

Управління культури і туризму
Харківської обласної державної адміністрації
Харківський художній музей
Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини
Етнографічний музей «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича
Національного технічного університету «ХПІ»
Харківське дворянське зібрання

Культурна спадщина Слобожанщини

Число 37

Збірка наукових статей

Охорона культурної спадщини
і музейна справа

Культура і мистецтво

Етнографія, фольклористика,
діалектологія, літературне краєзнавство



видавництво
курсор
наука техніка освіта
Харків - 2018

УДК. [001+2+008]: 001.12 (477.54 / 62)

ББК 63.3 (4УКР51)я43

*Друкується за рішенням засідання науково-методичної ради
Харківського художнього музею (протокол № 1 от 18.01.2018 р.).*

Головний редактор:

Ю. І. Палкін, предводитель і герольдмейстер Харківського дворянського зібрання.

Заступник головного редактора:

С. А. Бахтіна, завідувача відділом пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.

Відповідальний секретар:

В. Д. Путятін, провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.

П90 Культурна спадщина Слобожанщини:

збірка наукових статей. Число 37. –

Харків: Курсор, 2018. – 220 с., 111 іл.

До збірки включено доповіді учасників XXI Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання», яка проходила з нагоди Міжнародного дня пам'яток та визначних місць, Дня пам'яток історії і культури, в тому числі в режимі on-line, і була присвячена 140-річчю від дня народження Федора Івановича Шміта (1877 – 1937 (1942) рр.), візантолога, археолога, музеєзнавця, мистецтвознавця, педагога, академіка Української академії наук, професора Харківського університету (1912 – 1921 рр.), одного з засновників пам'яткоохоронної справи в Україні. У доповідях розглянуті питання охорони культурної спадщини і музейної справи, культури і мистецтва, етнографії та фольклористики.

Фото на обкладинці: камін зі старообрядницької церкви був створений у 1888 р. на фаянсовій фабриці М. С. Кузнецова, а рельєф із зображенням Юдіфи був створений, ймовірно, на фабриці «Березань» на Чернігівщині. Камін знаходиться на другому поверсі історико-краєзнавчого музею сел. Буди, що розміщений в Будинку культури за адресою: Харківська область, Харківський район, сел. Буди, вул. Харківська, 6.

Камін був перенесений у 80-х роках ХХ ст. до приміщення, що було музеєм фаянсового заводу. У грудні 2016 р. він був перенесений до будинку історико-краєзнавчого музею сел. Буди. При перенесенні каміну було проведено реставраційні роботи відомим майстром-керамістом Б. П. Плянідою. Камін має історичну та унікальну художню цінність. Облицьований темно-зеленою майолікою з площинним декоративним орнаментом. На «дзеркалі» каміну тільки 14 гладких кахлів, інші мають різні види візерунків, що по чергово змінюються фризами різної ширини та оздоблення. Висота каміну – 3,20 м, максимальна ширина – 1,80 м. Загальна площа становить приблизно 5,76 кв. м. Верхня частина каміну має форму розрваного фронтона, з двома кутовими карнизами, що містять симетрично розташовані два круглі заглиблення з плитою на підставці. Фризи фронтона прикрашені «фестонами» та виступаючими «сухариками». Нижче знаходиться фриз з орнаментом у вигляді «плетінки», по краях якого знаходяться два грифони. У центрі каміну знаходиться рельєф, що зображує міфологічну героїню Юдіфу, яка тримає голову Олоферна. Розміри рельєфу: висота – 0,79 м, ширина 0,61 м. Постаць Юдіфи міститься на світло-зеленому тлі еліпсу. Барельєф має два пошкодження з періоду Другої світової війни: на тулубі Юдіфи та на голові переможеного ворога є вищерблена кераміка від пострілів нацистів.

УДК. [001+2+008]: 001.12 (477.54 / 62)

ББК 63.3 (4УКР51)я43

За добір інформації і достовірність фактів, цитат, статистичних даних, імен власних і географічних відповідальність несуть автори статей. Матеріали, що публікуються, можуть не відбивати точку зору редакційної колегії і видавництва.

© Автори, тексти, 2018

© Курсор, макет, 2018

© Курсор, обкладинка, 2018

Охорона культурної спадщини і музейна справа



На титульному листі розділу:

будинок В. Г. Колокольцова в м. Вовчанську Вовчанського району Харківської області по вул. Гагаріна, 24 (кол. Соборна) – пам'ятка архітектури. 80-і роки. XIX ст. Архітектор невідомий.

Рішення виконавчого комітету Харківської обласної ради депутатів трудящих від 5.03.1992 № 61. Охоронний номер 651.

Василь Григорович Колокольцов (27 грудня 1867 – 29 вересня 1934) – дворянин, землевласник, випускник Петро-Павлівського кадетського корпусу в Полтаві (1886), Петровсько-Розумовської сільськогосподарської і лісної академії в Москві (1891), статський радник (1911), почесний громадянин м. Вовчанська (1915), голова Вовчанської земської управи (1893), згодом Харківської губернської земської управи. Людина енергійна, вольова, що знає і любить свою справу. Його діяльність була спрямована на підвищення рівня добробуту людей. Це і хороші дороги, налагоджений телефонний зв'язок, перша в Харківській губернії газета "Вовчанський земський листок", облісіння пісків. За його ініціативою у повіті були побудовані школи, училища, лікарні, госпіталі, учительська семінарія, будинок відпочинку для вчителів. Його соратники – інженери, архітектори, педагоги, лікарі, агрономи, як і він віддані спільній справі. Відповідно до даних статистичного довідника Харківської губернії 1910 року у Вовчанському повіті було 153 земські школи, 14 сільських бібліотек, 15 лікарських дільниць, 13 фельдшерських пунктів. Завдяки масштабним перетворенням В. Г. Колокольцова Вовчанський повіт за рівнем розвитку освіти, культури, благоустрою зайняв друге місце в Російській імперії після Московського повіту (1910 – 1913).

Т. М. Єлісєєва

Музей волинської ікони у збереженні сакральної спадщини Волині

Музей волинської ікони є єдиним в Україні державним музеєм, що спеціалізується на збереженні і вивченні давньої сакральної спадщини Волині. Основна місія музею – представити людям ікону як одне з найбільших досягнень національного та світового мистецтва. Створення музею, експозиція якого представляє регіональну школу іконопису, з одного боку, була співзвучна часу: суспільство переосмислювало минуле і почало будувати майбутнє, стрімко зріс інтерес до історії та пам'яток національної культури. З другого боку, це дало можливість зберегти колекцію творів іконопису та сницарства Волинського краєзнавчого музею, яка була зібрана у 1981 – 1985 рр., і зберігалася у фондосховищі Музею історії релігії та атеїзму, що був розташований у костелі Петра і Павла м. Луцька. Формування колекції пов'язане з іменем відомого українського мистецтвознавця Павла Жолтовського (1904 – 1986 рр.), який був науковим консультантом експедицій Волинського краєзнавчого музею 1980-х років з виявлення, взяття на облік та збору історичних і культурних пам'яток у храмах Волині. У той час було обстежено 370 храмів області, на облік взято 644 пам'ятки (серед них – 396 ікон). Фонди Волинського краєзнавчого музею поповнились 1109 пам'ятками образотворчого і прикладного мистецтва, стародруками XVI – XVIII століть. 300 одиниць збереження становили ікони. Результатами експедицій стала паспортизація кожної пам'ятки, що знаходилась у храмах, із зазначенням датування, розмірів, місцезнаходження, коротким описом та фотографією. Паралельно з паспортизацією у 1984 – 85 рр. проводилась робота з укладання охоронних договорів із релігійними громадами на їх збереження.

Після рішення виконавчого комітету Волинської обласної Ради народних депутатів від 25 червня 1991 р. про повернення костелу Петра і Павла луцькій римо-католицькій громаді, взагалі постало питання про існування колекції сакрального мистецтва як цілісного зібрання. Доля сотень творів, що були врятовані музейними працівниками 1980-х рр. з напівзруйнованих закритих храмів, капличок, горищ і дзвіниць діючих церков, знову була під загрозою. Влада не запропонувала музею, як це вимагав закон, рівноцінного за площею приміщення. Завдяки принциповій позиції музейників щодо необхідності збереження колекції, чисельних звернень дирекції

Волинського краєзнавчого музею до Верховної Ради, Кабінету Міністрів України, підтримці громадськості 5 березня 1992 р. виконавчий комітет Волинської обласної Ради народних депутатів прийняв рішення передати в оренду Волинському краєзнавчому музею частину приміщення (перший, другий поверх і підвал) корпусу Служби національної безпеки України по Волинській області за адресою проспект Перемоги, 4 [1, арк. 1]. У приміщенні планувалося відкрити експозицію Музею волинської ікони, ідея створення якого була оприлюднена у 1991 р. [2, арк. 3], та розташувати колекцію пам'яток сакрального мистецтва, що перебувала в костелі Петра і Павла. Після проведення ремонту у новому приміщенні була створена перша експозиція з 63 творів іконопису XVI – XVIII ст., які на той час були відреставровані в Українському науково-дослідному реставраційному центрі, його Львівському філіалі та Київському художньому інституті. 26 серпня 1993 р., напередодні 2-ї річниці Незалежності України, був відкритий Музей волинської ікони. Першочерговим завданням, яке постало перед музеєм, стало перевезення колекції сакрального мистецтва з костелу та розташування її у відповідно обладнаному фондосховищі. Складність переміщення творів полягала в тому, що більшість пам'яток характеризувалась осипами фарбового шару, здуттям левкасу, пліснявою, стійким пиловим забрудненням, аварійним станом цілих композиційних частин. Для роботи з колекцією у грудні 1993 р. при Волинському краєзнавчому музею була створена реставраційна майстерня у складі трьох реставраторів: завідувача А. Квасюка та двох художників-реставраторів – Л. Обухович, О. Романюк. Для обстеження фондосховища і вироблення рекомендацій щодо перевезення колекції були запрошені фахівці з УНДРЦ та його Львівського філіалу, які провели мікологічні, технологічні та мікрохімічні дослідження колекції [3]. Над укріпленням найбільш аварійних ікон у листопаді 1993 р. працювали реставратори Українського науково-дослідного реставраційного центру та його Одеського філіалу (Л. Когут, О. Волков, О. Іванов), у липні 1994 р. – студенти старшокурсники кафедри реставрації і консервації живопису Української академії мистецтв під керівництвом доцента Ю. Коренюка. Завдяки проведеній роботі були призупинені процеси деструкції основи та матеріальних шарів іконописних творів та створені умови для їх перевезення у вересні – жовтні 1994 р. [4, 20]. Пам'ятки іконопису, декоративної різьби і скульптури були розміщені у фондових кімнатах Музею волинської ікони.

Питання створення належних умов для тривалого збереження та експонування музейних колекцій різних груп експонатів було першочерговим і під час проектування нового приміщення музею, будівництво якого завершилося у 2001 р. Формування мікроклімату забезпечувалось встановленням автономної регульованої системи опалення, роботою вентиляційних систем та кондиціонерів. Музей обладнали сучасною пожежною та охоронною сигналізацією з камерами внутрішнього і зовнішнього відеонагляду,



Світл. 1. Музей волинської ікони. Зал «Волинський іконопис XVI – початку XVII ст.»

була впроваджена цілодобова міліцейська охорона. Фондосховища з відповідним обладнанням для різних категорій пам'яток були розраховані на поповнення колекцій іконопису, декоративної різьби і скульптури. Майже вдвічі збільшились експозиційні площі, була облаштована реставраційна майстерня з відповідним устаткуванням. Щоденний нагляд за станом пам'яток в експозиції і фондах, за дотриманням оптимального режиму їх зберігання здійснюється музейними реставраторами і зберігачем, що дозволяє вчасно вживати необхідних заходів з консервації та реставрації експонатів.

Серед першочергових завдань, які поставив перед собою Музей волинської ікони, стала подальша співпраця з Національним науково-дослідним реставраційним центром України, його Львівською філією, Національною Академією мистецтва і архітектури за такими напрямками:

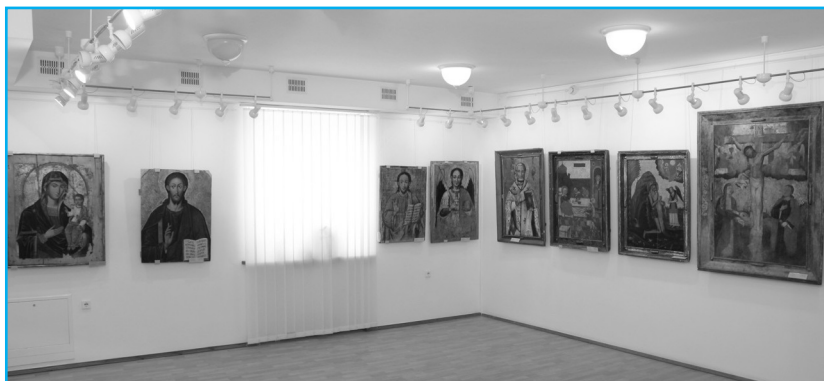
- реставрація творів колекції,
- проведення техніко-технологічних досліджень окремих груп експонатів,
- обстеження фондових приміщень та експозиції з виробленням рекомендацій щодо збереженню пам'яток.

Завдяки такій співпраці, починаючи з 1993 р. було відреставровано 92 пам'ятки темперного живопису, 27 пам'яток олійного живопису, 17 предметів декоративної різьби і скульптури. Науковцями відділу фізико-хімічних досліджень (Н. Шевченко, О. Асаулова) та сектору рентгенографічних досліджень (Н. Бредіс, Л. Єфіменко) ННДРЦУ були проведені техніко-технологічні дослідження творів темперного живопису, які стали базою для

вивчення матеріально-технічних характеристик волинських ікон, фрагментів іконостасів, дерев'яної скульптури [5]. Отримані результати дають можливість зробити певні узагальнення щодо складу ґрунтів, інкарнату (лицевого письма), найбільш вживаних пігментів, техніки золочення та сріблення; провести порівняльний аналіз для визначення приналежності творів до певних історичних періодів та майстрів. У 2016 р. спеціалісти Львівської філії ННДРЦУ провели комплексне обстеження фондів, експозиційних приміщень (дотримання параметрів мікроклімату, мікрофлори повітря) та стану збереженості експонатів музею з наданням рекомендацій дотемпературно-вологісному режиму та освітленості [6, 5 – 9].

Специфіка музейної колекції, у якій представлені пам'ятки церковного мистецтва, визначила першочергове завдання налагодження діалогу з церковними організаціями у збереженні сакральної спадщини Волині. В кінці 1980-х років у Волинській області розпочалася реєстрація нових церковних громад. Різко зросли потреби у культових приміщеннях, творах образотворчого та прикладного мистецтва для оформлення інтер'єрів, предметах церковного начиння. Релігійні громади почали звертатися до Волинського краєзнавчого музею з прохання повернути у храми культові предмети, що були привезені експедиціями 1980-х рр. і зберігалися у фондах музею. Вихід з цієї ситуації музейні працівники бачили не у протистоянні і антагонізмі церкви і державного музею, а у пошуку взаємодії і взаєморозуміння. У 1989 – 1990-х рр. з фондів музею церковним громадам області було передано 373 одиниці збереження. У кожному конкретному випадку питання вирішувалось дуже обережно та індивідуально. Поряд з культовими речами, які не мали історичної та художньої цінності, у храми були передані цінні мистецькі пам'ятки при умові укладання охоронних договорів з громадами. Щодо унікальних мистецьких творів коштом музею виготовлялися копії на професійному рівні. На 1992 р., коли вийшов Указ Президента України «Про заходи щодо повернення релігійним організаціям культового майна», питання вже було вирішено. Повторні звернення релігійних громад розглядала комісія при державній адміністрації, яка залягоджувала спірні питання, якщо вони виникали. Волинській краєзнавчий музей зберіг колекцію культових предметів, що представляли мистецьку та історичну цінність [7, 19 – 21].

Подальша співпраця створеного Музею волинської ікони з церковними організаціями базувалася на тому, що у церкви і державних музеях є спільні цілі і завдання при всіх відмінностях форм і методів їх здійснення. І перш за все у сфері морального виховання. Музеї, що зберігають твори церковного мистецтва, створюють можливості для задоволення зростаючого суспільного інтересу до церковної культури на зрозумілій мові і в доступній формі. Вони здійснюють і зворотний зв'язок, залучаючи широкі верстви секулярного суспільства до традицій християнської культури.



Світл. 2. Музей волинської ікони. Зал «Волинський іконопис XVII – початку XVIII ст.»

Взаємодія Музею волинської ікони з релігійними організаціями у справі збереження і дослідження пам'яток сакрального мистецтва Волині знайшла втілення у відновлені з 1997 р. наукових експедицій по культових спорудах, які проводилися з благословення і підтримки в організації керівників православних єпархій УПЦ (митрополита Ніфонта, архієпископа Симеона) та УПЦ КП (митрополита Якова). Науковим керівником експедицій став доктор історичних наук В. Александрович. Мета експедицій – звірка наявності раніше облікованих пам'яток, стану їх збереження, виявлення і облік нових, збір експонатів до фондів музею. У благословенних листах зазначалося «Настоятелям церков і церковним комітетам, по домовленості з Волинським краєзнавчим музеєм, благословляється Ковальчук Євгенії Іванівні, Єлісєєвій Тетяні Миколаївні, Василевській Світлані Іванівні, Вигоднік Ангеліні Петрівні та Карпюк Людмилі Альбертівні (заступник директора з наукової роботи ВКМ і працівники Музею волинської ікони) провести обстеження наших храмів по всій волинській єпархії з метою виявлення цінних ікон і предметів церковного вжитку, встановлення їх мистецької та історичної цінності. Прошу отців настоятелів та церковні комітети сприяти працівникам музеїв в їхній благородній справі» [8]. За 1999 – 2003 рр. було обстежено 60 храмів, додатково взято на облік 128 творів сакрального мистецтва. В жовтні 2003 р. при управлінні культури Волинської облдержадміністрації був створений відділ з питань охорони культурної спадщини, а у березні 2004 р. Волинська облдержадміністрація видала розпорядження «Про проведення перевірки стану збереження переданих релігійним організаціям культових будівель та церковних приміщень-пам'яток архітектури, інших об'єктів культурної спадщини». Для виконання постанови створили комісію з фахівців, які мали працювати в експедиціях. До її складу увійшли працівники Музею волинської ікони. У 2004 р. було обстежено 62 храми у восьми районах області. Додатково

взято на облік 106 пам'яток [9]. У 2007 р. до роботи по укладанню паспортів на культові будівлі як об'єкти культурної спадщини, були залучені спеціалісти інституту «Укрзахідпроект-реставрація» (Л. Ошуркевич, І. Сьомачкін), м. Львів. У паспорті був введений розділ «Наявність творів мистецтва та їх опис».

Завдяки експедиційній роботі працівників музею Волинська область є чи не єдиною в Україні, яка має повний перелік фотофіксованих, атрибутованих творів сакрального мистецтва, що знаходяться у храмах. Це виявилось особливо корисним, після того, як по областях України пройшла ціла низка крадіжок церковного майна. Тільки починаючи з 2007 р. на запити УМВС України у Волинській області музей надав довідки на 60 культових предметів, викрадених з церков. Серед них, нажаль, були пам'ятки, втрата яких була непоправною. У 2002 році з Свято-Троїцького собору м. Луцька була викрадена Іверська ікона Богородиці 1894 р. московського іконописця Йосипа Чирикова, подарована іноканами московського Микола-Перервинського монастиря для каплиці Іверської ікони Богородиці м. Луцька. Ікона була прикрашена «серебряной вызолоченой ризой с драгоценными камнями» [10, 122, 124]. У 2006 р. з Михайлівської церкви с. Білосток Луцького району викрали Чудотворну Білостоцьку ікону Богородиці поч. XVIII ст. у срібному окладі, два непрестольних Євангелія XVIII та XIX ст., нап্রেстьольний срібний хрест XVIII ст.

