу фаянсових речей з фарбами, 1 муфель невеликий (для третього випалу творів з одрукуванням, золоченням тощо), при останньому 4 повітряних пічки (опалювальних та для просушування фаянсових виробів). 3 цегляних печі (для випалу цегли), в окремих двох кімнатах 2 печі зі склепіннями (обпалові та сушильні), перебудовувалися в 1 велику для обпалу і сплавлення різних матеріалів. 8 великих обпалових печей перебували у окремому мурованому корпусі для випалу та глазурування посуду [14, арк. 4–5зв.]. На 1855 р. на підприємстві діяло 36 горнів [19а]. Старі горни, крім одного, були разламані лише 1856 р. за вказівкою майстра Петер(с), і замість них зведено нові [4, арк. 73].

При цьому на перший випал йшло в один горн дров сухих триаршинної кубічної міри 2 сажні, мокрих, сирих або зав'ялених — 4,5 сажні, для другого відповідно — 1 сажень з чвертю та 2,5 сажні на горн [12, арк. 10–10зв.]. Для дослідів періодично ящики з глинами відправлялися на ІФЗ, вперше закуповували інгредієнти маси майстри фабрики апробували особисто, беручи їх до складу під власну фінансову відповідальність.

За описом 1849 р., для швидкого розігрівання двоповерхових горнів, що надавали рівномірний випал, там застосовувалося три види палива. В середині печі довкола них, виструнчених трикутником, виставлялися 3 колони пустих капселів і кокрів, а далі — колони з посудом, чим досягалася швидкість дії полум'я. Дрова при такому випалі застосовувалися більш економно, хоча під час дії горну утворювалися газ, пар та дим, що, не маючи достатнього виходу при виділенні від скупчення створювали струс. Як наслідок частина колон з капсулями та кокрями з посудом падали та розбивалися, хоча торимана ціла продукція виходила майже бездоганної якості [18, арк. 16].

Але брак оборотного капіталу для запуску нових потужностей та досвідчених майстрів фарфорової справи на КМФФ не дозволили у повній мірі застосувати досвід інших фабрик та зреалізувати ці плани.

1859 року під час повені прорвало плотину ставка, де знаходився машинний привід. Для ремонту необхідно було укріпити зруйнований берег Дніпра. Проте, орендарям фабрики і родовищ глини біля неї Барським Кабінет його імператорської величності, до відомства якого тоді належало підприємство,

у допомозі та коштах відмовив, що спричинило занепад і застій праці машини протягом 3 місяців [3, арк. 70–91]. Брати Микола і Василь Барські, праонуки відомого архітектора, змушені були відмовитися від оренди підприємства, яке не могло виконувати свій цикл фабрикації виробів.

Щодо технічного боку справи, в їх період нічого не змінилося, крім клеєм з написами «Барські», які наносилися на традиційну продукцію. Як і раніше, найзапотребованішим товаром були тарілки — поштучні, у складі наборів, сервізів. Максимальна їх кількість у сервізах «особливої величини» сягала так званого «гроса» — кількості 144 шт. Ходовим оздобленням було одрукування. Його техніка нанесення була такою: з мідного кліше робився відтиск на папері, з якого його переносили на тарілку. Кокри для тарілок початково вміщували 11 штук, від 1856 р. — 16 шт. Випал друкованих і з позолотою творів передбачав, крім звичайного, подвійного випалу для глазурованих речей у великих горнах, третій випал у невеликому муфелі [1, с. 4]. В особливих випадках виконання складних речей з підглазурним і надглазурним розписом застосовувалося 4 випали — утильний (обпал в горні), з розписом без глазури, потім з глазур'ю й останній шар — після розпису або золочення, бронзування (на основі золота), оформлення платиною.

Самотужки працював без всякого особливого лабораторного обладнання і штатний гравер фабрики Дмитро Степанов. Він розплавляв голландські червінці за відсутності порошкового золота на царській горілиці прямо в себе вдома, у звичайних домашній печі та посуді, витрачаючи на це певний час. Через це фабриці довелося замовляти півфунта порошкового золота на ІФЗ по ціні 180 карб. 96 коп. сріблом [17, арк. 1–2].

Матеріали для оздоблення, такі як великі пензлі для золота, свинцеві брокманські олівці, шматки англійських різних сокових фарб, сепія, терпентинський спирт тощо, наявні на виробництві у 1840-ві рр., від середини 1850-х не закуповувалися [10, арк. 15–15зв.]. Крупноформатні форми, як-от ванни з 69, 72 складових, опановані на виробництві у 1830-х у цей час не вироблялись, рівно як і вишукані, більш тонкі напівфарфорові. Моделі кшталту рідко вживаних для цукрових форм, відомі на виробництві від 1831 р. [5, арк. 84зв.] могли епізодично використовуватися і надалі. Рецептурою виготовлення смальти, металевої смальти у цей час не користувалися.

Висновки. Отже, цикл фабрикації межигірського фаянсу та фарфору був обумовлений, насамперед, технологіями промивання, пресування глини, розмелюванням інгредієнтів маси та їх випалом, а також випалом продукції в горнах (спочатку німецького типу одноповерхових — 8, згодом — французького, двоповерхових — 4). Якщо у перші півстоліття дії фабрики більшість операцій була пов'язана із силою робітників (точильні верстати), коней та волів (машини

для подрібнювання складових та розтирання маси), то з 1854 р. підприємство урухомлювалося паровою машиною фірми Боргіг потужністю у 12 кінських сил. Нескладне обладнання доповнювали 99 токарних верстатів (в останні роки — 50), друкарська машина для міді, машина червоного дерева для знімання видів. Все це устаткування забезпечувало отримання мистецького продукту, зокрема, «гіпшорового», що склав славу фабрикату КМФФ у всій Європі.

1. Архів НМУНДМ. *Бердичевский Я. И.* К вопросу о деятельности Киево-Межигорской фаянсовой фабрики. — К., 1984. — 15 с. Машинопис.
2. ЦДАВОВУ, ф. 3806. Полонська-Василенко Наталія Дмитрівна (1884–1973) — історик, археолог, архівіст, оп. 2, спр. 3. Нарис з історії заснування Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Б/д. На 90 арк.
3. Там само, спр. 7. Машинописна праця «Киевская межигорская фаянсовая фабрика». Частина І. Б/д. На 101 арк.
4. ЦДАМЛМУ, ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець, оп. 1, спр. 394. Виписки з архівних матеріалів ЦДІАУ УРСР про Києво-Межигірську фаянсову фабрику з періоду 1801–1853 рр. Рукопис, машинопис. На 351 арк.
5. ЦДІАК, ф. 581. Киево-Межигорская фаянсовая фабрика, спр. 658. Инвентариум Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики. За 1831 год. На 98 л.
6. Там же, спр. 939. Дело о прессовой машине и лекале. С 1835 по 1839 г. На 11 л.
7. Там же, спр. 949. Инвентариум Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики. 1835 год. На 80 л.
8. Там же, спр. 971. Предписания Кабинета Его Императорского Величества. За 1836 г. На 98 л.
9. Там же, спр. 1080. Инвентариум Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики. На 1837 год. На 100 л.
10. Там же, спр. 1263. Документы о денежных расходах. За 1841 год. На 266 л.
11. Там же, спр. 1417. О вступившем в заведование фабрикой нового директора, о ревизии отчетности Кабинетом, о порубке леса и др. материалы. За январь 1842 года. На 34 л.
12. Там же, спр. 1683. Дело по ревизии книг и документов фабрики за 1844 год. На 26 л.
13. Там же, спр. 1755. Книга на записку заказов, поступаемых в Императорскую Киево-Межигорскую фаянсовую фабрику. 1845 года. На 30 л.
14. Там же, спр. 1980. Книга инвентариум Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики. За 1847 год. На 100 л.
15. Там же, спр. 2042. Дело о публикации в Киевских ведомостях об уничтожении 3-го сорта фаянсовой посуды. Нач. 24 февраля — конч. 26 августа 1848 года. На 8 л.
16. Там же, спр. 2046. Дело относительно изготовления столового сервиза из улучшенной белой массы на 24 персоны по желанию его светлости министра Императорского Двора. За 1848 год. Нач. 22 марта — конч. 27 июня 1848 года. На 6 л.
17. Там же, спр. 2057. Дело о высылке из С. Петербург на Киево-Межигорскую фабрику полфун-

та золота в порошок. За 1848 год. Нач. 24 сентября — кон. 20 декабря 1848 г. На 7 л.

18. Там же, спр. 2119. Об обозрении господином директором фабрики в г. Глухове фарфоровой глины и завода г. Миклашевского. За 1849 г. Нач. 6 июля — конч. 13 августа 1849 года. На 17 л.

19. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України: Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі / Ольга Школьна. — К.: День Печати, 2013. — 400 с.: іл.

Ольга ШКОЛЬНА. Цикл фабрикації продукції та специфіка устаткування виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики упродовж XIX століття.

Статтю присвячено розгляду специфіки устаткування Києво-Межигірської фаянсової фабрики протягом XIX ст. Розглянуті етапи становлення технологічної частини виробництва підприємства, його урухомлення окремими верстатами, чанами, машинами, у тому числі силовими. Окрему увагу приділено циклу фабрикації, пов'язаному із випалом, зокрема, кількості та конструкції горнів, їх наповненню капсулями. Згадані фарби підприємства, а також золотомісткі різновиди оздоблення продукції — золочення, бронзування, оздоблення платиною, пурпуром тощо.

Ключові слова: Києво-Межигірська фаянсова фабрика, машини, верстати, фарби, XIX століття.

Ольга ШКОЛЬНАЯ. Цикл фабрикации продукции и специфика оборудования производства Киево-Межигорской фаянсовой фабрики в течение XIX века.