Питання збереження і охорони мистецьких та історичних пам'яток, що знаходяться у храмах Волині, неодноразово піднімалось на наукових конференціях з волинського іконопису [11], у виступах працівників музею перед священнослужителями православних єпархій Волині, студентами Волинської духовної семінарії УПЦ та Волинської духовної академії УПЦ КП. Йшлося про підвищення рівня відповідальності церковних громад за збереження цінних мистецьких пам'яток, які знаходяться у їхньому користуванні, встановлення у храмах засобів технічної охорони, необхідність фотофіксації всіх культових предметів. Адже експедиції 1990 – 2000-х рр. виявили такі негативні факти, як непрофесійне втручання у твори іконопису з метою їх поновлення, аварійний стан творів сакрального мистецтва, які потребують термінової реставрації і не можуть використовуватися у богослужбовій практиці, втрати пам'яток. Так, експедиція 2002 р., що обстежила 25 храмів у 20 населених пунктах Ковельського, Любешівського, Старовижівського, Луцького, Камінь-Каширського районів, виявила втрату 7 ікон, 1 царських врат, 3 стародруків, що були обліковані у 1980-х рр. [12, 97].

Експедиції стали і найважливішим джерелом поповнення колекції музею. Найбільші надходження до фондів припадають на 1999 – 2001 рр. – 436 пам'яток сакрального мистецтва XVI – XIX ст., зокрема 105 ікон, переважно XVII – XVIII ст., серед них ікони «Юрій Змієборець», другої половини XVI ст., «Святий Ілля» XVII ст., «Христос – Недремне око» XVIII ст., апостольський ряд кінця XVII ст., частини іконостасів першої половини XVIII ст.



Світл. 3. Музей волинської ікони. Зал «Волинський іконопис другої половини XVIII ст.»

з с. Грудки Камінь-Каширського району (апостольський ряд, царські врата, фрагменти пророчого ряду, ікони «Богородиця Одигітрія» та «Спас Вседержитель») та 1847 р. маляра Каспера Списацького з с. Осівці Камінь-Каширського району (апостоли, ікони празничного та пророчого рядів) [13, 6]. Частина творів була привезена до музею безпосередньо учасниками експедицій, а частина – пізніше, як результат домовленостей із керівниками православних єпархій Волині і з їхнього благословення.

Активна робота з дослідження, реставрації та популяризації пам'яток сакрального мистецтва сприяла передачі музею культових предметів священнослужителями та релігійними громадами. Вони бачили, що у Музеї волинської ікони давні пам'ятки не залишалися просто одиницями збереження у фондах, а відразу передавалися на реставрацію, поповнювали музейну експозицію, експонувалися на виставках. Так, настоятель Свято-Преображенської церкви с. Вічині Рожищенського району о. Богдан Линник передав ікони «Святий Миколай» XVIII ст. та «Преображення» XIX ст. Дві плащаниці кінця XVIII – початку XIX ст., ікона «Богородиця» XVII ст. були передані Митрополитом Луцьким і Волинським Ніфонтим; царські врата XVIII ст.; ікони «Дванадесять свята», «Різдво Богородиці», «Покрова» XIX ст. передані в дар музею митрополитом Рівненським і Острозьким УПЦ Варфоломієм. Унікальні твори волинського іконопису XVII ст. – роботи майстрів кола Йова Кондзелевича «Оплакування Христа» кін. XVII ст., «Святий Козьма і Даміан» 1693 р., «Благовіщенн» 1693 р., «Пророки» XVIII ст. були передані у 2008 р. настоятелем Успенської церкви с. Баїв Луцького району



Світл. 4. Реставрація ікони «Богородиця Римська» XVIII ст. Львівська філія ННДРЦ України. Завідувач – Тарас Откович, реставратор – Марія Берко



Світл. 5. Учасники експедиції Волинського краєзнавчого музею. Іваницький район, 2004 р. Науковий консультант – Володимир Александрович

о. Василем Левковцем. У 2009 з благословення о. Леонтія, настоятеля Мильцівського Свято-Миколаївського монастиря, до фондів музею були передані 26 ікон XVIII – XIX століть. У тому ж році релігійна громада Свято-Троїцької церкви с. Головно Любомльського району передала музею іконостас XIX ст., який був демонтований працівниками музею під керівництвом завідувача реставраційної майстерні ВКМ А. Квасюка. Після надходження до музею, іконостас був протравлений від жука-дереворизи, розчищений від бруду і змонтований для огляду відвідувачами у Волинському краєзнавчому музею.

Важливим напрямком діяльності музею по збереженню сакральної спадщини стала робота з церковними громадами у плані реставрації пам'яток іконопису, які знаходяться в культових спорудах. У 1996 році А. Квасюк, завідувач реставраційною майстернею ВКМ, відреставрував ікони XVIII століття «Апостоли Петро і Павло» та «Святий Миколай з життєвими сценами» у Михайлівській церкві с. Білосток Луцького району, у 2001 р. – фреску «Богородиця на престолі» початку XVI ст. у Миколаївській церкві Мильцівського чоловічого монастиря (Старовижівський район), у 2015 р. – Бучинську Чудотворну ікону Богородиці кін. XVII ст. У 2004 р. відреставровані ікони «Богородиця Одигітрія» та «Спас Вседержитель» першої половини XVI ст. у Різдво-Богородичній церкві м. Каменя-Каширського (реставратори П. Петрушак і А. Чабан, реставраційна майстерня ВКМ).



Світл. 6. Передача Музею волинської ікони плащаниці поч. XIX ст. митрополитом Волинським і Луцьким УПЦ Ніфонт



Світл. 7. Митрополит Луцький і Волинський УПЦ КП Михайл на виставці «Царице миру, молися за нас». Ікони Богородиці з колекції митрополита та музею.



Звіт. 8. Рентгенографічні дослідження ікони «Св. Миколай» поч. XVIII ст. проводить Наталія Бредіс – завідувач сектора оптико-фізичних досліджень ННДРЦ України, 2003 р.

У 2006 р. реставратори Інституту «Укрзахідпроектреставрація» О. Рішняк та О. Садова відреставрували ікону «Юрій Змієборець» XVII ст. для Свято-Георгіївської церкви м. Любомля. За ініціативи і коштом В. Александровича у 2014 та 2015 рр. А. Лінинський, завідувач реставраційним відділом Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, м. Коломия відреставрував ікони «Христос Вседержитель» XVII століття і «Св. Іоан Богослов та Кирило Александрійський» 1696 р. у церкві Іоана Богослова с. Сьомаки Луцького району.

Дослідженню і збереженню пам'яток сакрального мистецтва Волині сприяло фінансування реставрації окремих експонатів музейної колекції

митрополитом Волинським і Луцьким УПЦ Ніфонтом, збір коштів на реставрацію волинських ікон під час паломництва віруючих УПЦ та УПЦ КП до Холмської Чудотворної ікони Богородиці. За фінансової підтримки та участі Української Православної церкви (митрополит Волинський і Луцький УПЦ Ніфонт, митрополит Рівненський і Острозький УПЦ Варфоломій) Волинським краєзнавчим музеєм спільно з Музеєм волинської ікони були проведені конференції «Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть» (2000 р.) та «Пам'ятки сакрального мистецтва Волині» (2001 р.).

У Кодексі музейної етики Міжнародної Ради у справах музеїв підкреслюється, що музеї повинні йти назустріч і співпрацювати з народами, громадами, конфесіями, чиї предмети за початковим походженням вони експонують, знаходити грамотні форми представлення цих предметів публіці, не ігноруючи їх початкового історичного контексту або сакрального призначення. Музей залучає церкву до участі у спільних виставках, де відвідувачі можуть побачити давні та сучасні твори церковного мистецтва з колекцій керівників православних єпархій: «Церковні художні ремесла: традиції і сучасність» (1998 р.), «Церковне шиття: традиції і сучасність» (2005 р.), «Розмаїття іконного убору» (2006 р.), «Хресту твоєму поклоняємось, Владико» (2008 р.), «Пасхальний сувенір» (2010 р.) – митрополит Волинський і Луцький УПЦ Ніфонт, митрополит Рівненський і Острозький УПЦ Варфоломій; «Царице миру, молися за нас...» (2014 р.) – митрополит

Луцький і Волинський УПЦ КП Михаїл. Неодноразово ікони з храмів Волині тимчасово передавалися на виставки, організовані музеєм. Зокрема, у 2012 р. на виставці, присвяченій 345-річчю від дня народження іконописця Йова Кондзелевича, були представлені дві роботи майстра «Покров» та «Богоявлення» кінця XVII ст. із Свято-Миколаївської церкви смт. Локачі.

За роки роботи Музею волинської ікони чітко вибудовані і продумані взаємовідносини між церковними організаціями і музеєм у справі збереження, дослідження та популяризації сакральної спадщини Волині стали підґрунтям для правильного вирішення питання пошанування віруючими Холмської Чудотворної ікони Богородиці, яка була передана музею у 2000 р. При взаємних консультаціях музейних фахівців та представників релігійних громад були віднайдені варіанти, як у музейних умовах підкреслити і, по можливості, «активувати» початкове сакральне призначення Чудотворного образу. У дні роботи музею віруючі мають доступ до святині з індивідуальними молитвами, задовольняються попередні звернення громад для відправлення обряду у залі музею, тричі на рік ікона у спеціальному кіоті виноситься для пошанування вірними УПЦ, УПЦ КП та УГКЦ під час хресних ходів.

Робота Музею волинської ікони по збереженню, дослідженню та популяризації пам'яток сакрального мистецтва Волині була високо оцінена Православною Церквою. Музей і працівники нагороджені грамотами, орденами і медалями Української Православної Церкви та Української Православної Церкви Київського Патріархату.

Завдяки діяльності Музею волинської ікони пам'ятки церковного мистецтва починають усвідомлювати не тільки як предмети культу, а й як об'єкти естетичного сприйняття. Принципи богословського і церковно-археологічного вивчення давнього релігійного мистецтва доповнюються критеріями більш широкого, художньо-естетичного та культурно-історичного осмислення духовної спадщини Волині.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Про передачу приміщення Волинському краєзнавчому музею. Розпорядження виконавчого комітету Волинської обласної Ради народних депутатів від 5 берез. 1992 р. № 68-р., 1 арк.
2. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Про передачу приміщення музею громаді римо-католиків м. Луцька. Лист-звернення працівників Волинського краєзнавчого музею до Волинської обласної Ради народних депутатів від 1 лип. 1991 р., 3 арк.

3. Кондратюк Т., Митківська Т., Жданова Н. Деякі питання умов зберігання творів іконопису та проблеми біопошкоджень / Тетяна Кондратюк, Тетяна Митківська, Неля Жданова // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції – Луцьк, 1996 – С.72-78.
4. Квасюк А., Романюк О. Реставраційна майстерня при Волинському краєзнавчому музеї / Анатолій Квасюк, Олена Романюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції – Луцьк: Ініціал, 1995. – С.20-21.
5. Братушко Ю., Люльєва С. Наноплактонова ідентифікація крейдяних левкасів волинської ікони / Юлія Братушко, Світлана Люльєва//Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року – Луцьк, 2002 – С. 53 – 57. Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження творів іконопису з фондів Волинського краєзнавчого музею / Наталія Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції . м. Луцьк, 3 – 4 листопада 2004 року – Луцьк, 2004 – С. 103 – 108. Шевченко Н., Асаулова О., Обухович Л. Ікона «Свята Параскева» 1749 року з міста Каменя-Каширського Волинської області. Результати попереднього стратиграфічного аналізу /Наталія Шевченко, Олена Асаулова, Лариса Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25 – 26 жовтня 2007 року – Луцьк, 2007 – С. 102 – 104. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження матеріалів волинського іконопису методами світової мікроскопії ВКМ / Наталія Шевченко, Олена Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4-5 листопада 2009 року – Луцьк, 2009 – С. 58 – 61. Шевченко Н., Асаулова О. До проблем дослідження пам'яток волинського іконопису: хіміко-технологічний аспект / Наталія Шевченко, Олена Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 24-25 жовтня 2012 року. – Луцьк, 2012 – С. 143 – 150. Єфіменко Л. Про рентгенографічне дослідження ікони «Моління про чашу» з фондів Музею волинської ікони. / Любов Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 року. – Луцьк, 2014 – С. 174. Асаулова О., Шевченко Н. Некоторые подходы к проблеме классификации материалов памятников храмовой деревянной полихромной скульптуры при химико-технологических исследованиях / Олена Асаулова, Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції... – С. 195 – 196. Шевченко Н. До проблем комплексного дослідження поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури: художньо-декоративні характеристики поліхромного розпису та їх зв'язок з техніко-технологічними прийомами розпису / Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції... – С. 197 – 200. Шевченко Н. Особливості застосування техніки «золотого лаку» в поліхромному

- розписі храмових пам'яток дерев'яної пластики 17 – 19 ст. з колекції Музею волинської ікони / Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21 – 22 жовтня 2015 року. – Луцьк, 2015 – С. 141 – 145. Єфіменко Л. Виявлення прихованих зображень методом рентгенографії на прикладі ікони «Христос Боремельський» із фондового зібрання Музею волинської ікон/Любов Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції... – С. 77 – 78. Шевченко Н. Дослідження матеріалів розпису в техніках кольорових лаків пам'яток дерев'яної поліхромної скульптури XVII – XIX ст. з колекцій Національного художнього музею України (м. Київ) та Музею волинської ікони (м. Луцьк) / Наталія Шевченко // Дослідження, консервація, реставрація пам'яток історії та культури: традиції, інновації. Наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції (Київ. 24-27 травня 2016 року) – Київ, 2016 – С. 372 – 377. Єфіменко Л. Рентгенографічні дослідження творів XVII ст., що приписуються колу майстрів Білостоцького малярського осередку / Любов Єфіменко // Дослідження, консервація, реставрація пам'яток історії та культури: традиції, інновації... – С. 108 – 113. Шевченко Н. Хіміко-технологічні ознаки поліхромного розпису фрагментів іконостасів XVII початку XIX ст. з храмів Волинського регіону (за результатами дослідження колекції храмової пластики Музею волинської ікони м. Луцька) / Наталія Шевченко // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2016 року. – Луцьк, 2016 – С. 86 – 90. Єфіменко Л. Метод музейної рентгенографії при виявленні прихованих зображень в творах іконопису Волині /Любов Єфіменко//Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції...– С. 97 – 99.
6. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Акт обстеження фондів, експозиційних приміщень та експонатів із Волинського краєзнавчого музею та його відділів: Музею волинської ікони і Художнього музею від 8 листопада 2016 р. – 15 с.
 7. Докладніше див. Ковальчук Є. Створення збірки сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XX міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 27 – 28 вересня 2013 року. – Луцьк, 2013 – С. 9 – 29.
 8. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Розпорядження керуючого Волинською єпархією митрополита Луцького і Волинського Ніфонта від 7 серпня 2001 р. № 357. 1 арк.
 9. Науковий архів Волинського краєзнавчого музею. Щоденники наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею по обстеженню культових споруд Волинської області 1999 – 2004 рр.
 10. Бірюліна О. До історії пам'яток сакрального мистецтва XIX ст. в церквах м. Луцька / Олена Бірюліна // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2001 року. – Луцьк, 2002 – С. 122 – 124.

11. Ковальчук Є. До питання обліку і збереження пам'яток іконопису в церквах Волині / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. Луцьк, 1995. – С. 21. Дацюк І. Икони XVII – XVIII ст. у церквах Локачинського району. Проблеми збереження / Ірина Дацюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II міжнародної наукової конференції... – С. 22. Ковальчук Є. До проекту програми охорони і збереження пам'яток історії і культури в діючих культових спорудах. / Євгенія Ковальчук // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк 1996 року. Луцьк 1996. – С. 56.
12. Ковальчук Є. Експедиції Волинського краєзнавчого музею 2002 року по дослідженню пам'яток сакрального мистецтва Волині / Євгенія Ковальчук // Матеріали IX міжнародної наукової конференції. м. Луцьк. 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. Луцьк 2002 – Луцьк, 2002 – С. 97 – 99.
13. Єлісєєва Т. Музей волинської ікони. 15 років діяльності / Тетяна Єлісєєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25 – 26 вересня 2008 року. – Луцьк, 2008 – С. 6 – 10.

В. В. ГУЗЕНКО

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ОБЩЕСТВ В УКРАИНЕ

Уже в XIX в. образованные представители духовенства создавали значительное количество историко-статистических описаний и очерков истории храмов и монастырей, полный перечень которых составил бы длинный библиографический список. В то же время православная церковь, государственная власть были заинтересованы в издании трудов, посвященных храмам и монастырям епархий, поскольку это укрепляло их авторитет, утверждало влияние на население страны, вызвало уважение общества к духовенству [1].

В это время по указу Святейшего Синода началось массовое образование епархиальных историко-археологических обществ, комитетов, комиссий, и почти все они старались создавать епархиальные музеи, в определенной мере заимствуя опыт храмовых и монастырских ризниц, где, помимо древних или старинных священных сосудов, облачений и книг сохранялись ценные в историческом отношении документы. При этом обращение к истории образования и развития церковно-археологических обществ того времени актуально сегодня по многим причинам, и в первую очередь потому, что знакомство с памятниками церковной старины есть одна из составляющих приобщения человека к историческому наследию Церкви [2].

Церковно-археологические общества – епархиальные научные религиозно-общественные организации, занимавшиеся выявлением и сбором историко-археологических материалов и письменных источников о епархии, описанием и наблюдением за сохранностью старинных церковных сооружений, кладбищ, икон, церковной утвари. Церковно-археологические общества действовали с 1870-х до 1917 гг. Созданию сети церковно-археологических обществ предшествовало учреждение в 1865 г. Комиссии по разбору и описанию архива Святейшего Синода.

Приходские священники, как и епархиальные власти, были вовлечены в работу по изучению памятников через губернские и областные статистические комитеты ещё с 1834 г.

С течением времени количество организаций возрастало, и среди археологических обществ церковно-археологические особую группу составили и украинские общества и церковно-исторические музеи при них:

- 1) Подольский епархиальный историко-статистический комитет. Каменец-Подольский (1863 – 1903). С 1903 г. реорганизован в общество; музей (1890);
- 2) Церковно-археологическое общество при Киевской духовной академии (1872); музей (1872);
- 3) Волынское церковно-археологическое общество (1894);
- 4) Херсонское церковно-археологическое общество (1904);
- 5) Полтавский церковно-археологический комитет (1906);
- 6) Черниговский церковно-археологический комитет (1906);
- 7) Харьковское церковно-археологическое общество (1912);
- 8) Ярославский церковно-археологический комитет (1913);
- 9) Таврическое церковно-археологическое общество (1913);
- 10) Харьковское церковно-археологическое общество (1913);
- 12) Симферопольский церковно-археологический комитет (1914).

Церковно-археологические общества создавались *«с целью собрания местных исторических памятников и развития в местном обществе и особенно в среде духовенства и духовных воспитанников археологического интереса и знаний»*. Финансирование комитетов и обществ осуществлялось из членских взносов, пожертвований епархиальной власти и доходов от зданий [3].

Содержательная сторона деятельности церковно-археологического общества и церковно-археологического комитета в Украине включала три основных направления:

- собирательно-охранительное, которое состояло в выявлении, описании и сохранении вещественных и письменных памятников, главным образом архивов монастырей, духовно-учебных заведений и епархиальных учреждений, а также памятников зодчества: старинных храмов, часовен, кладбищ и пр.;

- изучение церковной жизни определенного региона: обследование внешнего и внутреннего развития местной и церковно-религиозной жизни, изучение местных религиозных обычаев, преданий и обрядов;

- пропаганда историко-археологических знаний в среде духовенства;
- издательское (что не всегда оговаривалось в уставах).