Статья посвящена рассмотрению специфики оборудования Киево-Межигорской фаянсовой фабрики на протяжении XIX в. Рассмотрены этапы становления технологической части производства предприятия, его оснащение отдельными станками, чанами, машинами, в том числе силовыми. Отдельное внимание уделено циклу фабрикации, связанному с обжигом, в частности, количеству и конструкции горнов, их наполнению капсулями. Упомянуты краски предприятия, а также золотосодержащие разновидности украшения продукции — золочение, бронзирование, обрамление платиной, пурпуром и т.п.

Ключевые слова: Киево-Межигорская фаянсовая фабрика, машины, станки, краски, XIX столетие.

Olga SCHOLNA, DCs, PhD. The Cycle of a Fabrication of Production and Specificity of the Equipment of Manufacture of Kyiv-Mezhigor Faience Factory during XIX century.

The article is devoted to consideration of specificity of equipment Kyiv-Mezhigor faience factory throughout XIX century stages of formation of a technological part of manufacture of the enterprise, its equipment by separate machine tools, by tubs, cars, including power are considered. The separate attention is given to the cycle of a fabrication connected with roasting, in particular, to quantity and a design of forges, their filling by caps. Enterprise paints, and also golden versions of an ornament of production — gilding, bronzing, a frame by platinum, purple are mentioned.

Keywords: Kyiv-Mezhigor faience factory, cars, machine tools, paints, XIX century.

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, КОМЕНТАРІ

«ВИДИШЬ, ТАМ, НА ГОРЕ...»

Про тектоніку предметних фантазій

Віктора Соченка*

Напевно, яесь видавництво вже вигадало тематичний цикл книжок про визначні пам'ятки архітектури: таку собі серію ЖЗЛ, але не про людей, а про ладно нагромаджене каміння. Якщо ні — вигадати слід: будівлі так само мають біографію, як і люди, а оскільки пов'язані з людьми, у такий спосіб начебто подвоюються, потроюються людські біографії, насичуючи кожне каміння буттєвим змістом, символічними характеристиками, вартими тлумачення, й естетичною цінністю, «вільною від будь-якого інтересу» (Кант), в тому числі й реконструктивного.

Головне для біографа це факт смерті людини, про яку він пише. Без цього природного акту немає завершеності, біографія не склалася, і людина може ще скоїти казна-що (жах: написати книжку, на яку не очікували). Будівля так само: якщо вона ще не перетворилася на руїну, це рано чи пізно її спіткає. У світі немає вічних речей так само, як безсмертних ідей. Але руїни, як казав Андрій Бітов, це те, що вже не зруйнується: якісь відбитки на земній поверхні лишає, напевно, будь-яка будівля.

В одній розумній книзі про заслуженого ординарного професора Університету св. Володимира Миколу Дашкевича (1852–1908) автор, професор Андрій Чуткий, марно шукав «професорську віллу» Дашкевича в його рідному селі Бежеві на Житомирщині: місце, де стояв цегляний будинок з мезоніном, тепер опинилося в полі, засіяному квітучою картоплею. На той час ще ста років

* Рецензія на: Віктор Соченко. Церква Богородиці Десятинна в Києві. — К.: Мистецтво, 2014. — 224 с.: іл. — ISBN 978-966-577-201-9. — Наклад 500 примірників.

не промайнуло по смерті старого професора, а від його будинку навіть підмурків не лишилося. Уславленим спорудам, безперечно, щастить більше, але й від них на кращий випадок лишаються стрічки фундаментів. І отут якраз — повна свобода для реконструкцій, оскільки «коль построишь контур до конца, победишь любого молодца», — як казав мій вчитель з рисунку В'ячеслав Андрійович Малиновський щодо побудови на аркуші формату А2 людської оголеної натури.

Наприкінці 2014 року у видавництві «Мистецтво» до 1025-річчя хрещення Київської Русі на замовлення Держкомтелебачення України в рамках програми «Українська книга» вийшла ошатна монографія професора архітектурного факультету колишнього КІБІ Віктора Івановича Соченка про Десятинну церкву на центровому київському пагорбі, в землі якого багатозарово, товсто схоронено всю історію киево-руської давнини. Автор зробив сміливий крок: поставив перед собою задачу у фаховий спосіб розглянути усі наявні матеріали, що стосуються зовнішнього вигляду Десятинної церкви, осмислити їх і запропонувати графічну реконструкцію. Ще б пак: від Десятинної ж якісь підмурки лишилися.

Оскільки наявних матеріалів небагато: декілька рядків у всіх відомих літописах при повній відсутності навіть будь-якого натяку на іконографію, Віктор Соченко вдався до прийому інтерполяції та компаративістського підходу, зібравши в апофатичний спосіб військо прикладів, що не мають безпосереднього стосунку до справжності Десятинної церкви, але охоплюють і тим самим обмежують простір, в якому вона могла гіпотетично існувати в тих або тих архітектурних формах.

Так, у книзі розглянуто широко поставлені питання зведення та існування першого кам'яного монументального храму в роки князювання Володимира Святославича. Автор піддав послідовному розгляду проблему відродження історичної пам'яті про славетний літописний храм Русі як «матір церков руських» на місці, з якого «єсть пішла земля руська», у контексті сучасної пам'яткоохоронної методології щодо збереження національної історичної спадщини як складової світового культурного розвитку. Часом виникають сумніви у здоровому глузді і тих, хто цієї програмою опікується, і тих, хто намагається втілити її в життя.

Безперечно, проблема збереження історико-культурної спадщини та реконструкції її форм періоду Київської Русі має важливе наукове значення, особливо з огляду на те, що упевненої іконографії не лишилося, свідки давно померли, а літописний характер споруд (або артефактів) лишається назавжди — як руїна — моментом, що лоскоче будь-яке авторське самолюбство й примушує ще і ще раз звертатися до «повільного читання» літописів або ж іншого типу писемних свідчень, яких кіт наплакав.



Віктор Соченко
й обкладинка
його монографії



Міжнародною конвенцією з охорони всесвітньої культурної і природної спадщини, що ухвалена Генеральною конференцією ЮНЕСКО у Парижі ще 1972 року, проголошено: кожна держава зобов'язана забезпечувати виявлення, охорону, збереження, популяризацію і передачу майбутнім поколінням культурної і природної спадщини, тобто робити так, щоб час якнайменше відбивався на матерії. Щоправда, там розумно не сказано, в який саме спосіб: тобто — чи спираючись на той самий здоровий глузд, чи надаючи переконливі проекти реконструкцій, чи у романтичному дусі репрезентуючи омріяну ідею «справжності» знову створюваного культурного продукту. Коли Ежен Віолле ле Дюк реконструював замок Каркассон, він не здогадувався, що там будуть знімати кіно («бо справжня Франція!»), і через те відновлював, що знав — так, як вмів. Тут таке не є можливим, і кіно знімають в інших фанерних місцях.

Надійне збереження історико-культурних надбань середньовічної Русі після прийняття 988 року християнської доктрини замість язичницької можливе лише за існування цих «надбань» хоч у якомусь вигляді. Ну, справді, не можна ж з тексту у два рядки з орфографічними помилками (в київських скрипторіях навряд чи сиділи надосвічені переписувачі) витягти, немов чорта з табакерки (як в Андерсена) або немов венеційську маску з Блакитної затоки (як у «Казанові» Фелліні), макет великої цегляної церкви.

Мені уявляється, що стосовно Десятинної церкви може йтися лише про збереження первісної форми фундаменту (якщо вона насправді первісна), тобто про абрис, про відбиток споруди на землі. Решта — реконструкція, вигадка, мрія, більш-менш переконлива, більш-менш талановита. Але ж романтику в реконструкціях ніхто не відміняв. Заперечував її, якщо я не помиляюсь, і дуже жорстко заперечував Григорій Никонович Логвин. Коли Юрій Асєєв разом із Миколою Жаріковим, Валентиною Шевченко, Віталієм Отченашком

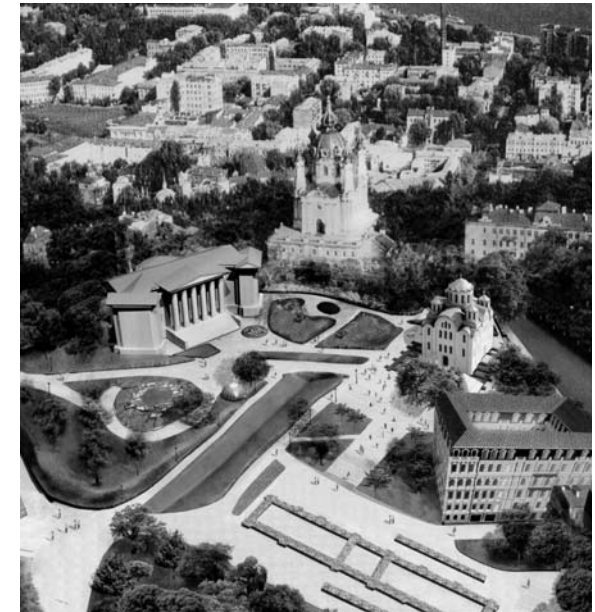


Загальний вигляд
нового храму
(репродукція зі стор. 184
монографії В. Соченка)

та іншими 1998 року домігся будівельного відтворення церкви Богородиці Пирогощії (у формах «першої третини XII ст.») на Контрактовій площі, Логвин, побачивши завершену споруду, сказав: не можна амбіції вченого (мався на увазі безперечно Асеев) задовольняти таким чином. Йшлося переважно про нетинькованість храму, що не було характерним для мурованої архітектури Київської Русі. Може, й дивно, інше Логвина начебто влаштувало. Можна було написати листа в мерію і попросити, щоб тихенько, вночі потинькували, і справи кінець. Але ж Григорієві Никоновичу була цікава гострота, перчик події, суспільна увага: старий був справжній самопіарщик.

Звісно, саме з декларацією будівельної програми Десятинної церкви, яку ми можемо вчитати з її збереженого фундаменту (що його мусимо вважати справжнім, оскільки іншого немає), була підхоплена візантійська традиція, притнута до наших теренів, зводити монументальні сакральні споруди саме в такий спосіб, з такою типологією розпланування, про яку чудово писав Георгій Карлович Вагнер, головну працю якого («Искусство мыслить в камне: Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры», 1990), між іншим, Віктор Соченко не згадує. (Принагідно зазначу ще одну бібліографічну лакуну: *Олена Ненашева. Десятинна: існування поза часом // А+С. 2011. № 2/3. С. 86–89.*)

Як переказують переказувачі, 1240 року, під час монголо-татарської навали, перелякані кияни, за літописом, випнувшись на перекриття церкви в надії врятуватися, спричинили її руйнування: дах не витримав, і все пропало. Намагання відновити славетний храм спостерігається упродовж наступних століть,



Загальний вигляд
нового храму в
історико-архітектурному
середовищі
(репродукція зі стор. 173
монографії В. Соченка)

аж до сьогодення: цеглу розтащили ошадливі кияни. Так, у XVII ст. за ініціативою Петра Могили на руїні прадавньої Десятинної було зведено невеличку дерев'яну церковку, а на початку XIX ст. за проектом столичного архітектора Василя Стасова (батька критика Стасова) побудовано нову цегляну у дусі некритично сприйнятого еклектично-ампірного прочитання сакральних споруд. У 1930-х більшовики її зруйнували. Чесно кажучи, з огляду на панорамність місця, на близькість Андріївської церкви, може, це було на той час і непогано: треба ж інколи провітрювати приміщення.

Презентована В. Соченком студія у перебігу з аналізом вітчизняної і світової пам'яткоохоронної практики реконструкції того, що достеменно невідоме, дозволяє вперше на багатому матеріалі поглянути на саму проблему відродження не стільки історичної пам'ятки, скільки історичної пам'яті про перший руський мурований храм. Порушені питання у книжці розглянуто автором комплексно, в контексті належного упорядкування унікального історико-культурного середовища із залишками колишнього палацово-сакрального ансамблю великокнязівської забудови дуже старого Києва. Автор базувався на результатах новітніх археологічних «копань і міркувань», виконаних Інститутом археології НАН України (під керівництвом проф. Г. Ю. Івакіна) спільно із сектором архітектурної археології Державного Ермітажу (під керівництвом доц. О. М. Іоаннісіана).

Так от, повернувся до нетинькованості. Логвин, спочатку поділяючи переконання Петра Покришкіна щодо рожево-червоної строкатої кладки Спаської церкви у Чернігові, уже 1965 року відмовився від цієї думки, неодноразово і переконливо доводячи, що в Київській Русі нетинькованих храмів не існувало: кладка кладкою — тиньк тиньком. Досліджуючи архітектурну форму, мозаїки і фрески Софійського собору, Логвин зіткнувся із тим, що не зміг собі пояснити примикання фрески до площини фасаду з відкритою кладкою. Найбільш дотепна, ілюстрована переконливими прикладами його стаття «О первоначальном облике храмов Киевской Руси» була оприлюднена у збірнику КиївНДІТІ «Архитектура Киева» (К., 1982, с. 62–70). В. Соченко не посилається на праці Логвина з цього питання, вважаючи достатнім згадати реконструкції Дм. Сухова, М. Брунова, П. Раппопорта, М. Холостенка, того ж таки Логвина (але з інших питань), Ю. Асеева, Наталії Логвин, О. Граужіса, О. Кутового та самого себе. Шкода: якби автор зміг відповісти на технологічне логвиновське запитання, йому не прийшлося б відкараскуватися від проблеми «тиньк — не тиньк» простою фігурою замовчування. Може, це трапилося через те, що до програми фрескового розпису пропонувані Віктором Івановичем проекти нової Десятинної руки не дійшли? А може, через те, що нетинькований фасад виглядає більш фактурно, а відтак «ліпше» за отинькований? Ні, останню тезу слід рішуче відкинути, інакше ми будемо нав'язувати провізантійським киянам українського середньовіччя смакові уподобання другого десятиліття XXI століття.

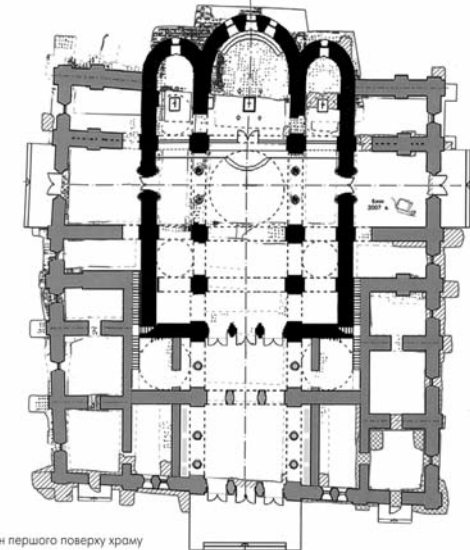
Якщо перші чотири розділи розглядуваної монографії присвячені давнині — літописно-текстовій, реконструктивній та оглядово-узагальнюючій — п'ятий розділ «Концепція ревалоризації визначного місця на Старокиївській горі та музеєфікація пам'яток архітектурної археології, можливі варіанти увічнення пам'яті про церкву Богородиці Десятинну» репрезентує перспективи дослідження, а відтак має привертати увагу тих, хто любить витріщатися на картинки. Не кажучи про довжелезну назву розділу й про слоган «увічнення пам'яті про церкву» (це вже зроблено проф. Соченком актом випуску його книги), слід зазначити, що матеріал розділу цікавий для киян і повчальний для науковців.

Поважний автор у п'ятому розділі пропонує розроблені, напевно, ним (або у співавторстві?) варіанти «вшанування пам'яті» шляхом влаштування макету в натуральну величину послідовно, немов матрешка, декількох об'ємних архітектурних форм. Слід сподіватися, розмаїття варіантів не в останню чергу продиктоване намаганням залучити кошти для такого відтворення макетів. Якщо грошей буде небагато, пропонується маленька капличка у двох варіантах: стилізована під українське цегляне середньовіччя або в модерних формах зі скла і металу. Якщо ктитор виявиться більш щедрим, маємо наступний варіант: п'ятибанну хрестовокупольну церкву на кшталт подільської Пирогощі,



Головний фасад храму

*Графічна реконструкція
імовірного первісного
вигляду церкви Богородиці
Десятинної.
За дослідженнями
В. Соченка 2011–2012 рр.
(репродукція зі стор. 128
монографії В. Соченка)*



План першого поверху храму

з якої жорстко глузував ехидний Логвин. Нарешті, третій варіант — найбільш розкішний, такий, що вимагає використання всього фундаменту (навіщо йому стирчати з землі просто неба?) і справжньої десятини державного бюджету: семибанна споруда, за формами наближена до досить усталених в реконструктивному сенсі асеевсько-лопушинських реконструкцій.

Втім, найбільш цікавою, між цими трьома проектними пропозиціями, ви-

дається блискача за задумом ідея «театралізованих екскурсій у вечірній час з використанням “світлової архітектури” (лазерних технологій та голографії)» (сс. 178–179, 190–191). Шкода, що проф. Соченко не довів її до повного презентаційного дзвону: слід було би і будівлі «Міста Володимира», і Десятинну відтворювати за допомогою лазерних технологій і голографії. Тоді навіть можна було би показати у певній послідовності, наприклад, у «рибні дні» (в радянських їдальнях, як ми пам’ятаємо, це були вівторок і четвер) світлокомпозицію з п’ятибанним варіантом, в інші дні, окрім, наприклад, суботи, з семибанним. Тим відвідувачам розпланувально незорганізованого майданчика (колишнього «дитинця») перед Національним музеєм історії України (де знайшлося місце і скіфським бабам під стрішками, і «липі Петра Могили», «що бачила Шевченка», і гранітним пам’ятним знакам Ави Мілецького, і ще знайдеться — для будь-чого, оскільки какофонія простору напитується людським несмаком, немов п’яниця денатуратом), яким пощастить у рибні дні побачити п’ятибанну реконструкцію, напевно, захочеться в інший день подивитися ошатну семибанну, — отже спостережливий глядач буде запрошений до огляду видовища принаймні двічі. Хоч наші корені й візантійські, грекомовні, однак римське *panem et circenses* ніхто не відміняв, а людська порода з тих часів не зазнала кардинальних змін: приводу не з’явилося. Наразі В. Соченко пише: «Ці варіанти передбачають упорядкування ще збереженої від новітньої забудови частини заповідної території, зняття пізньої хаотичної забудови — самобудов-гаражів та, можливо, деяких застарілих будинків, які примикають до Пейзажної алеї та Десятинного провулку» (с. 181). Припустимо, з самобудами-гаражами справа так-сяк очевидна, а от пропозиція щодо «зняття деяких застарілих будинків» викликає подив: що таке «застарілі»? які саме це будинки і навіщо їх насправді «знімати»? Як же бути в такому разі із плеканням історичної правди?