Идея создания церковно-археологического общества в г. Харькове принадлежит Архиепископу Арсению (Брянцеву) [4].

15 сентября 1902 года проходил XII археологический съезд, на котором была представлена археологическая и этнографическая выставка. На съезде так много было представлено экспонатов, относящихся к церковному искусству, что правящий, на тот момент, архиерей Харьковской епархии, архиепископ Флавиан (Городецкий) поддерживает решение устроить Церковно-археологический музей [5].

В 1903 году митрополитом Арсением было задумано учредить церковный музей и церковно-археологическое общество при нем. Церковные древности, подлежавшие после XII археологического съезда возвращению

церквям и монастырям, по его распоряжению были препровождены в Харьковскую духовную семинарию для временного образования здесь музея. В то же время по его указаниям был выработан и Устав епархиального музея. Намечены были тогда же положения об учреждении археологического общества. Для дальнейшего осуществления возникло препятствие – надлежащее место для музея и общества. Высокопреосвященный владыка Арсений намечал устроить их в проектированном им епархиальном доме. Архиепископ Арсений выработал устав музея, определил задачи церковно-археологического общества, начал строительство Епархиального Дома, в котором предполагалось разместить экспонаты музея.

В 1912 г. был устроен Епархиальный Дом и в нем приготовлено помещение для музея. 11 мая 1912 г. архиепископом Арсением был утвержден устав Харьковского епархиального церковно-археологического общества (ранее археологией называли все, что относится к истории древности). Торжественное открытие общества состоялось 19 мая 1913. При этом в Харькове уже был церковно-археологический музей при Харьковской духовной семинарии [6].

Председателем общества и заведующим церковно-историческим музеем был избран Петр Георгиевич Фомин (1866 – 1938), на тот момент был протоиереем кафедрального Благовещенского собора.



Илл. 1. Архиепископ Флавиан (Городецкий)



Илл. 2. Архиепископ Арсений (Брянцев)

Главными задачами новоучрежденному церковно-археологическому обществу были указаны:

- а) объединение местных научных сил для заботы о церковных древностях Харьковской епархии;
- б) хранение и изучение церковных древностей на местах их нахождения в епархии;
- в) собирание, хранение и изучение их в церковно-археологическом музее.

Церковно-археологическое общество контактировало с учеными Харьковского университета и членами украинского архитектурно-художественного отдела Харьковского литературно-художественного кружка. Также общество организовывало научные поездки с целью изучения древностей и даже устанавливало охранные таблицы для сохранения древних храмов [7].

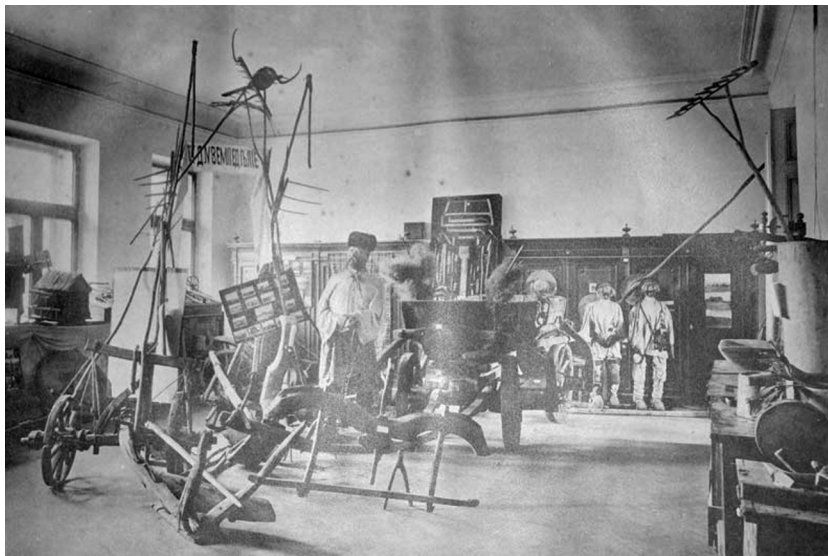
Описывать требовалось придорожные кресты, часовенки, кладбища, пещеры, укрепления, валы, замечательные камни, клады и современные постройки. Много внимания уделялось описанию храма: его внутреннему и внешнему виду, истории создания, поверьям, свидетельствам.

Реставрации памятника комитетами не осуществлялись. Но церковно-археологические общества высказывались за их сохранение. В случае же сноса церкви предпринимались меры к фотофиксации. Эти материалы поступали в древлехранилища, которые образовывались при церковно-археологических организациях (согласно циркуляру Священного синода).

Такие древлехранилища были открыты для посещений и в Харькове. Число посетителей за год составляло до 200 человек. В целях просвещения духовенства церковно-археологическим обществом устраивались публичные лекции, посвященные какому-либо событию из жизни епархии, с привлечением крупнейших специалистов-археологов.

Такая работа продолжалась до 1917 года. Самыми сложными для церковно-археологического общества были последние годы его существования. Еще зимой 1919 (после прихода большевиков) все члены церковно-археологического общества настаивали на том, чтобы музей остался в епархиальном доме. В то время в Харькове шли споры по этому вопросу. В 1919 проф. Ф. И. Шмит публично высказался за передачу музею Харьковского университета коллекций епархиального церковно-археологического музея. Впоследствии в январе 1920 года музей Харьковского университета был реорганизован. Религиозные памятники церковно-археологического и университетского музеев образовали церковно-исторический музей, который с 1922 года стал именоваться музеем украинского искусства.

Таким образом, на примере Харьковского церковно-археологического общества видно следующее. За короткий срок существования церковно-археологических обществ в Украине была осуществлена значительная



Илл. 3. Виставка на XVII археологічному съезді в Харківі. 1902 г.



Илл. 4. Виставка на XVII археологічному съезді в Харківі. 1902 г.

работа по изучению, популяризации и сохранения памятников истории и культуры. Благодаря упорной работе сотрудников церковно-археологических обществ были описаны, сфотографированы и оценены с точки зрения религии, истории и искусствоведения значительное количество памятников, большинство из которых до сих пор не сохранилось. Поэтому является необходимым учитывать опыт работы каждого из церковно-археологических обществ в вопросе решения существующей в настоящее время проблемы религиозного назначения и научной ценности памятников церковного искусства.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Косых В. И. Церковно-археологические общества русской православной церкви (конец XIX – начало XX вв.) / В. И. Косых // Ученые записки забггпу. – 2013. – № 3. – С 121-126.
2. Церковно-археологические общества // Studfiles. – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/1721932/>
3. Крайній К. К. Київське Церковно-історичне та археологічне товариство 1872 – 1920 / К. К. Крайній // Лаврський альманах. – Київ, 2001. – Спецвип. 1 – С. 13.
4. Павлова О. Г. XII археологічний з'їзд та проблема вивчення церковного мистецтва та старожитностей Харківщини // Віра і розум. – 2000. – № 1. – С. 162 – 168.
5. Православная энциклопедия Харьковщины / под. ред. А. Д. Каплина. – Х.: Майдан, 2009. – С. 234–235.
6. Бахтіна С. А. Харківське єпархіальне церковно-археологічне товариство і Харківський єпархіальний церковно-археологічний музей: сторінки історії. 1913 – 1920 рр. // 200 років Харківської єпархії Української Православної церкви. Матеріали науково-практичної конф. 27 травня 1999 р. – Харків, 1999 р. – С. 30 – 33.
7. Романовський В. Пам'яткознавча діяльність Харківського єпархіального церковно-археологічного товариства (1913 – 1920 рр.) // Харьковский исторический альманах. – 2003. – Весна-лето. – С. 45 – 50.

Л. Ю. Мельничук

Роль НАЦІОНАЛІЗОВАНИХ КОЛЕКЦІЙ У РОЗБУДОВІ МУЗЕЙНОЇ МЕРЕЖІ СЛОБОЖАНЩИНИ

У прагненні позбутися однієї з «білих плям» мистецького музейництва актуальною є проблема комплектування музейних фондів у післяреволюційну добу.

«Наступает 1917 год... Не только материальные, но и культурные ценности, принадлежавшие царю, дворянству, купечеству, были объявлены всенародным достоянием. Новый хозяин – пролетарская власть – не замедлила вступить в фактическое владение всеми научными и художественными сокровищами, которые были сосредоточены в императорских дворцах, в помещичьих усадьбах, в городских особняках, уже не говоря о тех собраниях, которые принадлежали городам, учреждениям и обществам,» – так писав про новий для приватних колекцій час безпосередній учасник подій відомий український мистецтвознавець Федір Шміт (1877 – 1937) [1, с. 45].

Факти свідчать про те, що науковці й музеєзнавці, які розумілися на мистецтві, у цей складний час спрямовували свою діяльність на врятування художніх цінностей, входили до складу пам'яткоохоронних товариств за різної влади. У липні 1917 р. при Генеральному секретаріаті народної освіти УНР був створений відділ охорони пам'яток і старовини та музейної справи, в якому активно працювали М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Ф. Ернст, Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук, О. Мурашко. Восени 1918 р. (за влади П. Скоропадського) цей відділ увійшов до складу Головного управління справами мистецтв і національної культури. У Харкові вже 1 березня 1918 р. на засіданні Харківського історико-філологічного товариства (ХІФТ) було створено комісію з охорони пам'яток старовини й мистецтва на чолі з відомим українським мистецтвознавцем Ф. Шмітом.

Першими кроками в галузі музейництва були облік і збереження громадських та приватних зібрань, надалі їх реквізиція і націоналізація. Націоналізація пам'яток мистецтва в Україні здійснювалася або при реалізації загальноправових актів – Декрет Раднаркому УСРР про передання у відання Наркомосу всіх історичних та мистецьких цінностей (1.04.1919), Постанова Раднаркому УСРР про заходи припинення вивозу за кордон речей музейного значення (24.10.1922) [2, 3].

У Харкові радянська влада остаточно була встановлена 12 грудня 1919 р. Лише за декілька днів сюди прибув емісар Відділу у справі музеїв і охорони пам'яток мистецтва і старовини Наркомоса РСФРР А. Арсеньєв задля ознайомлення з декретами і постановами, прийнятими в Москві, і обміну досвідом з комісією з охорони пам'яток при ХІФТ [4, 5]. У лютому 1919 р. організовано Всеукраїнську Комісію охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОПМІС, діяла до 1922 р.), що опікувалася питаннями обліку і збереження, а згодом націоналізації і впорядкування численних мистецьких цінностей. Усі реквізовані твори завозилися до музею Харківського університету, який став Всеукраїнським музейним фондом, що підтверджує документ «Про реєстрацію і сортування цінностей у будинку університетського музею» [6].

На місцях запроваджувалися губернські комісії охорони пам'яток мистецтва та старовини. Секції Харківського ГубКОПМІСу, створеного у квітні 1919 р. на основі «Постанови Народного комісаріату освіти про створення комітетів охорони пам'яток історії й старовини», очолювали видатні вчені Д. Багалій, С. Таранушенко, Ф. Шміт, М. Сумцов. Шміт був також Головою музейної секції Харківського губернського Комітета охорони пам'яток мистецтва і старовини. Серед її обов'язків – контроль «за вивозом за кордон і внутрішньою торгівлею рухомими предметами, пам'ятками мистецтва та старовини», облік приватних колекцій, передача найцінніших із них до музеїв, створення нових музеїв [7]. Працівники комісії, маючи на руках мандат на «вилучення художніх цінностей» виїжджали у маєтки, збираючи цінні експонати. Як зазначав Ф. Шміт:

«Работа эта... требовала прямо-таки нечеловеческих усилий... очень часто не хватало самых необходимых сколько-нибудь подготовленных работников. Особые «эмиссары»... вооруженные только широковещательными мандатами, предпринимали далекие путешествия, несмотря на расстройство железных дорог, голод, на тиф, на полное отсутствие самой элементарной безопасности..., бывали повсюду, брали на учет, выдавали охранные грамоты, приказывали и распоряжались, просили и уговаривали, свозили вещи из наиболее угрожаемых местностей в города, устраивали самозванные музеи...» [1, с. 46].

Надзвичайна комісія з охорони старовини й мистецтва, створена ВУКОПМІСом, здійснювала системний огляд усіх помешкань, де могли перебувати цінні речі. Саме в цей час було виявлено мистецьке зібрання А.-М. Собанського в Харкові і О.-Г. Гансена в Сумах. Протягом 1919 р. в Харкові були націоналізовані колекції Філонових, Шабельських, Гладкових, А. Краснова та багато ін. До музеїв у цей час потрапили твори «з колекцій Собанського, Шміта, Дойніцина, Гурова, Агафонова, Харитоненка, Капніста), Красовського, Жевержеєва», що засвідчено в інвентарних книгах Харківського художнього музею.

Численні музейні реорганізації 1920-х рр., згодом укрупнення музеїв, призводили до втрати відомостей про походження творів, які розподілялися до музеїв різного профілю. У Харкові в цей час відбувався постійний перерозподіл експонатів поміж музеями: Центральним художньо-історичним, Церковно-історичним, Всеукраїнським соціальним ім. Артема, Українського мистецтва, Державним художньо-історичним. У 1934 р. всі музейні мистецькі колекції були об'єднані в новоствореній Українській картинній галереї (УКГ).

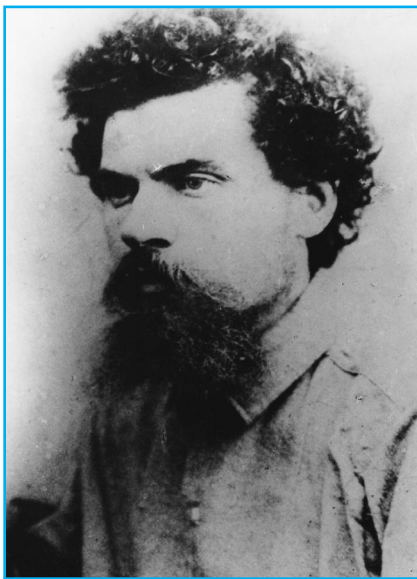
Однією з головних справ життя художника, педагога і громадського діяча Никанора Харитоновича Онацького (1875 – 1937) стало заснування музею.

«Ідея створення музею в Сумах виникла на тлі революційних подій... Спочатку це була невелика кількість поодиноких предметів мистецтва і старовини, які стихійно надходили до Сум протягом 1917 – 1918 рр. зі зруйнованих революцією і громадянською війною навколишніх садиб і маєтків» [8, с. 7].

Багато з цих маєтків (Анненкових, Хрущових, Капністів) Онацький відвідував до революції. Уведений до складу спеціальної комісії зі збирання предметів мистецтва і старовини, Онацький мав скласти описи знайденої в будинку О. Сумовської колекції О.-Г. Гансена. Поповнена творами із зібрань Глинки, Голіциних, Прянишникова, Харитоненків, Апраксиних, М. Алфьорової, Н. Кондратьєва, вона стала основою



Світл. 1. К. Брюллов (?). Портрет Віри Аненкової. Харківський художній музей



Світл. 2. Лев Жемчужников. Фото

музейного зібрання Сумського художньо-історичного музею, який було відкрито 1920 р. Його першим директором став Н. Онацький.

У Лебедині на основі націоналізованих колекцій Капністів, Ю. Бразоль-Леонтьєвої, О. Красовського, Хрущових, що зберігалися в селах Бобровому, Куличці, Лихвині, Михайлівці, Рябушках, було створено 1919 р. «дуже цікавий» музей (за висловом харківського вченого О. Федоровського). Багато доклався до цього Борис Кузьмич Руднев (1879 – 1944), який і став директором історико-краєзнавчого музею ім. Т. Шевченка. Руднев до 1918 року працював в університетському музеї асистентом-фотографом, навчався в Харківському технологічному інституті, відвідував відому мистецьку студію «Блакитна лілія» художника Є. Агафонова, як член-кореспондент єпархіального церковно-археологічного товариства брав участь в експедиціях Харківською губернією [9, с. 162 – 172].

Ще один музей на Слобожанщині в ті часи було створено в Наталіївці, колишньому маєтку Харитоненків. Віра Харитоненко, покидаючи країну 1918 р., доручила мистецьку збірку, колишньому хранителеві Третьяковської галереї Миколі Миколайовичу Черногубову (1873 – 1942), відомому колекціонерів іконопису й шитва. Протягом дванадцяти років він охороняв і завідував Володимирівським музеєм давньоруського мистецтва (Наталіївку перейменували на честь вождя пролетаріату). У 1925 р. було прийнято рішення про переведення Наталіївського музею до Харкова в помешкання Всеукраїнського соціального музею ім. Артема. У 1927 – 1928 рр. в музеї проходили численні перевірки, які високо оцінили завідуючого як професіонала за налагоджену роботу. Все ж 1930 р. музей у Наталіївці був розформований; живописні твори з музею надійшли до Харкова, а ікони були передані до Києва.

Подальші історичні події не сприяли збереженню цілісності націоналізованих колекцій. Репресії проти музейних науковців у 30-ті рр. ХХ ст. (на Слобожанщині в 1932 – 1934 рр. були арештовані учні Ф. Шміта: Д. Гордєєв, С. Таранушенко, О. Нікольська, К. Берладіна, Т. Івановська та інші; Н. Онацький, Ф. Шміт розстріляні у 1937 р.) стали причиною знищення музейних документів. Наприклад, у Сумах «вилучалися книги і акти надходжень експонатів, листи і всі документи, які зберігали записи Н. Онацького. Таким чином, музей втратив описи збірки О.-Г. Гансена, інших колекціонерів, які були складені Н. Онацьким у 1920-ті рр.» [10, с. 3–4].

Втрати творів мистецтва з націоналізованих колекцій у 1920 – 1930-ті роки були також пов'язані з вилученням мистецьких цінностей з музеїв та церков з метою розпродажу за демпінговими цінами за кордон, переплавлення творів мистецтва з дорогоцінного металу. Один із перших російських дослідників цієї теми О. Мосякін, проаналізувавши каталоги великих зарубіжних аукціонів 1930-х рр. (а були ще таємні й публічні розпродажі), дійшов висновку: «... *речь идет о тысячах и десятках тысяч произве-*

дений искусства, о культурной катастрофе невиданного масштаба...» [11, с. 20].

Чи не єдиним свідченням масштабів руйнації музейних колекцій в Україні, зокрема на Слобожанщині, є рядки з протоколу допиту НКВС члена спеціальної комісії для виявлення в музеях речей, придатних для продажу за кордон, експерта з оцінки музейних експонатів С. Глеваського. Документ засвідчує неодноразові огляди та вилучення протягом 1928 – 1929 рр. мистецьких об'єктів, зокрема з Харківського музею, близько 60 малюнків зарубіжних майстрів та гравюр Дюрера, шість чи сім ікон із Наталіївського зібрання П. Харитоненка, творів із Сумського музею [12, с. 99 – 100]. У музейних документах 1930-х рр. є записи про надходження творів із Всесоюзного об'єднання «Антикваріат». Це були роботи, вилучені для участі в аукціонах, але не розпродані.

На цілісність приватних колекцій впливали неодноразові їх перерозподілення між музеями у 20 – 30-ті та 50-ті рр. ХХ ст. Так, фонди УКГ поповнилися у 1932 р. роботами з Сумського музею (зокрема більше 40 творів з колекції О.-Г. Гансена), а також з Ленінграду була передана колекція Л. Жемчужникова. У 1936 р. з Лебединського музею надійшли твори з колекції В. Капніста, з ліквідованого Володимирівського музею в 1930-х рр. – з колекції П. Харитоненка, також роботи з Миргородського, Конотопського музеїв, Музейного фонду. Експонати Сумського музею в 1930, 1950-ті рр. також поповнили фонди музеїв Києва, Москви.