Хочу звернути увагу на таке поширене серед сучасних науковців явище, як недбайливе ставлення до перекладу ініціалів інших учених українською мовою та транскрибування прізвищ. Тут не можна скаржитись на літературного редактора, тут автор винен сам. Припустимо, невдале транскрибування прізвища Михайла Андрійовича Ільїна як «М. Іллін» (с. 33) або Б. Фармаковського як «Фармаківський» (с. 76) ще можна віднести до чудернацької примхи українізувати усе, що варто і не варто, то назвати Георгія Петровича Федотова «І. Федотов» — значить, помилитися. Так само «М. Г. Брунов» має бути Миколою Івановичем (с. 109), «І. Шевельов» — Йосипом Шевелевим (с. 120), «А. Щусев» — Олексієм Щусевим (с. 136–137), а «Паннемокер» — безперечно Етьеном Паннемакером (с. 129). Юрія Сергійовича Асеева автор на одній і тій самій сторінці (с. 133) називає то «Асеев», то «Асєєв», наче вагається, як правильно. Підкреслюю: це не дрібниці, це форма поваги до інших людей і — самоповага.

Коли проф. Асеев друкував виконані студентами Художнього інституту під його керівництвом кресленники та відмивки проектів реконструкції давньоруських споруд (наприклад, у його книзі «Архитектура древнего Киева», 1982), він не соромився вказувати імена виконавців — молодших колег. У нашому випадку автор пішов шляхом суцільного замовчування авторства, а оскільки книжка належить одній людині, то, слід вважати, — чудові 3D-проекції (сс. 168–169, 172–175, 177–179, 182–184, 186–191) виконані ним особисто. Узагалі, авторство наведених в книзі реконструктивних пропозицій, якщо не вказано безпосередньо імені проф. Соченка, невідомо.

Міста Володимира давно немає, але місце його дитинця є; церкву давно знесли, але місце її вважається священним. Оскільки святе місце порожнім не буває, його слід помітити, як котик помічає належну йому територію. Можливо, мають рацію ті городяни, які вже втомилися від недолугих реконструктивних проектів, що відсилають свідомість у минуле в той час, коли її слід спрямовувати у майбутнє. Тоді, можливо, нашим онукам не буде соромно за той несмак, який продовжує супроводжувати провінційний Київ упродовж століть. Давно пора Києву відчути себе столицею великої держави і не робити чудернацьких реконструкцій там, де вистачає історико-культурної пам’яті — книжок, кінофільмів, театралізованих дійств і творів іншого образотворчого мистецтва.

Книжка В. Соченка — чудово змакетована, зверстана і видана київським видавництвом «Мистецтво» за координацією Н. Прибеги та І. Степуріна — це внесок не стільки у сучасну пам’яткоохоронну діяльність як таку з усіма її багатими суперечностями, скільки в саму культуру України, що мені видається набагато важливішим. Не так важливо, чи скористаються переконливими вигадками Віктора Івановича любителі археологічних реконструкцій, чи відтворять чергові гарячі голови на місці фундаментів Десятинної капличку, п’яти- або семибанний варіанти, оприлюднені в цій книжці, отинькованими вони будуть чи ні, — важливо, що небайдужий науковець багато років поклав на студіювання долі найважливішого на свій час храму Київської Русі, і його монографію не можна буде оминати наступним дослідникам, котрі зацікавляться тим самим питанням. Можна навіть стверджувати, що цією книжкою проф. Соченко сказав майже все. У сенсі залучення можливих джерел слід наголосити, що презентована праця є зразковою за вичерпністю, оскільки тих джерел небагато.

Але: «не можна амбіції вченого задовольняти в такий спосіб», — ці слова Логвина стоять у мене в вухах чверть століття. У нашому випадку зовсім інша справа. Здавалося б, автор зробив цікавий проектний експеримент, і як порядна людина гадки не мав відтворювати у камені хоч один із запропонованих 3D-варіантів реконструкції Десятинної. Але про те, що В. Соченку все ж таки

спало на думку пропонувати відтворення проектних варіантів у натуральну величину, свідчать Підсумки (с. 192–194): «пам'ятки про церкву Богородицю Десятинну як символу хрещення Русі та утвердження її державності необхідно надійно зберегти» (с. 193). Тобто автор серйозно вважає, що для збереження тієї пам'яті його книжки недостатньо: необхідний камінь. Але ж Десятинна вже була цегляною не один раз, і це не врятувало храм від чергової руйнації. Історична пам'ять річ дивовижна, і зберігається вона не просто неба, вона не на вулиці, — вона у свідомості й у серці. Чи не задовольнить Віктора Івановича десяток рядків у літописах і мідьорит Еразма Фабіанського?

«Біс грає нами, якщо ми не мислимо точно», — завважував Мераб Мамардашвілі. Якби В. Соченко до кінця додумав, навіщо він витратив неймовірний обшир зусиль, можливо, сама думка про кам'яну натуралізацію історії опинилася для нього дикуватою. Втім, книжковий папір не міський простір — все стерпить. І все йому пробачиться.

Андрій ПУЧКОВ

МЫСЛЬ АРХИТЕКТУРОВОЕДА КАК НЕРВ Ich-ПОВЕСТВОВАНИЯ*

Даже если человек сочиняет статью — по случаю, из-за денег или в силу внутреннего позыва — он всё равно пишет её как главу к будущей книге. Какой-нибудь будущей книге.

Теккерей собрал «Ярмарку Тщеславия» из благообразных набросков, тиснутых им в журнале «Панч»; Стерн построил жизнь и мнения Тристрама Шенди как пародию на множественность предшествовавших ему романов; Гёте, раздвоившийся в годах учения и годах странствий Вильгельма Мейстера, выбежал на полиграфический воздух россыпью апофега, собранных из записочек, валявшихся под верстаком.

Так муравьи складывают древесный мусор в муравейник, так Ян Вермеер и Питер де Хох складывали композиции в завершённый макрокосм, так архитектор собирает для заказчика постройку, ратуя, чтобы обоим не было стыдно.

Вообще, когда увертюра закончена — хор на месте.

Борис Ерофалов буквально из подножного корма, краше год от года лепит книги, за которые не стыдно ни ему, ни читателям. Его лепёж радостен.

* Рецензия на: *Борис Ерофалов. Символы архитектуры, или Нумерологическое испытание архитектурной формы.* — К.: Изд. дом А+С, 2016. — 576 с.: 242 илл. — ISBN 978-966-8613-58-6. — Тираж 500 экземпляров.



Борис Ерофалов
и обложка его книжки



Однако подножный корм, как на дворе хорошей домохозяйки, не разбросан, но аккуратно напечатан в профессиональном временнике «А+С», причём, напечатан «в соображении регулярства»: в течение двух десятилетий.

«Старое» в архитектуре не снимается «новым» в том же смысле, как, скажем, в технике или науке: мол, сначала пейджер, затем мобила.

И хоть скромная паровая машина продолжает служить человеку вместе с генератором, астрономические знания финикийян, строительные чудеса египтян, водопроводы Рима давно уже интересуют лишь преподавателей истории архитектуры, перетолковывающих известное с важностью нобелевских лауреатов.

От частого употребления даже идеи притупляются, будто точилка для карандашей.

Зато величие пирамид, таинственные ухмылки сфинксов, математическое совершенство композиционных строёв Парфенона, выцветшие папирусы с текстами александрийских поэтов продолжают волновать профессора Ерофалова.

«Чтением человек переживает века не так, как в науке, где он берёт последний очищенный труд, — а как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги», — полагал Герцен, забытый воинствующий литератор XIX века.

Ерофалов переживает века, сбиваясь и продолжая шагать, выдумывая и перевыдумывая, показывая то, чего нет, по тому, что — как ему кажется — есть.

Он понимает, что эволюционный характер развития реалистической художественной формы (формы бытия), сколь бы символичной она ни казалась в качестве формы воздействия, отнюдь не предполагает её неизменности на протяжении большого времени.

Флобер так же не похож на Бальзака, как Роже Мартен дю Гар на Флобера, причём это не только индивидуальная несхожесть, но и различия представителей разных эпох.

Беря за основу произведения, которые Ерофалов обсуждает, выдёргивая будто «цветки из венка из-под Бубликова» и помещая в настолько личный контекст размышления, что за ним порой проделать тот же путь тяжело: беря их за основу, автор пчёлкой вылепливает вокруг них несвойственное им пространство.

Его умозрительная наблюдательность куда роскошней наблюдательности какого-нибудь Пал-Палыча Муратова, длинно писавшего об Италии по вполне конкретным зрительным впечатлениям.

Но в этом пространстве замшелым памятникам с династиями крысиных выводов в запаутиненных подвалах куда как комфортней, чем в пространстве так называемой «истории», в которую они втиснуты демагогами, что не пошевелиться.

Новаторы вроде Пьячентини и традиционалисты вроде Воронихина, разбросанные выдумщики вроде Гауди и аккуратные ремесленники вроде Палладио, короли то ли Испании, то ли Эфиопии, тратившие, чтобы остаться на странице «истории», разорительные для государств суммы, — кажется, старались именно о том, чтобы лучший украинский архитектуровед впервые в истории архитектуроведения посмотрел на них, как на домашний инвентарь.

Как на удочки, клюшки, коньки, «весь гардероб, буфет, свечу, гардины», на большую кожаную грушу, камнем магомеда распятую между полом и потолком двухъярусной квартиры, — чтобы церковными шажками ходить среди этих вещей, думая не о вещах, а о том, что они значат.

На первый взгляд, это так же странно, как велосипедные гонки лиможских пилигримов.

На второй же взгляд, по-соседски видишь, что, разглядывая какой-нибудь виньоловский фуст, Ерофалов пробормотывает вслед за Олейниковым: «Все пуговицы, все блохи, все предметы что-то значат. И неспроста одни ползут, другие скачут». Пробормотывает шёпотом, 14-м кеглем, на мелованной бумаге.

Ему понятно, что архитектор сталкивается с новыми задачами и конфликтами и небезразличен к уровню научных знаний, достигнутых современниками.

Но ведь существует и некая степень формального совершенства, присущая всякой эпохе: так литераторы XVII века не умели строить романтический сюжет, XVIII веку были неведомы нелично-прямая речь или внутренний монолог.

Так архитекторы классицизма и ампира — российского или французского (лучше — французского) — решали задачи на уровне знания их времени.

То, что Ерофалов раскладывает пасьянс из их символических штучек, подчиняя, будто Пифагор или полуслепой античник Лосев, пересказывавший «Энеиды» Плотина, всё числу, от одного до девяти, — нацелено, по-моему, на решение главной задачи: так поставить проблему условности художественной формы на фоне очевидного новаторства, чтобы подлежащие критическому ос-

мотру элементы оказались псевдоноваторскими и требовали обновления. Человек всегда сражается за то, чего ему не хватает.

Так времена переползают с одной символической кочки на другую, так совокупающиеся черепахи Сиднейской оперы не дают какому-нибудь новому Сведенборгу забыть в предбаннике размышления посох и фонарь.

Пространство современной культуры всё навязчивее делается полиэтиленовым, традиционное время за ним не всегда поспевает. Его, текучее, текущее вспять, приходится останавливать литературными средствами, шариковой ручкой с бухгалтерской синей начинкой.

Ведь воде не всегда хочется быть фонтаном, порой ей хочется быть рекой. Ещё она привыкла течь сверху вниз, как капля по стеклу, как жизнь по паспорту.

Так слёзы останавливают кровь.

Если символическое перечтение архитектурных форм и ограничивает кругозор, то лишь для читателя, знакомого с одной книгой.

Поскольку архитекторы книжек не читают, они пролистнут книгу Ерофалова с интересом, что непременно расшевелится тем самым 14-м кеглем набора (для слепеньких) и ритмом Чихольдовой вёрстки Шалыгина. Нельзя будет не царапнуть зрачком букву.

Возможно, для большинства эта книга (как и другие тексты досточтимого автора) окажется профессиональным откровением, сочной мякотью разваренных творческих предрассудков, довлеющих себе в сознании уставшего практикующего человека, — эдакой «мадемуазель Сношальской», за человеческое слово готовой на всё.

Если ты храмодел — цени арку, если жилищник — думай о карнизе, если урбанист — не руби с плеча. Ведь город, если глядеть на него сверху, похож на живопись Климта. Не твори гадостей подчинённым, не считай себя умнее других и гляди на профессию как на жену. Иначе будешь подобен мулу с перебитыми ногами, барахтающемуся в мелкой водичке.

Я намеренно не пересказывал оглавление книги Ерофалова — попытался передать её дух, манеру, показать бруствер профессии, из-за которого можно теперь выглядывать, будто ты не страшишься ошибок и пожизненно затянут муаровым поясом профессионала.

Андрей ПУЧКОВ

ЗАМІСТЬ РЕЦЕНЗІЇ*

У всіх без винятку революцій Нового часу, поряд з їхніми неухильними стратегічними і тактичними помилками, є ще один дефект: всі їхні інтерпретації, їхнє розуміння, сама їх фактичність — усе це якось драматично, на десятиліття — навіть на століття! — запізнюються. І, зрештою, перетворюються на те чи те міфологізування довкола тих революцій. А то й на одверту їх фальсифікацію.

«Мистецтво Майдану» Наталії Мусієнко — чи не перше у світовому обігу зусилля віддати аж розпечену речовину революції суто цеховими засобами до її класифікації/систематизації; засобами, які зазвичай використовуються тоді, коли революція, сказали б, «охолоне». Але ж тоді і розпочинається згадана міфологізація. Авторка ж віддає феноменологію останнього (але, напевне, не зовсім «останнього»?) Майдану чи не у «синхроні» з його подіями — і в підкреслено систематизованому «синхроні». За всіма правилами тих чи тих класифікаційних технік, котрі дозволяють впорядкувати бачене й чути. Отже, маємо справу із систематизацією того, що відбулося щойно, чи не цієї миті? Себто подія й її чітке інтелектуальне означення немов в одному добовому часі. Таке буває не часто, а то й взагалі — не буває.

Річ у тім, що взагалі-то синхронність подієвого процесу і розповіді про нього свого часу присвоїла собі журналістика, а власне — такий її жанр, як репортаж. Зокрема, репортаж, що віддає революційну подієвість. Пригадаймо його гротесктерів від француза Нікола Ретіфа де ла Бретонна до американця Джона Ріда. Але не радив би сьогодні студіювати французьку чи російську революцію за тими, хай і шедеврами, жанру. І водночас шедеврами політичної міфології.

Книга же Наталії Мусієнко — саме наукове утворення. Обрахування, номінація, «номенклатура» і т. п. певної «майданної» суми, що зберігатимуть пізнавальне значення напевне і в майбутньому — у всіх його можливих історичних версіях. Об'єктивний ландшафт Майдану 2013–2014 років — при максимальному тут часовому наближенні того «об'єктиву» до всіх вибухів, до всієї спазматики тамтешньої «об'єктивності», яка за своїми неймовірними параметрами, схоже, справді не має собі рівних у світовому обігу. Саме так.

І при цьому ризикнемо сказати, що «Мистецтво майдану», при всій очевидності політичних симпатій авторки — книга, власне, не політична. Розлогий

* Рецензія на: *Наталія Мусієнко. Мистецтво Майдану.* — К.: Вид-во «Р. К. Майстер-принт», 2015. — 96 с.: іл. — ISBN 978-617-7110-36-0. — Наклад 500 примірників; *Natalia Moussienco. Art of Maidan.* — К.: ArtHUSS, 2016. — 96 P.: il. — ISBN 978-617-7110-69-8.



матеріал її тут розташований дещо вбік од власне політичного поля Майдану.

Його — мистецтво. Ніби несподівано, а проте — це чи не найбільш «когнітивний» прилад — ліхтар для справді повного «оптичного» розуміння тих подій.

Політична пістрявість — розмаїтість Майдану, відповідно його «соціологічна» шкала не потребують особливого коментаря — виправдання. Так воно було і мало бути. Але ось зіниця дослідниці, фахового філософа і фахового мистецтвознавця, зупинилася ніби на зовсім інших стихіях.

Нагадаємо, що у нашому нелегкому, безкінечно відчуженому у всіх своїх напрямках і прагненнях світі залишається один-єдиний ще не відчужений людський жест. Художній — художницький... Кажучи на цеховому жаргоні — «естетичний». Себто, цей жест може бути як завгодно, будь-якою мірою «відчуженим» від такого світу, але сам по собі він є саме — не відчуженим. Абсолютно органічним — буттєвим. Може це останній прихисток людини у лабіринті вкрай скомплікованої сучасної цивілізації. І ось у зв'язку з ландшафтом — портретом Майдану, дослідниця спостерегла одну дивовижну його особливість: ніби аж вулканічний вибух там «естетичного» на всіх теренах і «поверхах» Майдану; у всіх його ніби суто політичних жестах, проявах, намірах.

Авторка, як і всі ми, пам'ятає, що зазвичай чи не все художницьке населення України — у «домайданну» її добу — загалом цуралося «політики». І взагалі, всього того, що з нею пов'язане. Словом, неухильне «відчуження» автентичного художнього від того, що, здавалося б, є найповнішим автентичним уособленням «відчуження». Але, нагадає авторка, пролунав ось тієї осінньо-зимової ночі дзвін, який мовчав з 1240-го, і з тим дзвоном розпочався епос Майдану, що на його голос вирушило фактично все те «населення». Всіх його «спеціальностей», усіх цехів, інтересів, рівнів, уподобань і т. ін.

Що ж. Таке вже ніби було в історії. Перші німецькі дадаїсти у Берліні 1919-го ухвалили всією своєю малою громадою піти на тамтешні барикади; а останні паризькі сюрреалісти відразу приєдналися до травневого процесу 1968-го. Але ж тут, у Києві, та в інших наших містах така несподівана мобіліза-

ція тих фахових аутсайдерів, принципів «самітників» слова, пензля, олівця, сцени, екрана, всіх уже новітніх техноспособів фіксації світу — вона, та лібералізація, схоже побила статистично всі попередні світові рекорди «ангажованого» мистецтва! Саме так.

Наталія Мусієнко вочевидь зрозуміла/осягнула цю буттєву унікальність тутешнього революційного процесу, зрозуміла необхідність його першої, а тому найбільш переконливої «стенограми», сказати б першоекспозиції тієї героїчної, справді унікальної «інтервенції» молодих, зовсім молодих та й зовсім немолодих людей тутешнього мистецтва у самий вихор, у самий епіцентр тутешніх подій. У всю їх глибину, на всій їх поверхні. У всю їхню патетичну невизначеність, у пов'язані з нею ризики та небезпеки.

Плакат. Інсталяція. Фотографія. Скульптура. Живопис. Музика. Театр. Кіно. Література. Відповідні мистецькі осередки. Виставки. І так далі. Словом, усе це естетичне розмаїття Майдану, що ніби дев'ятим валом вихлюпнулося на всьому його київському і позакіївському — вже загальнонаціональному — просторі. Книга Наталії Мусієнко — хронограф усієї фактичності, провідної персонології, того ніби неочікуваного мистецького корпусу, що раптом постав посередині цього міста, посередині національної історії і зрештою, за виразом однієї поетки, «посередині світу».

Зрозуміло, що це лише перший крок до неупинної майбутньої «інвентаризації» всіх мізансцен, усіх семантик Майдану. Але ж це — саме вперше! Трохи схоже на ситуацію вулканолога, який систематизує ще аж розпечену свою речовину, облаштовує її «таксономію» поряд з тим колосальним вибухом.

І зовсім незайве нагадати, що тут цей автор-«вулканолог» — жінка, яка зважилася, попри всі неупинні ризики тієї, стримано кажучи, ситуації, облаштовувати те впорядкування.