Світл. 3. В. Серов. Портрет Варвари Капніст.
1895. Державний Російський музей



Світл. 4. І. Святенко. Портрет Василя Капніста.
Прибл. 1910. Лебединський міський
художній музей ім. Б. Руднева



Світл. 5.

Ф. Малявін.
Портрет Павла
Харитоненка
з сином. 1911.
Харківський художній
музей

Із зібрання УКГ було передано велику кількість творів до інших музеїв. Наприклад, до Сум 1937 р. – близько 40 живописних та 15 графічних творів (за неповними даними), до Лебедина – пейзажі С. Васильківського. Втрата довоєнних актів передачі робить майже неможливим відтворення надходжень. Показовим є приклад з експонатами УКГ, переданими в 1930-ті рр. до Лебединського музею, які в 1950-х рр. були направлені до Сумського художнього музею без фіксування першоджерела надходження. Після війни експонати УКГ потрапляли за межі Слобожанщини: у музеї Криму, Донбасу, Києва. Цей процес торкнувся навіть творів, подарованих колекціонерами Харківському університету в XIX ст., зокрема з колекції А. Алфьорова.

З початком вторгнення німецько-фашистських військ в Україну гостро постала проблема врятування цінностей. Окрім Києва, підготовка й евакуація музейних фондів покладалися на місцеві органи. Харківських фахівців, які вимагали вжити термінових заходів, звинуватили «у панікерстві». За лічені дні до окупації із Сум і Харкова були вивезені мистецькі колекції, які зберігалися до 1944 р. в Новосибірську.

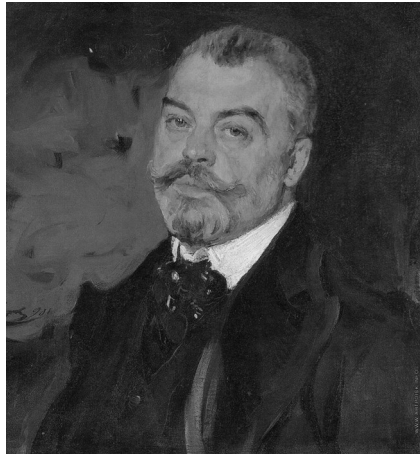
Залишені на окупованих територіях мистецькі музейні зібрання Слобожанщини, як і в інших регіонах України, були пограбовані військовими або вивезені до Німеччини після огляду німецьких мистецтвознавців. Український історик В. Акуленко наводить дані про втрати найбагатшої на той час у республіці колекції УКГ, з якої «реквізовано німецькою армією»: 559 із 680 творів західноєвропейського мистецтва; 2146 із 2507 творів українського і російського мистецтва, понад 1000 ікон, понад 30 тис. одиниць графіки,

майже стільки ж пам'яток декоративного мистецтва [13, с. 153]. Списки вивезених мистецьких цінностей з Харкова містить документація німецького зондерштабу образотворчого мистецтва, яка зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління в Києві. Як пише К. П. Грімстед, музейні експонати з Харкова восени 1943 р. були вивезені спочатку до Кам'янця-Подільського, а згодом у район Кенігсберга [14, с. 21]. Тривалий час вважали, що вивезена з УКГ частина зібрання загинула під час бомбардувань англо-американської авіації в маєтках Ріхау та Вільденгоф [13, с. 153]. Утім, нині відомо, що частину творів мистецтва повернули радянській стороні. Розшукані музейні скарби відправляли до Москви або Ленінграда, республіканські органи мало що знали про діяльність відділу реституції [15, с. 20].

У серпні 1943 р. будинок УКГ підірвали німецько-фашистські війська, що призвело до ще більших втрат. Ось лише деякі цифри: із 43 задокументованих до війни живописних творів колекції А. Собанського залишилось 20, з 44 творів живопису і графіки колекції О. Гансена – 18, з колекції П. Харитоненка – 26, і лише декілька творів з колекції О. Красовського. Архівні документи зберігають відомості про передачу від громадян Харкова в 1943 – 1944 рр. творів, збережених під час війни. 38 творів мистецтва повернули до музею художник Кияшко, 44 роботи – О. Сапелкіна, 51 експонат – Л. Данічева, за що вони отримали подяку [16].

В Лебедині в роки Другої світової війни лише завдяки зусиллям і відданості Б. Руднева музейну колекцію було збережено. Деякі роботи Руднев переховував у себе вдома – портрет роботи Молінарі, етюд Серова «Михайлівка»; деякі знімав з експозиції, щоби не впадали в око окупантам – портрети Боровиковського, порцеляну тощо [17, с. 48]. Акти мародерства не обійшли і Сумський музей, у якому пограбовано експонати декоративно-прикладного мистецтва, а 1943 р. спалено приміщення музею. Зважаючи на наявні факти втрат творів з музейних колекцій, можна стверджувати, що жодної націоналізованої колекції в первісному вигляді на Слобожанщині не збереглося.

Підсумовуючи, зазначимо, що націоналізовані на межі 20-х рр. XX ст. приватні колекції творів мистецтва нині зберігаються в музейних зібраннях краю. На жаль, їхня цілісність унаслідок розпорошення по різних музеях,



*Світл. 6. В. Серов. Портрет Павла Харитоненка.
1901. Державна Третьяковська галерея*

музейних перерозподілів, воєнних подій ХХ ст. була порушена. Але це не зменшує значення приватних зібрань у формуванні музейних фондів сучасної України. Ця роль є важливою як у період створення нових художніх музеїв після 1917 р., так і нині, коли завдяки поживавленню дослідницької і виставкової діяльності стає можливим виокремити ці колекції в складі музейних зібрань, проаналізувати їх мистецьку цінність, сучасний стан, встановити імена збирачів, історію створення тощо.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции / Ф. И. Шмит ; Гос. ин-т истории искусств. – Л. : Academia, 1929. – 248 с.
2. Декрет Рабоче-крестьянского Правительства Украины о передаче исторических и художественных ценностей в ведение Народного Комиссариата Просвещения // Собрание Указов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. – 2-е изд. – 1919. – № 34. – Арт. 395.
3. Постановление Рабоче-крестьянского Правительства Украины о мерах предупреждения вывоза за границу предметов музейного значения // Собрание Указов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. – 1922. – № 45. – Арт. 657.
4. Декрет Совета народных комиссаров РСФСР о запрете вывоза произведений искусства за рубеж // Известия ВЦИК. – 1918. – 24 сент.
5. Декрет Совета народных комиссаров РСФСР о регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений // Известия ВЦИК. – 1918. – 10 окт.
6. Про реєстрацію і сортування цінностей у будинку університетського музею. – ДАХО. – Ф. 4365. – Оп. 1. – Од. зб. 24.
7. Документи ВУКОПМІС і ГубКОПМІС. – ДАХО. – Ф. Р 4365. – Оп. 1.
8. Онацький Н. Х. (До 130-річчя від дня народження) / [авт. тексту Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко]. – Суми : Університет. книга, 2005. – 24 с. : іл.
9. Побожій С. І. З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. / С. І. Побожій. – Суми : Університет. книга, 2005. – 184 с. : іл.
10. Ареф'єва Г. В. Історія Сумського художнього музею в світлі нових архівних досліджень / Г. В. Ареф'єва // Художній музей: Минуле та сучасність : матер. наук. конф., присвяч. 80-річчю заснув. Сумського обл. худ. музею ім. Н. Онацького. – Суми : ДОУНБ, 2001. – С. 3 – 15.
11. Мосякин Александр. Продажа / Александр Мосякин. – Огонек. – № 6 (февр.). – С. 18–22.
12. Білокінь С. Зізнання С. Глеваського про грабування української культурної спадщини за більшовиків / С. Білокінь // Пам'ятки України. – 2001. – № 4. – С. 92 – 109.

13. Акуленко В. І. Охорона пам'яток культури в Україні. 1917 – 1990 / В. І. Акуленко. – К. : Вища школа, 1991. – 274 с.
14. Грімстед Кеннеді Патриція. Доля українських культурних цінностей під час Другої Світової війни: винищення архівів, бібліотек, музеїв / Патриція Кеннеді Грімстед [за участі Геннадія Боряка]. – Львів : Фенікс, 1992. – 119 с.
15. Ткаченко М. Музейні скарби України під час Другої світової війни / М. Ткаченко // Київська старовина. – 1995. – № 3. – С. 31–38.
16. Про передачу від громадян Харкова у 1943–1944 рр. творів, збережених ними під час війни. – ДАХО. – Ф. Р 5029. – Оп. 1. – Од. зб. 1, 5.
17. Руднев Б. К. Дневник оккупации. Г. Лебедин Сумской области / Б. К. Руднев. – Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2006. – 72 с.

А. В. Ряднова

СТВОРЕННЯ МУЗЕЮ ПАМ'ЯТІ І. І. МЕЧНИКОВА НА ЙОГО МАЛІЙ БАТЬКІВЩИНІ

В 2016 році на базі Дворічанського Центру дитячої та юнацької творчості створено новий музей «Наш великий земляк І. І. Мечников – Громадянин світу», присвячений першому Нобелівському лауреату, вихідцю з України.

Мета музею – збереження та вивчення національно-культурної спадщини та історії рідного краю. Музей є важливим засобом формування світогляду, всебічно освіченої особистості, виховання патріотів українського народу. Завдання дитячих музеїв – не давати суму знань, а розвивати бажання та вміння вчитися. З початком вторгнення німецько-фашистських військ в Україну гостро постала проблема врятування цінностей. Окрім Києва, підготовка й евакуація музейних фондів покладалися на місцеві органи. Харківських фахівців, які вимагали вжити термінових заходів, звинуватили «у панікерстві». За лічені дні до окупації із Сум і Харкова були вивезені мистецькі колекції, які зберігалися до 1944 р. в Новосибірську.

До 170-ї річниці з дня народження Іллі Мечникова в травні 2015, як і щороку, був проведений регіональний турнір з біології для старшокласників та круглий стіл «Мечников – світу, світ – великому сину» за участю місцевих краєзнавців та представників ВУЗів. Одним з пунктів резолюції круглого столу було: створити музей Мечникова на його малій батьківщині, як структурний підрозділ Центру дитячої та юнацької творчості.

До цього в Україні не було жодного музею, який би висвітлював життєвий шлях та наукову діяльність вченого. Нашим Центром за рік була проведена значна робота по створенню експозиції. Ми налагодили зв'язки з ВУЗаами міста Харкова, Одеським національним університетом, Київським інститутом геронтології, з інститутом ім. Пастера в Парижі, де в свій час працював наш прославлений земляк.

Ілля Мечников, один з видатних вчених кінця XIX – поч. XX століття, народився 3 травня 1845 року в селі Іванівка Куп'янського повіту (нині Дворічанського району, Харківської області). Дитинство його до 11 років пройшло у мальовничому селі Панасівка (тепер с. Мечнікове), де він ріс і виховувався в небагатій дворянській сім'ї. Степи Дворічанщини збудили в юному Іллі палку любов до природи та пізнання її таємниць.



Світл. 1. Людмила Василівна Бабай, методист Дворічанського центру дитячої та юнацької творчості проводить екскурсію в музеї «Наш великий земляк І. І. Мечников – Громадянин світу»



Світл. 2. Стенд «Маєтки Мечникових і Білокопитових» у музеї «Наш великий земляк І. І. Мечников – Громадянин світу»

Ми збираємо матеріали про життя і діяльність вченого в усіх 14 країнах світу, де він жив і працював. Постійно підтримуємо зв'язки з музеєм історії медицини імені Страдіна в Ризі. Отримали матеріали з інституту Пастера в Парижі. Листуємося і зустрічаємося з дослідниками життя і творчості Мечникова не тільки з України, а з Ізраїлю, США, Англії, Росії. Приймаємо участь у створенні Всесвітньої електронної книги пам'яті І. І. Мечникова.

Наш міні-проект по розвитку музею був серед переможців обласного конкурсу «Разом у майбутнє» і ми отримали грант в сумі 120 тис. грн.

Заслужений художник України скульптор Сейфаддін Гурбанов виготовив, як подарунок музею, бюст Мечникова. Народний художник України Віктор Ковтун подарував нам дві картини.

У День пам'яті Нобелівського лауреата 15 липня 2016 року на Дворічанщині відбулася міжнародна меморіальна наукова конференція «Сучасні проблеми екології, імунітету та ортобіозу в світлі наукових ідей І. І. Мечникова». Ми зустрічалися з науковцями, лікарями, які мають відношення до великої спадщини Мечникова. Проведений конкурс шкільних літературних творів на тему: «Ми з того краю, де босими ногами ходив маленький Мечников Ілля» та конкурс науково-дослідницьких робіт для старшокласників.

У новоствореному музеї пройшли перші Мечниківські читання. Символічно, що саме на батьківщині Нобелівського лауреата відбулася подія, про яку координатор клубу історії Харківської медицини Ігор Серебренніков сказав: «Дворічна об'єднала Європу, Азію й Америку».

Письменник і публіцист Семен Рєзнік, автор книги про Іллю Мечникова, який емігрував до США більше ніж 30 років тому, із задоволенням відгукнувся на запрошення взяти участь у роботі конференції. Він відвідував наші місця, коли збирав матеріали для своєї книги. Нас підтримав ще один наш добрий знайомий із Риги Юріс Салакс, директор музею історії медицини ім. Страдіна, де зберігаються предмети з колекції сім'ї Мечникових, яку в 1926 році привезла в СРСР його дружина Ольга. Найціннішим експонатом в ній є Нобелівська медаль, яку отримав Мечников у 1908 році.

Ілля Стамблер і Люба Віканські з Ізраїлю – наші сучасники, вчені-послідовники Мечникова, які впродовж року допомагали нам в оформленні музею, – теж виступали з доповідями і презентаціями своєї роботи.

Дуже задоволений участю в конференції директор музею історії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова, кандидат історичних наук В'ячеслав Кузнєцов. Виступаючи перед нами, він заявив: *«Давайте разом зробимо все для того, щоб Мечникова називали українським Нобелівським лауреатом»*. Його подарунки – ексклюзивне видання книги про Одеський університет, поштовий конверт та ювілейна монета номіналом 2 гривні – поповнили експозицію нашого музею.

В резолюції нашої конференції записали: *«Необхідно проводити експурсії в цей музей для школярів, студентів не тільки міста Харкова і області, а і для всієї України»*.



Світл. 3. А. В. Ряднова, екскурсовод музею «Наш великий земляк І. І. Мечников – Громадянин світу»

З допомогою наших друзів ми плануємо продовжувати просвітницьку роботу щодо вшанування пам'яті Іллі Мечникова. Для розширення масштабу цієї діяльності маємо намір щороку проводити конференції, інтернетконференції, турніри з біології, засідання круглого столу про життя та діяльність вченого та його послідовників з запрошенням науковців, широкої громадськості, учнівської молоді.

Є пропозиція учасників конференції створити міжнародний табір «Стежками Іллі Мечникова» за участю провідних науковців, викладачів, студентів університетів та старшокласників України та країн Європи з метою дослідження наукової спадщини, фольклору, аутентичної мови, педагогічних методів Мечникова та природи малої батьківщини Нобелівського лауреата.

Наш музей – це данина пам'яті великому вченому. Соратник і друг Іллі Ілліча, Гамалія написав: *«...люди завжди будуть із вдячністю згадувати світле ім'я великого натураліста І.І. Мечникова, який поклав блискучий початок справі боротьби за здоров'я людини»*.

19 – 22 вересня 2016 року на Сицилії відбувся міжнародний симпозіум вчених-геронтологів, які борються за продовження життя людини. Вона також присвячена Дню пам'яті Мечникова. Оргкомітет нашого музею на правив їм вітання-презентацію, а нам звідти передали сувеніри, подарунки, наукову літературу.

На презентації нашого музею був присутній голова обласної ради Сергій Іванович Чернов. Він обіцяв нам підтримку в подальшому розвитку музейної справи. Організаційний комітет розробив стратегічний план розвитку нашого музею на 2017 – 2027 роки. Тож, запрошуємо вас відвідати його.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Харківської області (ДАХО). – Ф.40, Оп.110, 629, Метричний запис про народження Іллі Ілліча Мечникова 03 травня 1845 року у селі Іванівка. – арк. 1232зв – 1233.
2. ДАХО. – Ф. 14, Оп. 11, спр. 5, Витяг із родословної книги дворян Харківської губернії про рід Мечникових. – арк. 119 зв. –120 зв.
3. Мечников І. І. Етюди оптимізму / І. І. Мечников. Головна редакція літератури на іноземних мовах видавництва «Наука», М., 1988. – 327 с.
4. Мечников И. И. Невосприимчивость к инфекционным заболеваниям / И. И. Мечников. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», М., 2012. – 712 с.
5. Мечников И. И. Мое пребывание в Мессине. Из воспоминаний прошлого / Академ. собр. соч. , М., изд-во АН СССР. –1959. т. 14 – 33 – 37 с.
6. Мечников И. И. Письма к О. Н. Мечниковой / И. И. Мечников. – М., 1978. – 327 с.
7. Мечникова О. Н. Жизнь Ильи Ильича Мечникова / О. Н. Мечникова. – М., 2010. – 232 с.
8. Антонов А., Парамонов А. Сады и парки Харьковской губернии / А. Антонов, А. Парамонов. – Харьковский частный музей городской усадьбы., 2008. – 175 с.
9. Буланников Г. Ильи Мечников / Г. Буланников. – М., 2016. – 165 с.
10. Волянский Ю. Л., Залюбовский И. И., Пугач Б. Я. Нобелевские лауреаты Слобожанщины. Ильи Ильич Мечников / Ю. Л. Волянский..., Х., 2005. – 120 с.
11. Парамонов А. Мечникови на Харківщині / Видавничий дім «Райдер», 2005. – 45 с.
12. Русанова Е. Г., Русанов К. В., Императорский Харьковский университет в воспоминаниях Ильи Мечникова // Университеты. – 2015. №1. – с. 26 – 37
13. Скляренко В. М., Харченко Т. Н. 100 знаменитых харьковчан / Х., 2005. – с. 296-299
14. Стамблер І. І. Мечников – засновник науки про довголіття і один із засновників сучасної медицини: до 170-річчя // Вісник Наукового медичного товариства геронтологів та геріатрів України, №4-6, 2015.

С. О. НАУМОВ

БОРОТЬБА ЗА ПАМ'ЯТНИКИ: ЕПІЗОДИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО РУХУ ІМПЕРСЬКОЇ ДОБИ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

Стара як світ, боротьба за пам'ятники відома ще з «доісторичних» часів у вигляді встановлення / руйнування язичницьких «ідолів», ознаменувала утвердження християнства (на Русі – знамените «потоплення» тих-таки ідолів у Дніпрі) і супроводжувала всю цивілізовану історію людського суспільства. Її актуалізувала багатогранна значущість пам'ятників для людських спільнот: як «місць пам'яті», «маркерів простору», символів цінностей та ідентичності тощо.

Розгортання процесу українського націотворення в «довгому» ХІХ ст. з неминучістю поставило перед його учасниками питання про створення власних публічних символів, у тому числі й засобами «монументальної пропаганди». Проте слабкість українства й обмежувальні заходи імперської влади тривалий час унеможливлювали здійснення щонайменших заходів у цьому напрямку. Лише на початку ХХ ст., внаслідок організаційного зміцнення національного руху, більш чіткого визначення його ідеології й тактики, були зроблені перші, доволі слабкі й неоднозначні кроки.