Отже, зроблено перший крок! Але пізнавальні його наслідки вже аж обпалюють сторінки цієї поліграфічно-бездоганно елегантною книги, як її нам представив художник Мар'ян Лунів. Авторка її, при всій стриманій, а то й просто діловій інтонації своєї розповіді, торкнулася у своїй зосередженості на «естетиці» Майдану найголовнішого: його нерва. Мистецтво з його родовим-навічним пафосом не-відчуження (а точніше — роз-відчуження) просигналізувало про найголовнішу спрямованість того найголовнішого: безберегий, так би мовити, «всемайданний» пафос свободи у тих подіях. «Політика», доводить ця книга, там тільки слугувала тому пафосу, була там лише на побігеньках у нього.

Книга ця, перефразовуючи один давній вираз, матиме свою долю. Найсильніші інтелекти билися донедавна над питанням питань довкола великих революцій минулого століття, які аж обрядово закінчувалися аж планетарними сеансами аж небаченого у світовому часі, справді всеохопного рабства. Чому

так? Адже там, спершопочатку, теж було доволі риторики про свободу. Що ж, насправді ті голосні паролі були лише «стафажем» процесів, ідеологізованою обманкою мас до їх мобілізації у зовсім протилежних до свободи напрямках. Майдан же постав рішучою альтернативою тим чорнотропам історії. Свобода одразу стала його органікою. Мистецтво, що буквально затопило весь київський простір революційного українського календаря, схоже то зовсім не якийсь патетичний доважок до тих подій, а в певному розумінні чи не головний їх рушій.

Мистецтво чи «реалістичне», чи будь-яке інше — завжди свобідне. Воно, отже, не просто прийшло на Майдан — воно, власне, його і витворювало. Читайте про це у книзі Наталії Мусієнко.

На підтвердження цієї тези трохи почекаємо досліджень (а вони мають необхідно з'явитися), присвячених тим чи тим «антимайданам», аж характерно позначеним цілковито «естетичною», м'яко кажучи безпорадністю, а то й бездарністю. Онтологічна істина мистецтвознавства, отже, виявилася у цьому історичному випадку союзником Майдану. Як історія по тому розпоряджається його саме абсолютною органікою, ми, зрештою, не знаємо.

А проте: а якщо все ж таки ця органіка сама розпорядиться прийдешньою історією?

Знов-таки, читаймо про це з книги київської авторки.

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ

РЕФЛЕКСІЇ З ПРИВОДУ РЕЦЕПЦІЇ*

Дисертація Анни Володимирівни Приходько «Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття» присвячена вивченню проблем сприйняття сучасного мистецтва та соціокультурної комунікації. Її актуальність зумовлена тим, що, за словами Валерії Жаркової, «музикознавство сьогодні — це не питання накопичення інформації, а питання вивчення і виявлення сенсу»¹.

* З опонентського відзиву на дисертацію А. В. Приходько «Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття», подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» й захищену у спеціалізованій вченій раді 26.460.01 в ІПСМ НАМ України 1 листопада 2016 року. Науковий керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Я. Редя (НМАУ імені П. І. Чайковського).

¹ Див.: <http://platfor.ma/magazine/text-sq/science/jarkova-valeria/>

Оригінальність дослідження полягає в залученні у сферу музикознавства досвіду рецептивної естетики. Авторка сміливо оперує складними науковими категоріями, спираючись на ідеї ряду видатних вчених ХХ століття, передусім — Ганса Роберта Яусса та Вольфганга Ізера. Так, однією з центральних категорій роботи стає категорія горизонту читацьких очікувань (с. 38–39) та пов'язана з нею ідея рецептивно-провокативної стратегії (с. 150).

Рецепція музичного авангарду представлена в роботі, як мінімум, у двох вимірах. З одного боку, це широке поле авторського коментаря, що включає різні форми пояснення та реклами власної творчості («Митці-теоретики авангардного мистецтва»). З іншого — реакція на авангард слухацької аудиторії, на жаль, переважно недиференційованої за віком, соціальним статусом, освітою, родом занять.

Структура дисертації відображає логіку мислення науковця. У першому розділі подано опис методологічних підходів і аналіз джерел. Другий — висвітлює соціокультурний простір ХХ століття. Третій — кульмінаційна вершина роботи — власне й присвячений питанням рецепції.

Ближче знайомство з дисертацією переконує в тому, що А. В. Приходько цілком свідомо у виборі своєї наукової позиції та глибоко розуміє предмет дослідження. Піднявшись над емпіричним матеріалом, вона зуміла поглянути на авангард з висоти панорамного бачення, при цьому не втративши відчуття живого факту. На увагу спеціалізованого читача заслуговує чимало цікавих спостережень, які вона цілком справедливо трактує як виявлення спільних керівних принципів, що проявляються в мистецтві та науці одночасно, і свідчать про інтегративні процеси, властиві культурі ХХ століття (підрозділ 2.3).

Серед безперечних позитивів дисертації — охоплення великого пласту історичного матеріалу, зведення в єдине ціле інформації про пошуки й експерименти першої і другої хвиль авангарду, впровадження до наукового дискурсу ряду імен і творів, у тому числі маловідомих, як визначних, так і суто експериментальних, характеристика авангарду як творчого процесу та як картини світу.

Крок за кроком дотримуючись обраної методології, А. В. Приходько приходить до цілком вірогідних результатів. Разом з тим, іноді в ході її міркувань можна спостерегти деякі неточності, як рештки непобороного намагання «примирити» два контрверсійні підходи — традиційно-історичний, з характерними для нього каузальністю, позитивізмом та автороцентризмом, та рецептивістику, з її принциповим плюралізмом, децентралізацією й зорієнтованістю на свідомість того, хто сприймає. Йдеться, наприклад, про вислови на зразок «художні образи, що відображають дійсність» (с. 35) або «відтворення реципієнтом закладеної автором ідейної складової твору» (с. 41). Проте, на мою думку, вказані неточності ще раз підкреслюють, з наскільки новими й тонкими речами має справу дослідниця, наскільки складні проблеми їй доводиться вирішувати.

До явищ цього ж порядку, вочевидь, належить і судження про наявність технічного і смислового рівнів твору, вжите стосовно футуристсько-експресіоністських полотен П. Попової та П. Філонова (с. 61), оскільки навряд чи можна хоч які елементи композиції вважати начисто позбавленими смислу і навпаки. З цього приводу один із яскравих представників футуризму, українець за походженням, Микола Рославець майже сто років тому писав: «Хіба від того, що ми закреслимо в заголовку бетховенського квартету слова “Подяка богу, яку приносить одужуючий з нагоди одужання” і напишемо “Урочисте святкування перемог Червоної Армії” або “Відкриття трамваю в Баку” зміниться зміст квартету...? Невже все ще незрозуміло, що змістом музичного твору є тільки його музика, зокрема, власне його мелодична, метро-ритмічна і гармонічна основа?...»¹, тобто так званий технічний рівень твору.

Ще один момент, з яким важко погодитися, пов'язаний з цитованими в дисертації висловами Данієля Житомирського та Григорія Шнеєрсона щодо творчості Мауріціо Кагеля, які, з одного боку, є яскравими прикладами офіційної рецепції авангарду в СРСР і як такі, безумовно, корисні в роботі. Проте, з коментарів Дисертантки дізнаємося, що твори Кагеля є наслідком його негативного ставлення до капіталізму та суспільства споживання (с. 70), що, як вже було сказано, є некоректним з позицій заявленої методології. Крім того, сама постановка питання: з'ясувати, що саме М. Кагель «хотів донести до слухача» (с. 70), — неправильна. Адже ще Ігор Стравінський, наприклад, вважав, що композитор «схоплює, відбирає, комбінує, але до кінця не віддає собі звіту в тому, коли саме смисли різного роду і значення виникають в його творі. Все, що він знає, і чого прагне, це вловити обриси форми...»²

Звертає на себе увагу й наскрізно проведена думка про рішуче несприйняття авангарду, особливо, його найрадикальніших проявів. Проте, на мій погляд, нині звичайної констатації в цьому питанні вже недостатньо. Важливо зрозуміти, чому саме так відбувається? Слушні поради мистецтвознавцям з цього приводу, на мою думку, містить есе «Ars Poetica» доктора біологічних наук Валерія Корнеєва, який трактує мистецтво, у тому числі найрадикальніші його прояви, як різновид агресії, а механізм сприйняття — як процес вироблення ендорфінів, «потужних анестетиків, що викликають відчуття задоволення»³.

¹ Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України / Коменда О. І. — К., 2004. — С. 64–65.

² Стравинський І. Диалоги: Воспоминания, Размышления, Комментарии / Игорь Стравинский. — Л.: Музыка, 1971. — С. 216.

³ Див.: <https://twahundreta200.wordpress.com/2014/02/14/ars-poetica-2/>

На завершення — кілька побажань. По-перше, на мою думку, у дисертації, присвяченій проблемі рецепції авангарду, не зайвими були б експерименти з аудиторіями, що репрезентують різні соціальні групи. По-друге, непогано було б дещо врівноважити кількісне та якісне представлення російського та західноєвропейського авангарду, хоча, варто визнати: сказане не стільки вказує на недоліки дослідження, скільки розкриває його подальші перспективи.