Одним із «театрів» боротьби за українські пам'ятники була Слобожанщина. Як відомо, саме тут, у Харкові в 1898 р. вперше було встановлено погруддя Тараса Шевченка, який був уособленням української культури й ідентичності, вважався національним генієм і пророком, виразником «національного духу». Пам'ятник був створений і встановлений з приватної ініціативи подружжя Алчевських, які національно свідомими діями (національними активістами) не були (принагідно мусимо спростувати безпідставне твердження авторів видання «Монументальна шевченкіана Харківщини», нібито *«Олексій Алчевський був активним учасником українського національного руху, очолював харківський гурток української інтелігенції „Громада“»*) [11, с. 20].

В цьому можна вбачати підтвердження як слабкості українського руху, котрий весь загалом не спромігся зробити те, що змогли двоє осіб, так і його сили чи, точніше, сили його ідей, які проникали в «малоросійське» суспільство і «привласнювались» ним. Втім, перебільшувати вплив, поширення української національної свідомості (ексклюзивної ідентичності),

виходячи з даного випадку, точно не варто: ареал її існування був тоді надзвичайно вузький; Алчевські не були її носіями; мали місце намагання трактувати Т. Шевченка як «малоросійського» (тобто інтегрованого в «руський мир», всеросійську етнокультурну спільноту – триєдину «велику російську націю»). Останнє підтверджується, наприклад, тим, що ідея увіковічення поета цілком могла вписуватись у контекст прославлення Російської імперії, як то було з пам'ятником «Тисячоліттю держави Російської» у Новгороді (1862 р.). Його автор, М. Микешин, планував і постать Кобзаря, яку все ж було заборонено, попри особисте звернення скульптора до Олександра II [14]. З іншого боку, популярність самої ідеї тут теж показова.

Першою і водночас найяскравішою «пам'ятниковою» акцією українського руху на початку ХХ ст. стало відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві (1903 р.). Воно намічалось ще на 1898 р., у рамках відзначення 100-річчя нової української літератури, але тоді справу не вдалося довести до кінця. На цей раз підготовка велась відразу по кількох напрямках передусім зусиллями Загальної української організації (ЗУО). Практична підготовка лягла в основному на плечі Полтавської громади ЗУО, попри те, що відкриття мало офіційний характер і відбувалось під патронатом міської думи. За словами одного з лідерів РУП-УСДРП А. Жука, *«коли ж справа пам'ятника таки посувалася вперед, то тільки тому, що за спиною міської ради стояла в цій справі нелегальна Полтавська українська громада... Вона фактично й керувала справою... (в порозумінні з Київською українською громадою)»* [5, с. 190].

Як відзначав член Ради ЗУО С. Єфремов, *«київські українці готувалися до свята, щоб надати йому по змозі свідомо-українського, а не стихійно-малоросійського характеру»* [4, с. 151]. Напередодні свята була твердо сформульована принципова позиція Ради: *«Ні один чесний українець з Києва не осквернить себе читати біографію Котляревського інакше як по-українському»*. Проте полтавцям не вдалось добитися відповідного дозволу. Провід ЗУО наполягав на необхідності досягнення широкого європейського резонансу: *«Не прогавити „Слов'ящини” – чехів, сербів, поляків, болгар і інших. Здобудьте адреси їх знаменитих осіб й інституцій. Європу теж»*. Та, судячи з відсутності їхніх представників на святі, зроблено цього не було. Разом з тим М. Лисенко, який був «куратором проекту» від Ради ЗУО, дбаючи вже про внутрішньо український резонанс, турбувався про запрошення селян *«хоч по 1-2 із волості»* [8, с. 368 – 379].

Свято відкриття пам'ятника відбулося 30 – 31 серпня 1903 р. Вже сама кількість присутніх, тоді небачена для українських маніфестацій, – 150 делегатів від наддніпрянських офіційних і громадських інституцій, 11 галичан і буковинців, весь цвіт національної інтелігенції, практично весь актив національних партій і організацій, сотні глядачів з числа гостей, мешканців

Полтави та навколишніх сіл – переконувала, що відбувається велична і пам'ятна подія. Серед учасників була й представницька делегація зі Слобожанщини: на спільній фотографії з 68 осіб щонайменше 7 представляли Харківщину (Х. Алчевська-молодша, Ю. Коллард, М. Міхновський, Л. Мацієвич, В. Розторгуєв, Н. Розторгуєва (Шавернєва), Г. Хоткевич) [13].

Тут чи не вперше члени організації вдалися до відкритого протесту. Приводом послужила заборона міністра внутрішніх справ виголошувати промови українською мовою. На нараді «старших» українців після обговорення форми протесту було вирішено взяти у святі найактивнішу участь, по змозі надати йому «свідомого українського характеру», а в разі заборони виступів українською мовою висловити свою позицію, не подавати вітальні адреси і залишити офіційне засідання. Такий спосіб, як вважалось, «найдужче спричиниться до заманіфестування українства» [4, с. 155] перед суспільством. Подібне рішення ухвалили і збори молоді, зрештою відкинувши радикальні пропозиції бойкотувати свято, влаштувати демонстрацію тощо [3, с. 38; 5, с. 197].

Намічений план був витриманий повністю. Після того, як головуючий заборонив виступати українською, М. Міхновський відмовився виголошувати російською вітальний адрес від харківських українців і передав до президії порожню обкладинку. Відмовилися виступати й ті, хто збирався робити це російською. Обурені діями влади учасники засідання залишили приміщення. Офіційна частина була зірвана, але свято продовжувалось [див.: 2, с. 3 – 10].

Це була перша, хай невелика, публічна перемога українців над владою, якій не вдалось утримати контроль над ситуацією і примусити їх відступитися від рідної мови і визначеної лінії поведінки. До того ж подія мала продовження: за наполяганням полтавських українців міська дума подала скаргу на дії міністра до Сенату, який був змушений визнати їх незаконними, але тільки в 1906 р. [3, с. 41].

Свято справило величезне враження на присутніх, а через них – і на ширшу громадськість. Учасники урочистостей називали його «першим великим національним святом на Україні» [7, с. 337]. З роками усвідомлення його значущості тільки зросло. С. Єфремов у 1913 р. відзначав: «Багато хто з теперішніх свідомих українців початок своєї свідомості рахують од пам'ятного дня – 30-го серпня 1903 р. ...В історії українського руху це був рішуче поворотний момент» [4, с. 158]. Х. Алчевська згадувала цю подію як одну з найвизначніших у своєму житті: «„Свято для душі“, як я його вже тепер величаю, що слід від нього ніколи не щез з моєї пам'яті...» [1, с. 416]. Ще більш патетично звучить спогад Д. Дорошенка: «...Такого підйому духа, такого одушевлення, я не пережив навіть в момент відродження української державности в 1917-1918 роках...» [3, с. 44]. Таким чином, хоча сам пам'ятник І. Котляревському й не міг слугувати маркером чи то української ідентичності, чи українського простору

в силу амбівалентності духовного світу та імперської лояльності письменника, пов'язані з ним події цілеспрямованими спільними зусиллями національних активістів були перетворені у грандіозну за мірками того часу акцію національної пропаганди і мобілізації.

Цілком інакше виглядає «харківська акція» 1904 р. – спроба підризу пам'ятника О. Пушкіну. Вона доволі відома, але значно більш міфологізована – як колись, так і нині, особливо в політично заангажованому середовищі, попри наявність спеціальних публікацій з цього приводу [6; 12; та ін.].

На відміну від подій 1903 р., ця акція стала наслідком ініціативи і зусиль дуже вузького кола осіб, в центрі якого знаходилась постать М. Міхновського. Щоправда, деякі історики безпідставно намагалися представити цих людей як серйозну, довготривалу організацію «Оборона України» – бойову структуру Української народної партії (УНП), що мала на меті протидіяти урядовим репресіям, чинити терористичні акції, навіть готувати й очолити всеукраїнське повстання [10, с. 47; 15, с. 122]. Насправді, як свідчить відомий український діяч М. Шаповал, всього три особи: він (на той час юнкер Чугуївської військової школи), О. Шевченко (студент Харківського технологічного інституту) і С. Макаренко, які належали чи були близькі до УНП, утворювали «*комітет, який ми звали „Оборона України“*», а його діяльність обмежувалась виключно харківським епізодом 1904 р. [17, арк. 116].

На нашу думку, група «Оборона України» створювалася спеціально для однієї акції, якою й стала спроба висадити в повітря пам'ятник О. Пушкіну. Тільки згодом народився міф про початковий намір підірвати царські пам'ятники в різних містах України, проте у Харкові його не виявилось. Безпосередні спонукальні мотиви неординарного вчинку, які знайшли відображення в листівці виконавців «замаху», криються в обставинах 1904 р. Саме виповнився 250-річний ювілей Переяславської ради, який супроводжувався пишним офіційним святкуванням «возз'єднання». Українські націоналісти вирішили протиставити йому гучний акт протесту проти гноблення українського народу і забуття царським урядом умов Переяславського договору. Вибір об'єкту для акції її виконавці мотивували тим, що О. Пушкін – співець єдиної неподільної Росії, фальсифікатор образу І. Мазепи і як такий непотрібний і шкідливий для України. Але не тільки і не стільки зміст творчості поета був причиною. В 1904 р. виповнилось 90 років з дня народження Т. Шевченка, про спорудження пам'ятника якому українці давно мріяли. Тож неважко уявити, що відчувала радикальна українська молодь, коли в травні 1904 р., невдовзі після ювілею Т. Шевченка, в Харкові був споруджений пам'ятник О. Пушкіну. «*Я був переконаний, – згадував М. Шаповал, – що доки нема в Україні пам'ятника Шевченку – не може стояти ніякий інший*» [17, арк. 116]. Антитеза «наш Шевченко – ваш Пушкін» підказала, як висловити протест, і стала однією з основних

сюжетних ліній листівки «Оборони України» з приводу вибуху, написаної щонайменше за участі М. Міхновського. Тут очевидне прагнення організаторів акції не пропагувати чи мобілізувати, як це було в Полтаві, а передусім вказати на окремішність і несумісність української та російської ідентичностей і у зв'язку з цим – на неприйнятність російських символів на українській землі. Для того часу, в умовах цілковитого панування імперської, російської та «малоросійської» ідентичностей таке «маркування» простору і суспільної свідомості було справді революційним явищем, щоправда, здійсненим у невідповідний спосіб.

Сама акція була здійснена в ніч з 30 на 31 жовтня 1904 р. Попри сильний вибух, пам'ятник майже не постраждав [19, 1 листоп.]. Сучасники згадували, що по вулицях міста розкидали листівки з мотивацією «замаху»; крім того, їх розіслали поштою в різні міста України, причому особам, які посідали високе службове становище. Реакція на вибух як харківської громадськості, так і українських партій була негативною [див.: 12, с. 121 – 123]. Зате М. Міхновський був настільки задоволений акцією, що наступного дня привселюдно розцілював його виконавців в університетському саду [9, с. 282]. Та згодом навіть історики-апологети цієї партії відмовились від його схвалення: «Ані хвалити, ані судити цей вчинок нема чого... Це був вибух національної розпачі» [16, с. 50]. М. Шаповал пізніше шкодував, що об'єктом вибуху був обраний пам'ятник О. Пушкіну [17, арк. 116].

Можливо, провал задуму викликати суспільний резонанс екстремістською акцією спонукав М. Міхновського, який був тоді найпомітнішою постаттю серед українських діячів Харкова, переглянути свої підходи, зробивши акцент на конструктивній складовій. Відтоді він зосереджує свої зусилля на втіленні в життя ідеї вшанування національних діячів і разом з тим «маркування» українського простору, а головною ареною боротьби обирає міську думу, гласним якої став, і харківську періодику. В першому випадку разом з ним вступала група гласних (Д. Багалій, І. Кулініч, В. Мороховець, В. Пономаренко, М. Сумцов та ін.), які симпатизували українській справі. Сам факт її існування, цілком неможливий ще десятьма роками раніше, засвідчує певні зрушення у свідомості харківської громади та еліти, а її діяльність стала черговим, по-своєму рутинним і не надто публічним, та все ж помітним епізодом у боротьбі за пам'ятники.

Завдяки впливовості й наполегливості цієї групи протягом 1910 – 1914 років вдалося провести через Харківську міську думу низку принципово важливих рішень щодо увіковічення пам'яті Г. Квітки-Основ'яненка, М. Лисенка, Т. Шевченка. Не всі вони були здійснені, в тому числі й стосовно встановлення пам'ятників цим діячам [докл див.: 18, с. 227 – 252]. Але тривала боротьба навколо цих питань сприяла змінам у свідомості харків'ян, а саме у ставленні до «українського» й розумінні його як «українського», а не «малоросійського», усвідомленні власної причетності до цього та ін., тим більше, що вона була складовою загальноукраїнських акцій, які

відбувалися під негласним проводом національних організацій, насамперед Товариства українських поступовців. Очевидно, що визначити поширення цих змін неможливо, а про їхню глибину говорити не доводиться. Та все ж вони слугували формуванню тих «будівельних блоків ідентичності», що несподівано стрімко й масштабно проявилися вже навесні 1917 р.

Боротьба за українську ідентичність, «місця пам'яті» і національний простір, в якій певне (загалом маргінальне) інструментальне значення надавалося й пам'ятникам, була невід'ємною складовою політичної стадії українського руху в Російській імперії. Вона велася не завжди однаково послідовно й наполегливо, різними засобами, з використанням ресурсу як самих українських організацій, так і самоврядних органів та громадськості, включала легальні й нелегальні форми. Українці Слобожанщини були не просто неодмінними учасниками цього загальнонаціонального процесу, а й започаткували найбільш радикальні засоби боротьби, які на той час не знайшли підтримки.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Алчевська Х. О. Твори. – К.: Дніпро, 1990. – 558 с.
2. Андрієвський В. Три громади: Спогади з 1885-1917 рр. – Львів, 1938. – Ч. 2. – 128 с.
3. Дорошенко Д. Мої спогади про давнє минуле. 1901-1914 роки. – Вінніпег; Манітоба, 1949. – 167 с.
4. Єфремов С. На святі Котляревського (З згадок самовидця) // Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 150-159.
5. Жук А. Із спогадів // Молода нація. – 2002. – № 3. – С. 177-221.
6. Костащук В. До замаху на пам'ятник Пушкіна в Харкові 1904 р. // Україна. – 1927. – Кн. 6. – С. 127-128.
7. Коцюбинський М. М. Твори в семи томах. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 5: Листи (1886 – 1904). – 431 с.
8. Лисенко М. В. Листи. – К.: Мистецтво, 1964. – 533 с.
9. Мицюк О. Уривки спогадів і роздумів // Самостійна думка. – Чернівці, 1935. – Кн. 4. – С. 278-285.
10. Мірчук П. Микола Міхновський: Апостол української державности. – Філадельфія, 1960. – 136 с.
11. Монументальна шевченкіана Харківщини: За матеріалами до Харківського тому енциклопедичного видання «Звід пам'яток історії та культури України» / Упорядник Марьонкіна В. Г. – Х.: Раритети України, 2015. – 100 с.
12. Наумов С. О. «Замах» на пам'ятник О. С. Пушкіну в Харкові // Схід – Захід. – 1998. – Вип. 1. – С. 118 – 126.

13. П'ядик Ю. Фотографія з багатьма невідомими // Вітчизна. – 1989. – № 2. – С. 194 – 205.
14. Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів. – К., 1966. – 492 с. [Електронний ресурс]. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/epis03.htm>. Дата звернення: 17.02.2017 р.
15. Турченко Ф. Г. Микола Міхновський: життя і слово. – К.: Генеза, 2006. – 320 с.
16. Українська партія самостійників-соціалістів (У.Н.П.). – Відень; К., 1920. – 88 с.
17. Центральний державний архів вищих органів влади і управління (ЦДАВО) України. – Ф. 3563: Фонд М. Шаповала. – Оп. 1. – Спр. 118.
18. Чорний Д. М. По лівий бік Дніпра: проблеми модернізації міст України (кінець XIX – початок XX ст.). – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. – 304 с.
19. Южный край (Харьков). – 1904.

М. П. ЧУМАК

ПРИРОДООХОРОННІ ПРАКТИКИ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЮ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ ХАРКІВЩИНИ

Історичні аспекти природоохоронної діяльності знаходять різноманітне втілення у дослідницьких і просвітницьких проектах, до яких активно долучаються і музейні заклади. Існує три ключових підходи до ідей збереження природи. Перший передбачає охорону природних ресурсів: води, лісів, ґрунтів і т. ін. Другий виник із розуміння необхідності зберігати і примножувати тваринний і рослинний світ. Третій пов'язаний із прагненням зафіксувати красу й естетичну цінність природи для рекреаційних потреб людини. На практиці згадані підходи часто перетинаються, що диктується переходом від локального впливу на природу до глобального. За умов поглиблення екологічних кризових процесів зростає роль різноманітних соціальних інституцій та спільних дій у природоохоронній справі

«Порівняння музею з “айсбергом”, більша частина якого залишається під водою, тобто є невидимою, правомірне не лише по відношенню до його зібрання, а й до науково-дослідної роботи. Адже саме наукові дослідження співробітників музею і є тим підмурком, на якому зростає надводна частина музейного айсберга» [1, с. 24].

Тому актуалізується важливість міждисциплінарних досліджень, як у випадку із структурним підрозділом Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова – Музеєм місцевого самоврядування Харківщини, де працює автор статті. Йдеться про перетин історичної і природоохоронної тематик, спрямованих розбудити інтерес співвітчизників до унікальних куточків рідної землі, вивчення яких почалося ще в ХІХ столітті.

Суть музейної комунікації полягає у діалозі між людьми, розділеними простором і часом.

«Музей стає комунікативним місцем, а виставки, факультативні спілкування вихідного дня, публікації – формою такої комунікації. Експозиційні образи об'єднуються в музеї у цілісне естетизоване середовище, що занурює відвідувача у певну атмосферу» [11, с.58].

Нами було обрано образно-середовищний підхід до створення виставки, адресація її відвідувачам, вихованим на аудіовізуальній подачі інформації.

«Ідея «віртуальної реальності», покладена в основу функціонування музею, породжує принципово нове явище – «віртуальний музей», в якому

Світл. 1.

На відкритті
виставки
«При світлі
білої гори»



реалізуються всі можливі інноваційні музейні технології. Це дозволяє активізувати інтерес до історичного минулого. Реалізація ідеї «віртуального музею» дозволяє створити принципово нову музейну експозицію» [19, с. 16]. У цьому автор статті пересвідчилася, готуючи природоохоронний музейний проект на початку 2017 року.

«При світлі білої гори» – так назвали спільний проект Музею місцевого самоврядування Харківщини, національного природного парку «Дворічанський», ЦНБ Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, Клубу історії Харківської медицини при Харківській науковій медичній бібліотеці та юних майстрів Токарівської сільради Дворічанського району. Організатори поєднали ювілей одного з перших дослідників крейдяних гір, випускника, а згодом приват-доцента Харківського університету, одного з перших дослідників крейдяних гір Валерія Талієва (22.02.1872 – 21.02.1932) і п'ятиріччя діяльності згаданого парку.

Виставкою підкреслюється спадкоємність діячів місцевого самоврядування у природоохоронній справі – від земського періоду до нашого часу. В. І. Талієв був не тільки земським лікарем, а й активно співпрацював із Харківським губернським земством, готуючи на їхнє замовлення популярні публікації. Наприклад, на титульній сторінці книжки «Введение в ботаническое исследование Харьковской губ.» 1913 року зазначено «Издание Харьковского губернского земства» [14]. У 1917 – 18 роках, тобто в період Української революції, діяльності Центральної ради Валерій Іванович стає комісаром охорони природи Харківської губернії, першим на території України.

На виставці поєдналися раритетні видання засновника і керівника Харківського товариства любителів природи, ботаніка Валерія Талієва, надані Центральною науковою бібліотекою Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, сучасні фотознімки начальника відділу науки, моні-

торингу та еколого-освітньої роботи згаданого парку Володимира Клетьонкіна та народні обереги з трав, зроблені руками дітей, які живуть у селі майстрів Токарівської сільради Дворічанського району. Привезла роботи на виставку до Харкова співзасновниця Благодійного фонду «Збереження та відродження історичної спадщини Дворічанщини» Олена Бучкова [10].

Серед видань, яким понад сто років, особливий інтерес відвідувачів викликали праця Талієва «Охраняйте природу» (1914 р.) і «Растительность Южного берега Крыма (деревья и кустарники). С приложением общего биологического очерка. Карманный атлас для экскурсантов, туристов, любителей садоводства» (1909 р.) з автографом автора [2, 5, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20].

У відкритті виставки взяли участь директор національного природного парку «Дворічанський» Максим Височин і старший науковий співробітник відділу прикладних проблем екології тварин, відомий вітчизняний орнітолог Михайло Банік. Один з організаторів виставки – координатор Клубу історії Харківської медицини при Харківській науковій медичній бібліотеці Ігор Серебренніков наголосив, що виставка – це своєрідне нагадування: і тепер перед місцевим самоврядуванням гостро стоять ті ж природоохоронні питання, як і за часів Талієва. Агровиробництво може співіснувати тільки в гармонійному поєднанні своїх вимог з використанням наукових розробок і рекомендацій, у співпраці з біологами і екологами, щоб сільськогосподарська діяльність не шкодила природі.

Цитувалися і слова В. І. Талієва, написані понад 100 років тому, а ніби звернуті й до нас:

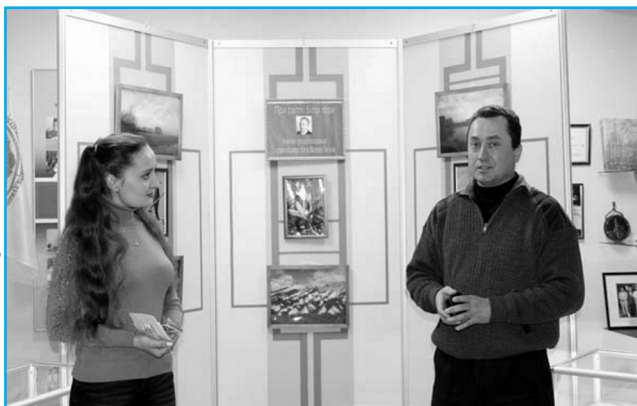
«Необхідно привчати не знищувати безцільно живі істоти і рослини, хоча б і в формі колекціювання. Важливіше не колекціонерство, а живе вміння спостерігати і цікавитися.

Необхідно використовувати всі можливі засоби популяризації рідної природи. Сюди належать лекції, екскурсії для дорослих, виставки, музеї, ботанічні сади, освітній кінематограф, популярна література, дешеві атласи, листівки та інше... Краса природи має власну високу цінність, що вимагає охорони незалежно від вузько-практичних завдань. Красивий ландшафт, мальовнича дорога, оточене багатими спогадами урвище – таке ж національне багатство в галузі духу, як і мінеральні поклади у матеріальній культурі» [18].

Як зазначає Ігор Дворкін – дослідник трансформації музейної справи на території Харківської, Полтавської і Чернігівської губерній у період української національно-демократичної революції, простежуючи роль органів міського та земського самоврядування, наукової і творчої інтелігенції у розвитку музейництва та використанні досвіду попередників при визначенні перспективних напрямків подальшого поступу галузі, «музеї, основними функціями яких є документування і збереження природничих та історико-культурних цінностей, а також виховання широких верств населення, відіграють значну роль у житті суспільства» [4, с. 12].

Світл. 2.

Завідувач Музею місцевого самоврядування Харківщини Марія Чумак та автор фотознімків, представлених на виставці Володимир Клетьонкін, начальник відділу науки, моніторингу та еколого-освітньої роботи національного природного парку «Дворічанський»



Музей місцевого самоврядування Харківщини долучається до такої форми роботи з різновіковими групами відвідувачів як недільні факультативи. Природоохоронній тематиці приділялася увага автора статті під час факультативного спілкування у березні 2017 року, що мало назву «Шлях від Вовчанська до Парижа. Земський діяч Василь Колокольцов».

Як господарював і на що впливав земський лідер межі XIX – XX-го століть? Що зробило Вовчанський повіт одним з кращих у тодішній імперії?

Василь Григорович Колокольцов устиг побувати не тільки головою Вовчанської земської управи, а й міністром землеробства при гетьмані Скоропадському та генералі Денікіні. Він помер в еміграції, але заслужив пам'ятник у центрі сучасного Вовчанська.

У грудні нинішнього року відзначатиметься 150-річчя від дня народження цього громадського діяча. «Не чекайте ювілею, приходьте до музею, щоб побачити рідкісні фото і дізнатися більше, як розпоряджалися самоврядною владою у минулому», – так анонсувалася подія.

Донести додаткову інформацію про громадського лідера місцевого самоврядування, освітньої і природоохоронної справи межі XIX – XX-го століть допомагали численні копії фотодокументів та сучасні знімки автора статті, зроблені у Вовчанську під час природоохоронної і медичної конференції «Славетні сторінки історії Вовчанського земства» восени 2014 року. Організаторами даного заходу виступили Харківська наукова медична бібліотека, Клуб історії земства і харківської медицини, Харківське обласне управління лісового та мисливського господарства, ДП «Вовчанське лісове господарство», Вовчанський історико-краєзнавчий музей, Товариство лісівників Харківської області. Завдяки І. Л. Серебренікову – колишньому лікарю харківської лікарні, нині – керівнику клубу історії харківської медицини при Харківській науковій медичній бібліотеці, змогли зібратися журналісти, краєзнавці, лісівники, медичні працівники, керівництво міста Вовчанська, бібліотекарі, музеєзнавці.

Також була проведена меморіальна посадка саджанців на алеї неподалік від приміщення поліклініки, спорудженого ще за часів В. Г. Колокольцова. Спеціальна табличка сповіщала, що дерева посаджені на честь 100-річчя заліснення Вовчанського району [12].

На базі молодих лісів, що оточували районне містечко, 1929 року був організований Вовчанський лісгосп. Нині це державне підприємство охоплює Вовчанський і по кількасот гектарів Харківського і Чугувського районів. Мало не чверть загальної площі займає природно-заповідний фонд: Холодноярське урочище, де дубам уже до 250 років, Сіверодонецький ландшафтний заказник – з ландшафтом на крейдяних покладах, багатий деревами, чагарниками і травами, значна частина яких занесена до Червоної книги України, Новодонівський – з боровою терасою лівого берега Печенізького водосховища та інші рекреаційно-привабливі місця.

Як тільки не називають ліс! Наприклад, зелений індикатор і зелена кватирка міста. Його моделюють, ним управляють. Хвороби дерев (лісова фітопатологія) входять до основних наукових досліджень Лабораторії підвищення стійкості лісу. Є така у структурі УкрНДІ лісового господарства та агроеліорації. Цю лабораторію очолює кандидат сільськогосподарських наук Іван Усцький, який представляв НДІ на зібранні у Вовчанському держлісгоспі.

Дякуючи лісам, на Харківщині вдалося зупинити пилові бурі. Справа була затратною, але перші лісові посадки організовував на своїх землях Григорій Данилевський в урочищі Пришиб. Він міняв зерно на соснові шишки на Брянщині, де багато соснових лісів. Посадки доглядали селяни, борючись із бур'янами. Нині сосняки – це рекреаційна зона Харківщини.

Саджанці сосен земський діяч і великий землевласник Василь Колокольцов купував навіть у Франції. Досі як народний переказ переповідається історія (її автор статті почула у Вовчанському краєзнавчому музеї): одного разу селяни зрубали на свої потреби дві сосни. Трьох цих браконьєрів за розпорядженням Колокольцова змусили тиждень безкоштовно працювати на будівництві мосту.

В. Г. Колокольцов мав прагматичний підхід до природи. У його маєтку Писарівка, окрім іншого, була *«школа садівництва і городництва, існувала обладнана машинами сушарка для переробки фруктів»* [7, с. 7; 8].

Природознавча і природоохоронна тематика якнайкраще поєднує у музейній роботі різноманітний історичний фактаж, виступає не фоном, а єднаним елементом виставок, факультативів, екскурсій.

«Музей повинен стати лабораторією, місцем експерименту, закладом, де можна не тільки прилучитися до минулого, але й отримати інформацію, яка б була синтезом минулого і сучасного» [3, с. 102].

Отже, в умовах існування геоінформаційних технологій, коли Україна обрала курс на сталий розвиток місцевих громад шляхом запровадження прозорого та демократичного самоуправління, вирішення пріоритетних

Світл. 3.

Марія Чумак, директор
національного природ-
ного парку «Дворічан-
ський» Максим Височин
та координатор
Клубу історії Харків-
ської медицини при
Харківській науковій
медичній бібліотеці
Ігор Серебренніков

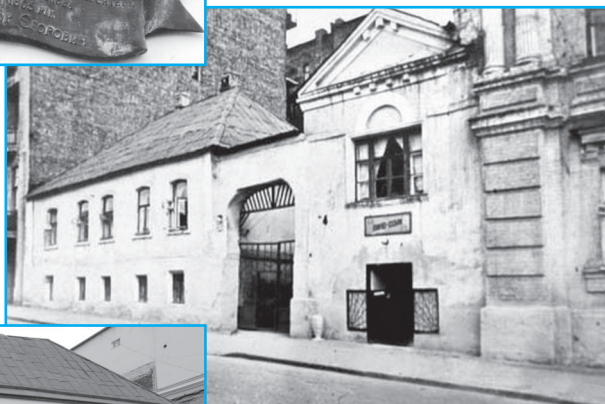


проблем спільнот і підвищення обізнаності громадськості та зацікавлених сторін щодо їхніх прав та участі в управлінні територіальною громадою, в тому числі її природними ресурсами, музей також покликаний сприяти самореалізації екологічно свідомих співвітчизників. Виставкова та екскурсійна діяльність у поєднанні з різноманітними сучасними формами екопросвітництва спрямовані на поширення знань про взаємодію природи і суспільства, залучення широких верств населення до раціонального природокористування й пізнання рідного краю

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Бекетова В. М. Науково-дослідна робота музею як головний чинник його подальшого розвитку // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи (збірник тез доповідей та повідомлень міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького). Дніпропетровськ: ДІМ, 1999. – 177 С.24
2. Бюллетени Харьковского общества любителей природы. – X.: 1912 – №1-4
3. Гайда Л. О. Музей і відвідувач (соціально-психологічні дослідження в музеї) // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи (Збірник тез доп. та повід. міжнародної наук. конференції, присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького). – Дніпропетровськ, 1999. – 177 с.
4. Дворкін І. В. Трансформація музейної справи Наддніпрянщини у 1805-1920 рр. (за матеріалами Полтавської, Харківської, Чернігівської губерній та м. Києва). Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук. – Луганськ: Східноукраїнський національний університет ім. В.Даля, 2009. – 21 с.

5. Краткий список растений, собранных в Изюмском уезде Харьковской губернии, В. Талиева. – Х.: 1896. – 16 с.
6. Пантелейчук І. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок XXI століття). – Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук. – Київ: 2006, – 22 с.
7. Мироненко І. Вовчанська медицина: від цирульника до земського лікаря // Медична газета. – 2014. – №17-15 вересня. – С.6-7
8. Мироненко І. Під шелест іви мацудани (природоохороно-медична конференція у Вовчанську) // Медична газета. – 2014. – № 18-25 вересня. – С.5-4
9. Природа и население Слободской Украины. Харьковская губерния (репринтное издание). – Х.: СГА, 2007. – 346 с.
10. Природні скарби у Музеї місцевого самоврядування Харківщини [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://association.kharkov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=2808:2017-03-01-07-51-28&catid=39:2011-06-28-13-09-12&Itemid=152
11. Сабов М. М. Образно-средовое решение экспозиции – путь к активизации и повышению эффективности музейной коммуникации // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи (збірник тез доповідей та повідомлень міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького). Дніпропетровськ: ДІМ, 1999. – С. 58
12. Славетні сторінки Вовчанського земства [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kharkivlis.gov.ua/index.php/arkhiv-novin/324-slavetni-storinki-vovchanskogo-zemstva>
13. Талиев В. И. «Святыя горы Харьковской губернии как «памятник природы». – Х.: 1914. – 20 с. Серия изданий «Охраняйте природу», №6
14. Талиев В. Введение в ботаническое исследование Харьковской губ. Харьков: Издание Харьковского губернского земства, 1913. – 56 с.
15. Талиев В. Контакт леса и степи в Валковском уезде Харьковской губернии. – Х.: 1901. – 56 с.
16. Талиев В. Меловые боры Донецкого и Волжского бассейнов. – Х.: 1896 – 58с.
17. Талиев В. На весенней экскурсии. – Х.: 1897. – 13 с.
18. Талиев В. Охраняйте природу! – Х.: 1914. – 21 с.
19. Талиев В. Растительность меловых обнажений южной России. Дополнение. – Х.: 1907. – 230 с.
20. Талиев В. Растительность Южного берега Крыма. – Х: 1909. – 192 с.



На титульному листі розділу:

міська садиба Єгора Єгоровича Урюпіна XVIII століття по вул. Рымарській, 4 в м. Харкові – пам'ятка архітектури. Рішення виконавчого комітету Харківської обласної ради депутатів трудящих від 30.04.1980 №334. Охоронний номер 421. Архітектор невідомий.

Урюпін Є. Є. – громадський діяч, купець 3-ї гільдії. Будучи Харківським міським головою (1799 – 1805), значною мірою відновив права міського стану; міська дума при ньому успішно оберігала інтереси міста. Найбільш важливу послугу Є. Урюпін зробив місту Харкову своєю діяльністю на користь просвіти. У справі заснування Харківського університету він був головним помічником В. Н. Каразіна, зібрав з купецтва до 70000 крб. – суму, що перевищувала в 7 разів увесь річний бюджет тодішнього міста. У садибі Є. Урюпіна неодноразово перебував Г. С. Сковорода.

Світлини поч. XX ст. та 2017 р.

В. Д. БЕРЛИН

Апостол русской музыки

В истории русского музыкального искусства имя выдающегося пианиста и дирижера Александра Ильича Зилоти (1863 – 1945) овеяно великой славой и тенью забвения (у публики и любителей музыки). О причинах можно спорить и догадываться. Столичные музыковеды место рождения своего персонажа нередко опускают, заставляя читателя верить, что все лучшее рождается в Москве и С.-Петербурге. К тому же окончательно не ясно и никто не удосужился это выяснить, где точно родился Александр Зилоти, в Харькове или Старобельске?

Отъезд А. И. Зилоти из Советской России не мог не вызвать отрицательную реакцию в советском общественном мнении. Его не «травили», как Шалапина и Бунина, но и молчание убивает память. Да и исполнение его ничего не могло сказать меломанам, т. к. никаких записей Александра Зилоти до нас не дошло. Между тем сейчас, видимо, начинается второе пришествие великого музыканта, и это ощущается на Луганщине.

Правильное написание его фамилии установилось окончательно. Думали, что Зилоти – итальянец, и в конце XIX – начале XX вв. писали и «Зиллоти», и «Зилотти».

По отцу Зилоти – потомки молдавских дворян в XVIII веке, пришедших на русскую службу и получивших земельный надел на Слобожанщине. Александр Зилоти и Сергей Рахманинов – выдающиеся личности,



Илл. 1. Александр Ильич Зилоти,
Конец 1870-х годов



Илл. 2. Юлия Аркадьевна Зилоти, урожд. Рахманинова, мать А. И. Зилоти

близкие двоюродные братья и музыканты. Представители этих двух семей чаще всего были воины или музыканты. В их судьбах немало общего; состоятельные в прошлом и растерявшие состояние дворянские семьи, нелады родителей, живущих порознь, дорога в Московскую консерваторию через пансионат Н. С. Зверева. Разница в 10 лет постепенно стирается (Зилоти старше), а пути в русском дореволюционном и европейском искусстве лежат рядом и часто пересекаются, а палочка дирижера в их совместных концертах чередуется с местом у рояля. Свой 1-й концерт для фортепиано с оркестром С. Рахманинов посвятил брату и другу, который помог ему найти свой путь в музыке.

Итак, Александр Ильич Зилоти родился 28 сентября 1863 года в городе Старобельске Харьков-

ской губернии (ныне Луганская область). Отец его отставной штабс-капитан, уездный предводитель дворянства, мать – Юлия Аркадьевна Зилоти (урожденная Рахманинова), хозяйка маслозавода и хутора Софиевка на реке Белой в 70 верстах от Старобельска. У них 7 детей, но жили родители порознь, лишь эпизодически встречаясь в Старобельске, Москве или в Знаменке и Ивановке на Тамбовщине – имениях Ю. А. Зилоти и С. В. Рахманинова.

О семейной жизни супругов Зилоти сохранились лишь редкие разрозненные свидетельства, не раскрывающие отношений родителей музыканта. В 1880-е гг. Илья Матвеевич жил отдельно, а Юлия Аркадьевна явно избегала этой темы.

До 8 лет Александр Зилоти учился музыке у отца в Старобельске. В 1871 г. его отправили в Москву к замечательному музыканту и педагогу Николаю Сергеевичу Звереву, у которого он прожил 8 лет пребывания в консерватории до перехода к Николаю Григорьевичу Рубинштейну. Большие успехи студента, которого Н. Г. Рубинштейн считал лучшим своим учеником, заставили профессора рекомендовать Александру поездку в Германию к Ференцу Листу. Это произошло уже в 1883 г. после смерти Н. Г. Рубинштейна.

Поездка в Веймар к Ф. Листу перевернула всю жизнь юноши. Лист оценил его дарование, считая его лучшим своим учеником, и потечески помогал ему в концертной деятельности и сложных жизненных ситуациях. Зилоти неизменно хранил память о нем, пропагандировал его сочинения и включал в свой репертуар. В 1885 г. он организовал в Лейпциге общество Листа, которое объединяло учеников и почитателей гениального музыканта.

В своих воспоминаниях о Ференце Листе, написанных в 1911 г. к 100-летию со дня рождения наставника, Александр Ильич писал:

«Очевидно, и наши последние хорошие воспоминания перед смертью будут о Листе. Только теперь, на склоне лет, мы поняли, кого мы видели, кого мы имели, кто был и остался на всю жизнь нашей путеводной звездой».

Всю жизнь А. Зилоти вместе с другими учениками Листа чтит его память, устраивая концерты, где звучали 2-й концерт, «Пляска смерти», «Фауст» и др.

Для любимых своих учеников Лист был другом и вторым отцом. Так, узнав, что Зилоти давно не писал матери, он пожурил его за это. Скорее всего, сама Юлия Аркадьевна обращалась к Маэстро, беспокоясь о своем, в общем-то, нежном и заботливом сыне. Это заставляет предположить неизвестное письмо Ф. Листа к Юлии Аркадьевне, опубликованное 18 декабря 1884 г. в газете «Харьковские ведомости»:

Веймар

Милостивая государыня!

Вы имеете полное основание быть вполне довольны вашим сыном Александром Зиллоти. Это – первоклассный артист и личность симпатичная. Успехи, которые он уже стяжал в городах Германии, где его не задумались причислить к замечательным пианистам, служат хорошим предзнаменованием, что эти успехи продолжатся и будут идти crescendo. Я полагаю во всякой стране. Я приношу ему искренние пожелания и вас, милостивая государыня, прошу принять...