Таким чином, підсумовуючи, хочу з повним усвідомленням своїх слів зазначити, що поява у вітчизняному науковому просторі такої роботи як «Рецепція музичного авангарду...» А. В. Приходько бачиться надзвичайно важливою, корисною та своєчасною. Адже вона, більше, ніж інші, демонструє, скільки багато ще треба зробити для того, щоб сучасна слухачка аудиторія «доросла» до сприйняття авангарду, як вільного мистецтва вільних людей, такого, що може мати не лише одну «правильну» інтерпретацію, нехай навіть запропоновану фаховим музикознавцем, а обростати множинними смислами, породжувати дискусії, формуючи свободу мислення та обшир мистецьких інтересів соціуму. Звичайно, з одного боку, далеко не всі авангардні експерименти заслуговують на те, щоб бути віднесеними до царини художнього. З іншого, описана ситуація, поза сумнівом, свідчить про страшену закомплексованість та безініціативність слухачів, більше того, фактичну відсутність в суспільстві запиту на авангард як такий. В цьому відношенні, дисертація А. В. Приходько може бути прикладом того, як, здавалось би, звичайна мистецтвознавча тема здатна вирости до значення носія державної стратегії, адже саме у вихованні «інтелектуального імпліцитного слухача» (с. 156) й полягає один з найвагоміших практичних наслідків цього дослідження.

Ольга КОМЕНДА

ДАВИД БУРЛЮК: «Я ПРИЙШОВ СЮДИ ПИСАТЬ ПЕНЗЛЕМ, ФАРБЮЮ, ПЕРОМ»*

У своїх спогадах Дмитро Горбачов наводить листа Давида Бурлюка, який той йому надіслав 1962 року з проханням провести до його 80-річчя виставку у Київському музеї українського мистецтва. Текст цього листа надто промовистий: «Дорогие друзья — директорат музея; я, Давид, Маруся (жена) и наш художественный директор Элла Яффе — можем привезти на Украину в Киев —

* Рецензія на: Тонкофінгерпринт: Поети брати Бурлюки / [пер. Олексій Вертій]. — К. : Ярославів Вал, 2014. — 249 с.; іл.



в Ваш музей виставку Бурлюка — 80-летие — и его друзей — выдающихся американских художников. Хорошо было бы эту выставку организовать на Родной земле Бурлюка Украине — в пику москалям!!! Зависит от Вас. С приветом Давид, Маруся Бурлюки. 1962 г.» Звичайно ж, відмовили. Що ж — часи ідеологічно-маршматичного тріумфу. Але повідомили про це письмово. На що Бурлюк несподівано зрадів і відгукнувся, що вельми вдячний землякам, адже Третьяковська галерея і Російський музей в Ленінграді на його пропозицію навіть не зреагували [1]. Та ще й К. Малевич говорив: «Давид, хоч і з чотирьох пунктів пише, але відстає від часу своєю древньою Малоросією» [2].

Факти, наведені мистецтвознавцем, яскраво засвідчують — Бурлюк не просто ідентифікував себе українцем, він вважав Україну своєю рідною землею, а тому «москалям» аж надто не випадає собі його привласнювати, що вони з упертістю роблять і по сьогодні. Згадаймо ще картину Бурлюка «Козак Мамай», написану в Уфі 1912-го, де безліч символів і потрактувань. Ну хіба під силу неукраїнцеві відчути дух козацької минувшини та й узагалі наважитися звертатися до цієї тематики, будучи геть відстороненим від українства?

Усі ці розмисли є вступними заувагами до вельми цікавої події: сьогодні Бурлюк повертається в Україну не лише своїми мистецькими творами. Поет і перекладач Олександр Вертій здійснив амбітну спробу перекласти поезію братів Бурлюків, Миколи і Давида, українською, і таким чином заповнити лакуну, що виникла у свідомості широкого загалу. Йдеться про книжку-білінгу «Тонкофінгерпринт», де вірші подано в оригіналі і, на зіставлення, у перекладі. До речі, слово «тонкофінгерпринт» є неологізмом Бурлюка, утворений поєднанням основ «тонкий» та «finger» (англ. палець) і «print» (англ. відбиток, слід). Дотепні і невтомні вигадники Бурлюки просто насичувати свої тексти різними словесними вибриками і викрутасами. Більш відомим є Давид Бурлюк, хоча уся їхня численна родина була надзвичайно самобутньою й оригінальною. В інтернетній мережі ледь не сенсацією стали публікації про родину Бурлюків одеського дослідника Євгена Деменюка, що згодом увійшли в книжку «Нове

про Бурлюків» [3], з якої постає чимало невідомих раніше фактів. Ну, наприклад, про те, що Бурлюки — Давид, Володимир, Людмила (яка згодом вийшла за скульптора Василя Кузнецова — учасника архітектурних проєктів і для Києва), а також їхня мати Людмила Йосипівна (під дівочим прізвищем Міхневич), виставлялися в Києві на організованій художником-авангардистом, музикантом і теоретиком театру Миколою Кульбіним виставці «Ланка» у 1908-му (саме Кульбін друкує вірші Давида і Миколи Бурлюків в альманасі «Студія імпресіоністів» 1910-го, а Бурлюк присвячує йому вірш «Темніє бір...»). Ще один факт. 1918-й рік; Давид Бурлюк разом зі своїми маленькими синами і дружиною Марусею, а також із молодшою сестрою Маріанною, щоб якось вижити в умовах воєнного часу, вирушають у своєрідне турне по Сибіру. Невтомний Бурлюк влаштовує поезоконцерти, а Маріанна, за твердженням самого Бурлюка, виступає як співачка-дилетантка під псевдонімом футуристки Пуантиліни Норвезької. У Владивостоці, де вони всі перебували якийсь час, Бурлюк зустрів давнього знайомого художника Вацлава Фіалу, і той закохується у Маріанну. Так виникає нова родина, і Фіали згодом перебираються до Праги. І от саме в Празі уже в наш час автор допису — Євген Деменок — зустрівся з нащадками роду Фіалів, а відтак і Бурлюків, які показують йому рукописний збірник поезії Давида і його портрет, виконаний Вацлавом, а ще зошити з віршами Людмили Кузнецової-Бурлюк. Отже, поезія на рівні із малярством була однією із Бурлюківських муз. І сподіваємося, що колись вірші із тих записів будуть оприлюднені.

«Маруся читала вірші Давида в Празі кілька разів, — пише Євген Деменок, — і Маріанна попросила брата спеціально для них записати ці вірші в книжечку. Мені пощастило — я бачив і читав цю книжечку. Знаючи неприборкану енергію Бурлюка, я не здивуюся, якщо він виготовив її за один день. Книжку складено з альбомних аркушів для малювання, зігнутих навпіл і зшитих чорної ниткою. У книжечці — вісімнадцять віршів, датованих різними роками, починаючи з 1907-го („Ранок“) і закінчуючи 1957-м, роком її створення. Подекуди в ній трапляються малюнки, виконані ручкою або кольоровими олівцями. На останній сторінці — напис: „Дорогим милим Маріанночці і Людоочці — сестрам чудової юності — на пам'ять в часи наближення вечора. З любов'ю David Margussia Burliuk. Hampton Bays L.I.N.Y. USA. Все ж — наперекір: часу, просторам, політиці і перепонам життєвим — ми побачилися — в ім'я любові до нашого минулого. Praha»».

Але повернімося до згаданої вище книжки перекладів. У спогадах, написаних уже в еміграції в США, Д. Бурлюк писатиме, що мав намір перейти на українську мову у своїх писаннях. Але намірам не судилося здійснитися. Тож це видання, є своєрідним втіленням мрії митця-футуриста. У передмові



до неї Вадим Скуратівський зазначив, що брати Бурлюки «зберегли у своїй діяльності рівновагу поміж письменством (передовсім поезією) і просторовими мистецтвами (передовсім живописом)» [4; с. 9], а «Давид Давидович із сьогоденного погляду постає взагалі як наставник усієї системи східноєвропейського футуризму» [4; с. 10].

Звичайно, перед О. Вертієм стояло надскладне завдання: якомога точніше передати оригінал. Але згадаймо, як в Умберто Еко сказано про такі наміри: «Під час перекладу не говориться те саме. Тлумачення, що передує всякому перекладу, має з'ясувати, скільки можливих наслідків, що випливають з даного слова, можна „зчистити“ і які ці наслідки» [5]. У примітках перекладача йшлося про технічні аспекти здійснення роботи над авторськими текстами: «Орфографія наближена до сучасних норм. Однак і в оригіналах, і в перекладах до першочергової уваги неодмінно бралися особливості кубофутуристичної текстології, які не дозволяють однозначно диференціювати випадкові і зумисні опіски та помилки... Пунктуація в усіх випадках збережена авторська» [4; с. 244].

Відкриваємо О. Вертія в новій іпостасі — перекладача, і перекладача вельми серйозного, з тонким поетичним слухом, який ледь не на інтуїтивному рівні відчуває і авторську строфіку, і ритм. А ще треба мати неабияку відвагу доторкнутися до поезії кубофутуристів, з їхньою зухвалістю у побудові техніки віршотворення, а вірніше — у її розкладанні — без скруті розділових знаків, з внутрішньою мелодикою рим, у наданні звичним словам нової семантики, тобто від деструктивну до конструктивну, що додаватиме завжди творчого імпульсу майбутнім поколінням митців, а це, які відомо, є неодмінною запорукою повноцінного наповнення словникового запасу мови. Тож і в цьому подвійну відповідальність покладено на тлумачеві мовних і стилістичних викрутасів і чудасій, коли треба вжити такі самі, як у Бурлюків, незачовгані слова.

Вірші Д. Бурлюка, який жив в епоху зухвалих стильових пошуків в усіх видах мистецтва, заворожують своєю ритмікою, подеколи уривчастою, з перескоками, він використовував у своїй творчості досвід авангардистських шкіл,

але витворив власний стиль, змусивши читача візуально сприймати вірш, як картину:

ВОГНІ ПРОКИСАІ позгасають брижі вій
 Носителі сучасні
 Им'я людина масі цій.
 Хай доля лиш знуцання і дурниця
 Душа — шинок, а небо — в'янь
 ПОЕЗИЯ — ОБШАРПАНА ДІВИЦЯ
 краса ж кощунна і блюзнірська твань.