Ф. Лист



Илл. 3. Ференц Лист и Александр Ильич Зилоти, 1884



Илл. 4. Александр Ильич Зилоти,
1887

Концерты А. Зилоти начались ранней осенью 1883 г. Он дебютировал в Лейпциге и Веймаре с программой из произведений Ф. Листа («Пляска смерти», соната «Данте» и др.).

А затем настала очередь России. 17 декабря 1884 г. в Харькове должен был состояться концерт «лучшего ученика Листа» как писали газеты. Но из-за выступления Александра Ильича в зале С.-Петербургской консерватории концерт был перенесен на 20 декабря. Затем гастроль продолжалась в Одессе, Кишиневе и Киеве.

Позже музыкант вновь побывал в Харькове с концертами. В ноябре 1901 года его сопровождал виолончелист А. В. Вержбилович, а в октябре 1902 г. близкий друг виолончелист А. А. Брандуков. В про-

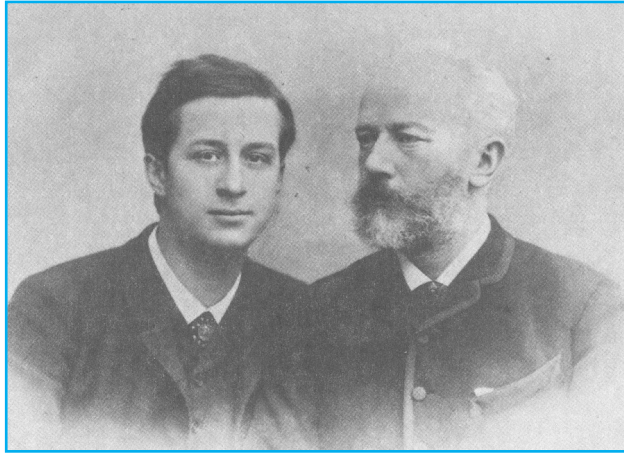
грамме харьковских концертов сочинения Ф. Шопена, П. И. Чайковского, С. Рахманинова, А. Глазунова, А. Аренского.

Ни в литературе, ни в периодике нигде не встретишь упоминаний о посещении А. Зилоти родного Старобельска. Как-то не верится, что ему не было хотя бы любопытно увидеть те места, где он родился. К тому же, маршруты его гастролей пролегли недалеко от родных мест. Возможно, если такая поездка когда-нибудь и состоялась, то осталась незамеченной прессой.

Несложившаяся семейная жизнь родителей стала юноше предостережением. В апреле 1883 г. Александр познакомился с Верой Третьяковой, дочерью Павла Михайловича Третьякова, основателя знаменитой галереи. Но пожениться они смогли лишь в 1887 г. В этот год имение И. М. Зилоти в Старобельском уезде Харьковской губернии было за долги продано с торгов. Отцы молодых были против брака обедневшего дворянского сына и состоятельной купеческой дочери. Сложными были и отношения молодых с отцами. Не раскрывая подробностей, Вера Павловна называет Илью Матвеевича «неврастеником» и рассказывает, как он отговаривал сына ехать в Германию. Не сумев ни помешать свадьбе, ни отговорить сына от поездки в Германию для усовершенствования и концертной деятельности, Илья Матвеевич отказался присутствовать на свадьбе. Но П. М. Третьяков видел порядочность и талант А. Зилоти и уступил уговорам молодых. Александр Ильич и Вера Павловна сочетались браком

Илл. 5.

Александр Ильич
Зилоти и Петр Ильич
Чайковский.
Конец 1880-х годов



в Москве 6 февраля 1887 года. Дочь П. М. Третьякова, музыкально образованная и верная делам мужа, оказалась надежной и любящей спутницей, матерью 6 детей.

Вера Павловна и Юлия Аркадьевна быстро нашли взаимопонимание. Побывав в Знаменке, Вера Павловна писала: *«Я растаяла от тамошней красоты и от энергии и свежести Юлии Аркадьевны, думая о ней, веселее и легче на душе за человечество»*.

От Знаменки до Ивановки было недалеко. И, бывая в Ивановке летом у С. В. Рахманинова, все Зилоти, Рахманиновы и Сатины заезжали в Знаменку к Юлии Аркадьевне.

Вернувшись после женитьбы в Лейпциг, Александр Зилоти продолжал выступать во всех концертах созданного им общества Ф. Листа, называя великого пианиста своей совестью. Через Зилоти С. Рахманинов делается *«как бы внуком Николая Рубинштейна и Ф. Листа»*, говорила родственница обоих Зоя Прибыtkова. После смерти Ф. Листа важную роль в судьбе Александра сыграл П. И. Чайковский, старавшийся открыть ему дорогу в большое искусство.

1884 – 1885 гг. — начало концертов Александра Зилоти в России. Отношения А. Зилоти с П. И. Чайковским охватывают период с 1887 по 1893 г. Дочь Зилоти – Оксана была крестницей П. И. Чайковского. Препклоняясь перед гением композитора, А. Зилоти был неизменным пропагандистом его произведений за рубежом. Во все программы своих концертов он включал сочинения неизвестного еще композитора. Во время первой гастрольной поездки Чайковского за границу в 1887 г. пианист в Лейпцигском обществе Ф. Листа организовал торжественную встречу П. И. Чайковскому, где были исполнены его трио, квартет и фортепианные пьесы. А 24 декабря 1887 г. в Гевандхаузе исполнялась 3-я сюита Чайковского под управлением автора. В январе 1888 г. в Берлине, а 7 февраля

в Праге под управлением автора Александр Зилоти исполнил 1-й концерт П. И. Чайковского. А еще раньше 16 ноября 1886 г. 1-й концерт в исполнении А. И. Зилоти прозвучал в зале Дворянского собрания.

Триумфальные концерты сменялись дружеским застольем и приятным общением. Как писала Вера Павловна своей сестре Анне из Лейпцига 3 января 1888 г.: «В воскресенье Сашка обедал у Бродского (любимый скрипач П. И. Чайковского) с П. И., Брамсом и Григом». После одной из таких встреч Петр Ильич писал брату Модесту: «Отраду мне составляют Зилоти, Григ с женой (очаровательные люди)».

П. И. Чайковский помогал пианисту в расширении его концертной деятельности за границей. Он приглашал его в свои концерты, принимая участие как дирижер. Со временем композитор доверил ему корректуру своих сочинений, переложения для фортепиано своих опер и балетов, редактирование их к изданию и переизданию. Петр Ильич говорил своему другу и ученику: «Саша, ты рожден апостолом русской музыки». Это «апостольство» еще в большей степени всю жизнь распространялось на С. В. Рахманинова – брата, друга, единомышленника. В ранний период жизни, период становления Зилоти заменял Рахманинову и мать, и отца. Многие концерты они давали вместе – один за роялем, другой за дирижерским пультом. Часто они менялись местами.

А. Зилоти стал одним из первых исполнителей 2-го фортепианного концерта С. Рахманинова.

Александр Ильич помог Сергею Васильевичу преодолеть неприятие личности и музыки А. Скрябина, которого сам он высоко ценил. После преждевременной смерти А. Н. Скрябина А. Зилоти посвятил его памяти четыре концерта. В одном из них фортепианный концерт А. Скрябина играл Сергей Васильевич Рахманинов.

Смерть Скрябина навела А. Зилоти на мысль организовать фонд – общество помощи нуждающимся музыкантам и их семьям. Такой Фонд был создан и оказал большую помощь.

В период недолгого преподавания в Московской консерватории (1889 – 1890) А. Зилоти вместе с П. И. Чайковским побывали в гостях у Л. Н. Толстого. Возвращались они расстроенные и удрученные резкостью высказываний писателя о музыке и композиторах.

Жизнь в Европе, выступления в Лейпциге, Париже, Антверпене познакомили и сблизили его со многими великими музыкантами. Среди его друзей композитор Э. Григ, пианист Г. Бюлов, дирижер Артур Никиш, виолончелист Пабло Казальс, скрипач Изаи. Дружеские отношения связывали его с В. Ф. Комиссаржевской, Надеждой Ивановной Врубель и ее мужем, великим художником. В пользу больного М. А. Врубеля А. Зилоти устроил концерт, а после его смерти в 1910 г. пианист посвятил концерт его памяти и в пользу фонда на сооружение памятника.

Концерты, организуемые А. И. Зилоти в России, важнейшее явление музыкальной жизни России 1903 – 1918 гг. С 1915 года при поддержке А. М. Горького, музыкант организует народные бесплатные концерты.

После Октябрьской революции А. И. Зилоти покинул Россию. В конце 1919 г. он выехал в Финляндию и Германию, а с 1922 г. Зилоти обосновался в США, где прожил (как и С. Рахманинов) до своей смерти 8 декабря 1945 г.

По непонятным причинам о его выступлениях как пианиста и дирижера в США нам мало известно. Не сохранилось ни одной записи этого выдающегося музыканта. Быть может, причина в том, что с 1921 года 10 лет он преподавал в знаменитой Джульярдской музыкальной школе при Колумбийском университете, что не оставляло времени для активной концертной деятельности.

В 1921 г. его сын А. А. Зилоти передал в Институт истории искусств (ныне Институт театра, музыки и кинематографии) на хранение (как предполагалось до возвращения отца) большую часть его архива, ставшего источником наших сведений о великом музыканте. Александр Ильич Зилоти, как и Сергей Васильевич Рахманинов, в США не забывали Россию. Они трагически восприняли известия о нападении фашистской Германии на СССР. Широко известно, какую помощь в ноябре 1941 г. оказал С. В. Рахманинов, передав генеральному консулу СССР в США письмо и чек. Но почти нигде не указывается, что треть суммы внес А. И. Зилоти.

А. И. Зилоти дожил до Победы и своими глазами увидел, что жертвы и помощь были не напрасны.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Горобец С. В. Вспоминая забытые имена (А. И. Зилоти) – Санкт-Петербург, 2016. – 192 с.
2. Александр Ильич Зилоти. 1863 – 1945. Воспоминания и письма / Сост. Л. М. Кутателадзе, под ред. А. Н. Раабена. – Л., 1963. – 468 с.
3. Лисенко І.М., Сікорська І. М. Зілоті Олександр Ілліч // Енциклопедія сучасної України. – Том 10 З – Зор. – Київ, 2010. – С. 586.

О. І. Трощинська

**Колекція картин «Козак Мамай» сучасних художників
з фондів Національного історико-культурного
заповідника «Чигирин»**

Народна картина «Козак Мамай» - одна з найпопулярніших в українському образотворчому мистецтві, символ самобутності нашої національної культури. Свідченням цього є велика кількість зображень «Мамаїв», що збереглися до нашого часу. Незважаючи на численні дослідження мистецтвознавців, етнографів, письменників, є багато загадок і таємниць у трактуванні змісту та символіки картини. Народна картина і сьогодні несе в собі значний історико-культурний зміст, не втрачає свого потенціалу.

Образ козака Мамаю продовжує активно жити і сьогодні, на початку ХХІ ст., залишаючись поза часом. В композиціях продовжує зберігатися та першооснова ідейного-художнього тлумачення образу, яку було закладено ще в період його формування. «Універсальна, всеохопна за змістом, монументальна, національна за характером і психологічним «наповненням», картина «Козак Мамай» у сучасному образотворенні виступає як першооснова для створення нового художнього простору» [4]. Сучасні митці подають свої інтерпретації відомого народного пісенно-поетичного й іконографічного образу.

Завданням дослідження є: по-перше – ввести в науковий обіг картини типу «Козак Мамай» з фондової колекції Національного історико-культурного заповідника «Чигирин»; по-друге – прослідкувати традиційні та інноваційні елементи на сучасних картинах «Козак Мамай» українських художників з колекції НІКЗ «Чигирин».

У фондовій збірці НІКЗ «Чигирин» представлено 22 картини типу «Козак Мамай» сучасних митців, що охоплюють хронологічний проміжок за часом створення з 1991 по 2010 рік. Одна картина передана в дар керівництвом Ощадбанку України в 1996 р., одна – Дирекцією художніх виставок України в 1999 р., одна – Чернігівською обласною державною адміністрацією. Найбільша кількість робіт, а саме 19, були передані до фондів заповідника головою Національної спілки майстрів народного мистецтва України Євгеном Шевченком в період з 2006 по 2014 рік [7]. Це пов'язано з тим, що з 2005 по 2010 рік на базі НІКЗ «Чигирин» спільно з НСМНМУ проводилися симпозиуми декоративно-прикладного мистецтва «Суботів», учасниками яких були майстри народного малярства, декоративного роз-

Світл. 1.

Малюнок «Козак
Мамай відпочиває
над Здвижем, аж
вітер видух...»,
автор – Людмила
Вітківська.
2002 р.
Папір, гуаш,
56,4 x 42,1 см.
Збірка НІКЗ «Чиги-
рин»



пису, лозоплетіння, декоративної скульптури, традиційної дитячої іграшки. Особливістю суботівського симпозіуму 2007 року була його тематична спрямованість до образу головного персонажу славетної народної картини «Козак Мамай».

«Організатори симпозіуму впевнено виводять загадковий і втаємничений образ Козака Мамає на авансцену новітньої історії українського народу, закликаючи таким чином майстрів народного мистецтва повною мірою використовувати образотворчу спадщину попередніх поколінь» [5, с. 46].

Серед постійних учасників симпозіумів, які в своїй творчості зверталися до образу козака Мамає, такі знані майстри, як Зоя Пасічна, Михайло Онацько, Василь Слободянюк та ін. Їхні роботи поповнили фонди НІКЗ «Чигирин».

На більшості із відомих картин «Козак Мамай» маємо зображення козака, який сидить зі схрещеними ногами і грає на бандурі, або, відклавши її, тримає пальці рук в не цілком зрозумілому, але характерному жесті. До основних композиційних елементів картини належать також кінь, дерево, речі козака (шабля, сумка, шапка, рушниця, люлька, сагайдак зі стрілами, пляшка, келих, козацький герб). *«На більшості полотен всі речі створюють навколо козака своєрідне обрамлення з плавних хвилястих і округлих ліній» [3, с. 33].* Саме твори з такою композицією були найбільш поширеними і улюбленими. На думку Т. Марченко, таку композицію «можна вважати класичною» [3, с. 34]. Пізніше з'являються полотна, де поряд із козаком є зображення інших постатей, але в основних рисах вони зберігають класичну композицію.

Сучасні інтерпретації «Мамаїв» є варіаціями на тему єдиної композиції, що постає як обов'язкова і незмінна схема, притаманна всім творам,

незалежно від трактування деталей. Щоправда, кожен художник вносить в композицію свої елементи, наповнюючи, таким чином, образ козака Мамай новим змістом.

Картини типу «Козак Мамай» з фондової колекції НІКЗ «Чигирин» виконані в різних техніках (олійний живопис, акрил, гуаш, акварель, офорт), на різній основі (полотно, ДВП, папір, картон), в різній кольоровій гамі, але всі їх об'єднує постать козака Мамай, що є уособлення невмирущості нашого народу.

До образу головного персонажа народної картини звертається в своїй творчості художниця Зоя Пасічна. У фондовій колекції НІКЗ «Чигирин» її творчість представлена п'ятьма картинами типу «Козак Мамай». Поряд з традиційними деталями (козак, що сидить схрестивши ноги, дерево, кінь, речі козака), художниця вносить до композиції власні елементи. Наприклад, вишитий рушник («Легенди Холодного Яру», KB-11480/16, Ж-413) [7], різнокольорові квіти («Скоро осінь золота», KB-11581/1, Ж-419) [7], кам'яна баба («Було колись», KB-11389/11, Ж-389) [7]. Її козак Мамай або грає на бандурі, або тримає в руках козацьку люльку. Оскільки деякі картини створювалися під час суботівського симпозіуму, то Зоя Пасічна додала елементи, пов'язані з Чигиринським краєм: козак сидить під 1000-літнім дубом Максима Залізняка, зображено герб м. Чигирин («Легенди Холодного Яру» («Козак Мамай»), KB-11480/40, Ж-414) [7].

Зображення кам'яної чи скіфської баби є і на картині Івана Просяника (без назви, KB-12031/21, Ж-529) [7]. Художник використовує традиційну композицію, доповнюючи її новими образами. Мамай з бандурою в руках сидить зі схрещеними ногами. Позад нього – скульптурне зображення т. з. «скіфської баби», а на другому плані зображено давньоруське військо в бойових обладунках. Дослідники народної картини проводять паралелі *«при порівнянні композицій “мамаїв” з середньовічною монументальною скульптурою тюркомовних племен півдня України – так званими “камінними бабами”»* [2, с. 46]. Камінні статуї в степу в давнину називали словом Мамай. *«При цьому, чоловічі обличчя цих скульптур нерідко нагадують образи козаків на народних картинах: та ж сама округлість обличчя, самозаглиблена відстороненість погляду»* [2, с. 46]. Складові частини композиції картини Івана Просяника мають символічний характер. Кам'яна баба, давньоруські дружинники, козак Мамай є уособленням героїчного минулого нашого народу.

Авторське бачення народної картини пропонує художник Василь Слободянюк. Доволі виразною є його картина «Козак Мамай» (KB-11581/9, Ж-427) [7], де маємо традиційну композицію, додається лише зображення церкви та ангелів на дальньому плані, що є свідченням глибокої релігійності козаків. Позад нього стоїть кінь – вірний товариш і побратим. *«Його зображення є майже на всіх картинах, без нього неможливо уявити козака ні в мирний, ні у воєнний час»* [3, с. 14]. На іншій картині «На варті» (KB-11389/15, Ж-393) [7] художник зображує козака під час відпочинку: він

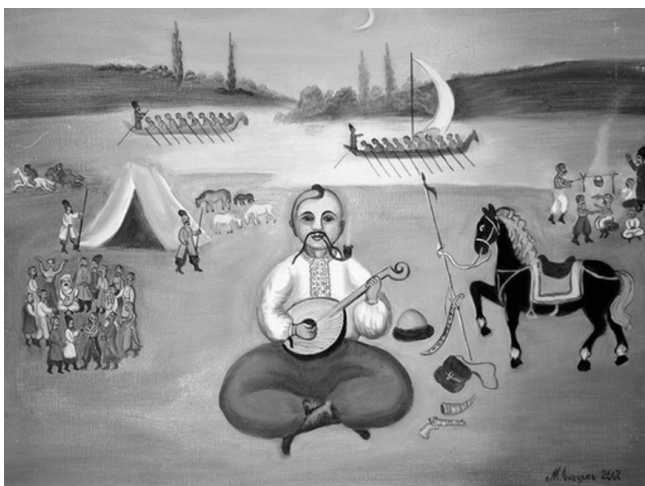
Світл. 2.

Картина «Крим-ський запорожець», автор – Юрій Кучеренко, 2009 р. Полотно, олійні фарби, 80 х 60 см. Збірка НІКЗ «Чигирин»



Світл. 3.

Картина «Козак Мамай», автор – Михайло Онацько, 2007 р. Полотно, олійні фарби, 65 х 50 см. Збірка НІКЗ «Чигирин»



напівлежить в замріяно-медитативній позі. Автор використовує традиційну композицію, додавши лише зображення трьох орлів на верхів'ї дерева. «У давнину вірили, що після смерті мужній воїн стає орлом» [1, с. 409]. Та й в народних піснях хоробрих козаків порівнювали з орлами. Орли – друзі і брати козака.

Традиційна композиція народної картини трансформується на картинах художника Георгія Кожокаря. Автор по-новому інтерпретує сюжет, зображуючи козака Мамаю то верхи на коні з бандурою в руках («Мамай в дорозі», KB-11389/18, Ж-396) [7], то пішим («Мамай на порозі Київграда,



Світл. 4. Картина «Червоний дуб», автор –
Олександр Вакуленко, 2010.
Полотно, акрил, 73 x 60 см.
Збірка НІКЗ «Чигирин»

КВ-11389/17, Ж-395) [7]. Художник відходить від традиційного зображення Мамає, що сидить в замріяно-медитаційній позі. Але присутні інші елементи, притаманні для класичної композиції: козацьке спорядження (спис, шабля, порохівниця, сагайдак зі стрілами), торба, бандура. Колір картин стриманий: за основу взято сіру-коричневу гаму.