І в цьому увесь Бурлюк, з його ставленням до поетів («Поет завжди струмуючий гравець Слова тиранить він для насолоди», а до псевдо-поетів презирство: «Тобі слова — як вітровиння; Не мова — жаби скрекотіння»), системою поглядів на світ і людину в ньому («Скрізь кучерявіють контрасти — Великий розум й поряд — ідіот, Що дзумка, мов комар-пустомолот»). Подібно до його ровесника американського поета і художника Едварда Каммінгса, що, словотворячи на кшталт «никтожды кто-то земляжды апрель желаньежды дух и еслижды да», роздумував на тему світ і людина в ньому:

...Прогрес — болезнь
 Приятная: предавшийся безумству
 Гигантом карлик мнит себя всю жизнь [6].

У Бурлюка просто культ влучної і яскравої метафори, яка віддзеркалює неймовірними барвами, збагачує лексичну партитуру колоритними поетичними образами. Множинність метафор створює емоційну насиченість: «На чердаках и за углом, Где нищеты стiletно жало Ракетно расцветает злом» — «На дні горищ і за вуглом, Де бідності стiletно жало Ракетно розцвітає злом», «Лишь туча саваном седым Повиснет небесах над ним» — «Лиш хмара саваном блідим Повисне небесах над ним», «Оторопей над соловьями, Точась рубином сочных губ» — «Оторопій над солов'ями І сточуй сік рубіном губ».

Метафора переростає у порівняння і навпаки: «Вагоны — змії-втікачі. Мов камінь місячний твій погляд», «старенька — горбом богомільна», «погляд скляний замерзав», «годинник, що секундами смітить», «як видих боязкий — бліді вогні». За такою аскетичною фразою — багатюща карнавальна палітра. Тексти аж виблискують перлами-фразами, несподіваними неологізмами — зазвичай складеними словами («вечірньодим», «жорстокоцоцокання», «красивість хиткомоди»).

Перекладач, захоплений творчим ентузіазмом, і сам подає цікаві зразки власних неологізмів — і там, де в автора їх і не має: «Среди огней под чёрным небом, Безликой прелестью жива» — «Серед вогнів під чорним небом, Безликочарами жива», «Зорко пылает палач» — «Кат мов нестримний кип'яч».

Епітети у виконанні перекладача перетворюються на справжні знахідки, як от «потрясенный мост» — «місточок сум'ятний». А бурлюківська песимістично надрична фраза «Мне опротивели глаза, В которых больше было гноя, Чем зрения» у перекладі звучить не менш оригінально: «Набридли очі-болячки, В яких було вже більше гною, Ніж зору». Більше того, перекладач послідовно зберігає авторський ритмічний малюнок у вигляді початкового ямба чи хорей: «струится» — «струмує», «бросая» — «метнувши»; «Затуманил взоры Свет ушел угас» — «Темряви простори День пішов і згас». Сентенції Бурлюка, де помилка зумисна чи випадкова, звучить майже так само: «Жизнь тяжела объятиях метели» — «Життя важке обіймах заметілі».

У рядку, винесеному в заголовок, рядку, що належить Давиду Бурлюку, є закінчення:

Я пришов сюди писать
 Пензлем, фарбою, пером
 Щоб як море: не мовчать —
 А явить душі огром.

Чи в змозі ми і сьогодні досягнути огрому душі цієї особистості?

1. Горбачов Дм. Що мої очі власноручно бачили (спомини). Ч. 2. 16.12.2010. — Режим доступу : <http://aej.org.ua/History/462.html>
2. Горбачов Дм. Український батько російського футуризму // Дзеркало тижня. — 2001. — 14 груд.
3. Деменов Е. А. Новое о Бурлюках. — Дрогобич : Коло, 2013.
4. Тонкофінгерпринт: Поети брати Бурлюки / [пер. Олексій Вертій]. — К. : Ярославів Вал, 2014. — 249 с.
5. Еко У. Сказати майже те саме. Досвіди про переклад. — Режим доступу: <http://rutlib.com/book/11094/p/17>
6. Вірш Е. Каммінгса «Кто-то жил в славном считай городке...» у перекладі В. Британішського. — Режим доступу: <http://www.uspoetry.ru/poem/20>

Любов ДРОФАНЬ

АВТОРИ

- БОСЕНКО Олексій Олексійович* — аспірант ІПСМ, магістр історії (Київ)
- ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна* — учений секретар ІПСМ, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник (Київ)
- ІГНАТЕНКО Євгенія Василівна* — докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства (Київ)
- КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович* — завідувач відділу ІПСМ, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
- КОМЕНДА Ольга Іванівна* — доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства, доцент (Луцьк)
- МАМАЄВА Катерина Сергіївна* — старший науковий співробітник Національного художнього музею України, мистецтвознавець (Київ)
- ОСАДЧА Олена Анатоліївна* — декан факультету Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, кандидат мистецтвознавства (Київ)
- ПРОТАС Марина Олександрівна* — провідний науковий співробітник ІПСМ, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ)
- ПУЧКОВ Андрій Олександрович* — заступник директора ІПСМ з наукових питань, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
- РЕМЕНЯКА Оксана Сергіївна* — завідувач відділу ІПСМ, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
- СІТКАРЬОВА Ольга Всеволодівна* — провідний науковий співробітник ІПСМ, кандидат архітектури, старший науковий співробітник (Київ)
- СИДОРЕНКО Віктор Дмитрович* — директор ІПСМ, віце-президент НАМ України, академік НАМ України, народний художник України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)
- СКУРАТІВСЬКИЙ Вадим Леонтіївич* — професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
- СТОРЧАЙ Оксана Вікторівна* — старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства (Київ)
- ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна* — провідний науковий співробітник ІПСМ, кандидат архітектури, старший науковий співробітник (Київ)
- ШКОЛЬНА Ольга Володимирівна* — професор Київського національного університету культури і мистецтв, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ)

ЗМІСТ

Віктор СИДОРЕНКО	
Переднє слово	5
Олексій Ол. БОСЕНКО	
Історія Київського художнього училища у дослідженні	
Ольги Дмитрівни Карпенко (Публікація архівного документа)	7
О. Д. КАРПЕНКО. Киевское художественное училище (1901–1920 годы) ...	11
Євгенія ІГНАТЕНКО	
До історії становлення київської школи старовинної музики:	
країно-польські музичні зв'язки (академік Н. О. Герасимова-Персидська) ...	73
Олександр КЛЕКОВКІН	
Демагогія у дискурсі мистецтвознавства	79
Олена ОСАДЧА	
Функція української хатньої ікони у створенні іконічного образу	
селянського житла кінця XVIII — початку XX століття:	
Досвід ієротопічного методу дослідження	102
Катерина МАМАЄВА	
Проблема стилю: До висвітлення мистецтвознавчої проблеми	
в просторі публічної дискусії (За матеріалами Євг. М. Кузьміна)	117
Марина ПРОТАС	
Arsana artis: Поиски утраченного следа	127
Андрей ПУЧКОВ	
Буквальности сходства в портретном искусстве и литературной жизни:	
Князь Талейран, Козьма Прутков и не только они	155
Андрей ПУЧКОВ	
Отзыв Н. С. Коломийца на кандидатскую диссертацию Д. Н. Яблонского	
«Порталы украинской архитектуры XVII–XVIII вв.»	160
Андрей ПУЧКОВ	
Римский город в историко-культурном измерении:	
О природе мировых границ и римском померии	169
Андрей ПУЧКОВ	
Первая книжка об архитектурных формах Киевского метро	182
Г. В. ГОЛОВКО, Н. С. КОЛОМИЕЦ. Киевский метрополитен (1963)	187
Оксана РЕМЕНЯКА	
Історія порятунку ікони Богородиці Холмської у XIX–XX століттях	229
Ольга СІТКАРЬОВА	
До питання щодо авторства проекту Великої лаврської дзвіниці	251
Ольга СІТКАРЬОВА	
Церква Феодосія Печерського у Києві	266
Оксана СТОРЧАЙ	
Павло Петрович Чистяков і його оточення:	
Спогади Наталії Петрової-Старк 1974 року	271
Н. В. ПЕТРОВА-СТАРК. Павел Петрович Чистяков и его окружение	273
Оксана ЧЕПЕЛИК	
ГОГОЛЬФЕСТ на Арт-заводі «Платформа»	284
Ольга ШКОЛЬНА	
Цикл фабрикації продукції та специфіка устаткування виробництва	
Києво-Межигірської фаянсової фабрики протягом XIX століття	299
РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, КОМЕНТАРІ	307
Андрій Пучков. «Видишь, там, на горе...»:	
Про тектоніку предметних фантазій Віктора Соченка	307
Андрей Пучков. Мысль архитектора как нерв Ich-повествования	316
Вадим Скурятівський. Замість рецензії	320
Ольга Коменда. Рефлексії з приводу рецепції	323
Любов Дрофань. Давид Бурлюк: «Я прийшов сюди	
писать пензлем, фарбою, пером»	326
Автори	333

Наукове видання

**СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ
ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Збірник наукових праць

Випуск дванадцятий

Свідоцтво Держкомтелебачення України КВ № 10450 від 26.09.2005

Українською та російською мовами

У підготовці видання взяли участь старші лаборанти ІПСМ НАМ України

Ю. В. Діденко, О. О. Клімченко, Н. Д. Шпитковська

Випусковий редактор — *С. В. Сімакова*

Дизайн і верстання — *О. С. Червінський, А. Г. Шалигін*

Обкладинка — *І. І. Куліський*

Формат 60 x 84 1/16. Гарнітури «Елизаветинская», «Мысль»

Ум. др. арк. 21,0. Обл.-вид. арк. 27,4

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.magi.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д