Михайло Онацько, який продовжує і розвиває традиції народного малярства, зображує козака Мамає за сталими канонами (козак з бандурою, кінь, речі козака, що створюють своєрідне обрамлення), але в притаманній йому манері. Художник вносить у композицію картин свої елементи: мальовнича хатина, зоряне небо, мальви. На картині «Козак Мамай» (КВ-12031/16, Ж-527) [7] (світл. 3) поряд з козаком

бачимо зображення інших персонажів, хоча постать Мамає залишається центральною і виділяється розміром з-поміж інших постатей. Для «Мамаїв» М. Онацька характерні глибоко виражені національні мотиви, оптимізм, задушевність та життєлюбство.

Зовсім іншою, ніж класична, є композиція картини «Козак Мамай» Олександра Вакуленка (КВ-11748/17, Ж-501) [7]. Він зображує його верхи на коні з бандурою в руках та шаблею при боці серед стилізованих квітів та кетягів калини. Його Мамай нагадує козака-бандуриста з картин народного художника з Полтавщини Федора Стівбуненка. В стилі народного декоративного розпису написана і інша картина О. Вакуленка «Червоний дуб» (КВ-11839, Ж-515) [7] (світл. 4). Дуб, під яким сидить козак Мамай, зображений у вигляді великої стилізованої квітки. Особливістю цієї картини є переважаючий червоний колір. Адже в українських козаків червоний колір був уособленням військової верстви.

«Це проявлялося в червоно-малинових знаменах, в козацькому одязі, в ритуальній та символічній насиченості червоної барви як кольору професійного військового стану українського козацтва» [6].

Найближчою до канонічної є композиція картини «Кримський запорожець» (КВ-11697, Ж-483) [7] художника Юрія Кучеренка. Центральне місце займає постать Мамає. Дерево намальоване збоку частково, кінь прив'язаний до списа, речі козака розвішені на дереві та розкладені на

землі. Образотворча частина полотна доповнюється написом, що розбитий вертикальними лініями на три колонки. Певний відхід від традиційної композиції бачимо на іншій картині художника «Козацька пісня» (КН-591, Ж-71) [7]. Зображено трьох козаків, що сидять за столом, один з яких тримає в руках бандуру. Від канонічної композиції залишаються списи за спинами козаків, зброя, люлька, чарка, пляшка. Вгорі полотна розташований напис. Загальний колорит картин Ю. Кучеренка стриманий. Переважають жовто-охристі, зеленуваті та коричневі кольори, що, загалом, є характерним для картин «Козак Мамай» з класичною композицією.



Світл. 5. Картина (без назви), автор – Іван Просяник. ДВП, олійні фарби, 61 x 61 см.
Збірка НІКЗ «Чигирин»

Двома картинами («Козак Мамай відпочиває над Здвижем, аж вітер видух...», КВ-11371/12, Г-279; «Козак Мамай», КВ-12031/17, Ж-387) [7] в колекції НІКЗ «Чигирин» представлена творчість художниці Людмили Вітківської (світл. 1). Для її зображень козака Мамая характерна поетичність та фольклорна наповненість. Кінь виглядає казковим, присутні мотиви, що характерні саме для творчості Л. Вітківської: квіти, дерева, місяць, зорі.

У стилі декоративного розпису написані картини Наталії Рибак та Олександра Пажимського. Майстриня петриківського розпису Н. Рибак поєднає елементи класичної композиції народної картини з елементами петриківського розпису (калина, птахи, обрамлення орнаментом) («Козак Мамай під калиною», КВ-11389/1, Г-286) [7]. В стилі самчиківського розпису створена картина О. Пажимського «Вартуй, козацтво, не проспи» (КВ-11268/22, Г-253) [7]. Дерево зображене у вигляді величезної казкової квітки, що виділяється формою, розміром та кольором, що є характерним для самчиківського розпису. На відміну від традиційної народної картини, Мамай лежить під деревом, а поруч зображено його речі.

Незвичний формат має картина Віктора Пастушенка «Козак Мамай» (КВ-11226, Ж-344) [7], що виконана на дошці із заокругленим верхом в стриманих коричнево-зелених кольорах. Композиція картини складається з п'яти ярусів. Вгорі – зображення козака Мамая за канонами класичної композиції, а нижче розташовані 8 картинок (по 2 в 4 яруси), що ілюструють козацьке життя. Картина доповнена написом, що розташований внизу. Особливістю композиції є те, що кожне зображення доповнюється рядком з української народної пісні.

Козак Мамай зображений на офорті Олексія Соболевського «Сторінки історії» (КВ-8833, Г-71) [7]. Поряд з козаком Мамаєм з'являються зображення українських гетьманів. Від картини віє смутком та тугою, що висловлено і за допомогою тексту «Де ви Дорошенки, де ж ви Хмельниченки і ви, Івани, сліпі сотники, битні десятиники і ви гетьмани!».

Найбільша кількість картин, а саме 10, типу «Козак Мамай» зі збірки НІКЗ «Чигирин» мають горизонтально-видовжений формат, 9 – вертикально-видовжений, а 3 – квадратний формат.

Народна картина «Козак Мамай» завжди була однією з найулюблениших серед українського народу, прикрашаючи помешкання і стверджуючи нашу ідентичність, нагадуючи про козацький родовід. Інтерес до цього образу зберігається і сьогодні. Сучасні художники, створюючи картини на тему «Козак Мамай», поєднують класичні традиції народної картини із новими живописними прийомами та композиційними вирішеннями. Таким чином, образ козака Мамаєва набуває нового звучання.

У каталозі роботи розміщені в порядку їх надходження до збірки. Розміри подано в сантиметрах. Кожна має інвентарний номер, що включає шифр і порядковий номер в даній групі. Картини, представлені в каталозі, датовані авторами.

1. КВ-591, Ж-71- картина «Козацька пісня», автор – Юрій Кучеренко, 1995 р. Полотно, олійні фарби, метал, 70 x 105 см.
2. КВ-8833, Г-71 – офорт «Сторінки історії», автор – Олексій Соболевський, 1991 р. Папір, офорт, 50 x 64,5 см.
3. КВ-11226, Ж-344 – картина «Козак Мамай», художник – Віктор Пастушенко, 2006. Дерево, олійні фарби, 75 x 24 см.
4. КВ-11268/22, Г-253 – картина «Вартуй, козацтво, не проспи», автор – Олександр Пажимський, 2007 р. Папір, акварель, 44 x 55 см.
5. КВ-11371/12, Г-279 – малюнок «Козак Мамай відпочиває над Здвижем, аж вітер видих...», автор – Людмила Вітківська 2002 р. Папір, гуаш, 56,4 x 42,1 см.
6. КВ-11389/1, Г-286 – картина «Козак Мамай під калиною», автор – Наталія Рибак, 2007 р. Картон, гуаш, яєчна темпера, 61 x 81 см.
7. КВ-11389/11, Ж-389 – картина «Було колись...», автор – Зоя Пасічна, 2007 р. Полотно, акрилові фарби, 85 x 75 см.
8. КВ-11389/15, Ж-393 – картина «На варті», автор – Василь Слободянюк, 2007 р. Полотно, олійні фарби, 85 x 60 см.
9. КВ-11389/17, Ж-395 – картина «Мамай на порозі Київграда», автор – Георгій Кожокар, 2007 р. Полотно, олійні фарби, 120 x 50 см.
10. КВ-11389/18, Ж-396 – картина «Мамай в дорозі», автор – Георгій Кожокар, 2007 р. Полотно, олійні фарби, 100x80 см.
11. КВ-11480/16, Ж-413 – картина «Легенди Холодного Яру» (I частина), автор – Зоя Пасічна, 2005 р., Полотно, олійні фарби, 60 x 50 см.
12. КВ-11480/40, Ж-414 – картина «Легенда Холодного Яру» (II частина), автор – Зоя Пасічна, 2005 р., Полотно, акрил, 70 x 50 см.

13. KB-11581/1, Ж-419 – картина «Скоро осінь золота», автор – Зоя Пасічна, 2008 р. Полотно, гуаш, акрил, 54 x 73 см.
14. KB-11581/3, Ж-421 – картина «Козак Мамай», автор – Михайло Онацько, 2008 р. Полотно, олійні фарби, 60,5 x 40 см.
15. KB-11581/9, Ж-427 – картина «Козак Мамай», автор – Василь Слободянюк, 2008 р. Полотно, олійні фарби, 54 x 73 см.
16. KB-11697, Ж-483 – картина «Кримський запорожець», автор – Юрій Кучеренко, 2009 р. Полотно, олійні фарби, 80 x 60 см.
17. KB-11748/17, Ж-501 – картина «Козак Мамай», автор – Олександр Вакуленко, 2009 р. Полотно, акрил, 82 x 82 см.
18. KB-11839, Ж-515 – картина «Червоний дуб», автор – Олександр Вакуленко, 2010. Полотно, акрил, 73 x 60 см.
19. KB-12031/16, Ж-527 – картина «Козак Мамай», автор – Михайло Онацько, 2007 р. Полотно, олійні фарби, 65 x 50 см.
20. KB-12031/21, Ж-529 – картина (без назви), автор – Іван Просяник. ДВП, олійні фарби, 61 x 61 см.
21. KB-12031/17, Г-387 – картина «Козак Мамай», автор – Людмила Вітківська, 2001 р. ДВП, акрил, гуаш, лак, 62 x 42 см.
22. KB-12031/19, Г-389 – картина «Козак – душа правдивая», автор – Зоя Пасічна, 2009 р. ДВП, акрил, гуаш, 72 x 72 см.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Войнович В. М. Українська міфологія / В. М. Войнович. – К. : Либідь, 2002. – 663 с.
2. Козак Мамай : Альбом / [автор вступної статті : Станіслав Бушак, відповідальний за випуск : Настя Голтвенко]. – К. : Родовід, 2008 – 304 с.
3. Марченко Т. М. Козаки – Мамаї / Тетяна Марченко. – Київ – Опішне, 1991. – 80 с.
4. Михайлова Рада. Виставка «Козак Мамай» у Національному Художньому музеї України [Електронний ресурс]: http://etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2005/N1_9/Art11.htm
5. Титаренко В. Суботів – 2007 / В. Титаренко // Народне мистецтво. – 2007. – № 3 – 4. – с. 46 – 48.
6. Фігурний Юрій. Архаїчні елементи культури козацтва в контексті українознавства [Електронний ресурс]: <http://ukrainakvit.narod.ru/archaic-element.html>
7. Фонди Національного історико-культурного заповідника «Чигирин». – Група збереження «Живопис».

Л. А. КАРПЮК

ГРАФІЧНІ ВЗРІЦІ У ВОЛИНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ XVII – XVIII ст.

Ще на початку XX століття мистецтвознавцями було зауважено, що іконописці України, Росії, а також живописці західноєвропейської традиції, у якості джерел нерідко використовували гравюри, які завдяки своїй типажності були широко розповсюджені і доступні. Розвідки про використання гравюр як іконописного протографа зустрічаються у працях білоруських, українських та російських дослідників. На спільні риси книжкової графіки, творів європейських граверів та української ікони акцентували увагу П. Жолтовський [1], Д. Степовик [2], В. Пуцко [3, с. 30-40] та інші українські та зарубіжні дослідники. В. Свенціцька, В. Александрович, В. Делюга звертали увагу на іконографічні наслідування творів латинської графіки, виданих упродовж XVI століття, як взірців для українського іконописного малярства [4]. Професор протоієрей Ф. Тітов у своїй праці «Типография Киево-Печерской Лавры...» зазначав, що джерелом, з якого печерські гравери, а також рисувальники, що готували для них рисунки, брали свої оригінали, особливо у другій половині та в кінці XVII ст., слугували також іноземні, переважно латино-німецькі ілюстровані видання. Автор зауважує, що за його спостереженням, крім голландської Біблії відомого видавця Піскатора, печерські гравери і рисувальники зверталися переважно до аугсбурзьких видань Хр. Вейгеля [5]. Альбоми (кужбушки) учнів та вчителів Києво-Лаврської іконописної майстерні, які зберігаються у Відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського, є першорядним джерелом для пізнання розвитку станкового живопису в Україні, мистецьких і культурних взаємин із західноєвропейським мистецтвом [6, 5]. Перегляд рисунків з цих альбомів надає інформацію про обізнаність іконописців з європейськими тенденціями живописного мистецтва, про окремі роботи, які використовувалися малярами як першоджерела мотивів та сюжетів.

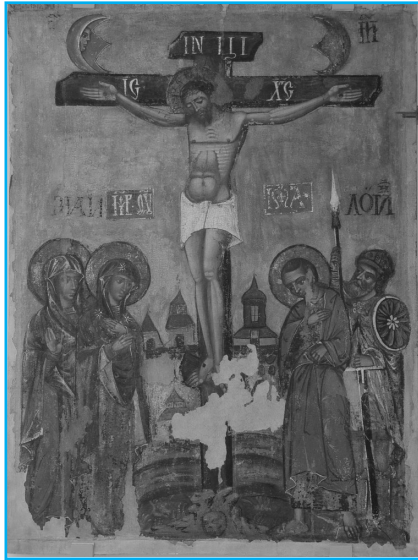
Як зазначав Вальдемар Делюга:

«Використання графіки як прототипу було одним із чинників, який зумовив розвиток малярства у Східній Європі. Гравюри, відбиті у десятках примірників, часом доходили до районів, дуже віддалених від свого виникнення і спричинилися до поширення тем, що їх несли нові ідеї і художні течії. Малярство кола православної церкви на те-

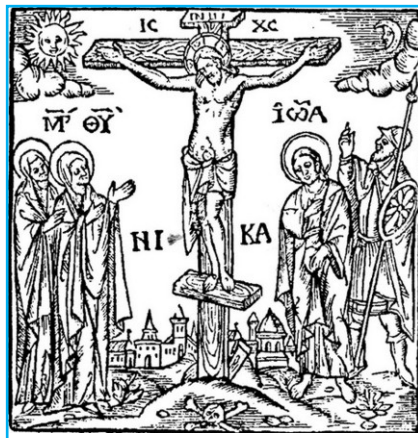
риторії, обмеженій історичними кордонами Речі Посполитої XVII ст., зазнавало впливу латинського мистецтва і змінювалося й переймало невідомі іконографічні взірці» [7].

Починаючи з 20–30-х років XVII ст., самостійні гравіровані аркуші набули загального розповсюдження. Виготовленням окремих ілюстрованих листків із молитвами, святців, гравірованих картинок, паперових ікон-образів, антимінсів, займалися провідні українські друкарні, насамперед друкарня Києво-Печерської лаври. Інша справа, що через розповсюдження серед різних верств населення такі зразки ксилографії збереглися до нашого часу частково, лише в поодиноких примірниках чи фрагментах, тому складно досліджувати та аналізувати це явище в цілісності. До первістків самостійної естампної гравюри слід віднести Святці П. Беринди, ксилографічні аркуші 1626 – 1629 років, цикли біблійних гравюр Іллі та Прокопія. Відоме свідчення Павла Алепського, який в описі відвідин Антіохійським патріархом Макарієм Києва в 1655 р. серед іншого зазначав, що в Печерській лаврі друкували «малюнки» та «ікони святих» [8].

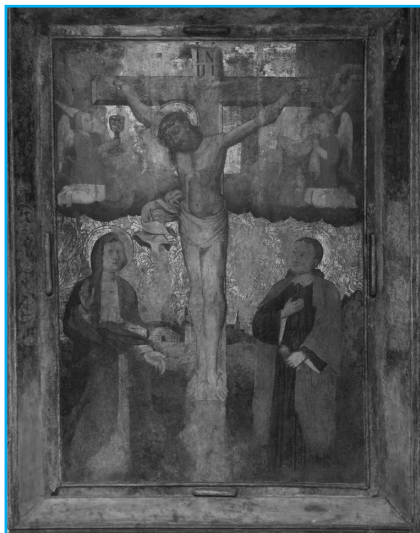
Явище розповсюдження паперових естампних зображень було запозичене з Заходу – з Німеччини, Польщі, де набуло популярності ще у XV – XVI ст. та не одразу було сприйняте в Україні. Але, зважаючи на демократичність жанру естампної гравюри, дешевизну гравірованих ікон порівняно з писаними,



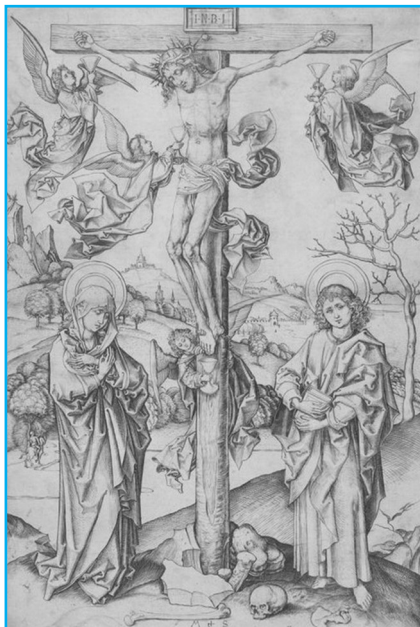
Світл. 1. Ікона. Розп'яття Ісуса Христа. Кінець XVI ст.



Світл. 2. Розп'яття. Гравюра з «Книги о священстві». Львів, 1614 р.



Сейтл. 3. Ікона. Розп'яття Ісуса Христа.
Початок XVIII ст.



Сейтл. 4. Мартін Шонгауер. Розп'яття.

в другій половині XVII ст. вони поступово набули великої популярності серед найширших народних мас.

Використання українськими майстрами взірців інших європейських граверів при виконанні власних творів було на той час явищем цілком природним і типовим. Серед «кужбушків» лаврських малярень зберігався примірник Біблії Піскатора, яким користувалися місцеві художники та їх учні. В «Реєстрі Книгам, находящимся, найденнымъ въ Библиотеке Почаевской Лавры 1831 года Октября 26 дня» значиться книга Христофора Вейгеля під назвою «Книга изображений въ Лицах Истории Св. Писания Ветх. и Нового Завета», (1730 р.), яку, найвірогідніше, використовували гравери Почаївської друкарні як навчальний посібник. Завдяки західній та українській гравюрі іконописці вчилися правильно будувати простір, вирішувати різні композиційні й іконографічні проблеми. Майстри ікон чудово розуміли принципову різницю між зображенням у книжці (мініатюрою, гравюрою, рисунком), що є лише ілюстрацією тексту, та іконою, яка має надзвичайні молитовні, літургійні функції і тільки частково – ілюстративні [9, 112].

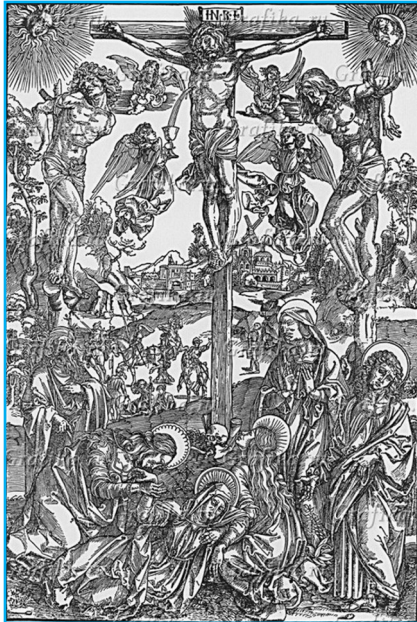
Ряд дослідників зазначають, що між графікою та малярством існувало взаємозапозичення. Оскільки на час появи і становлення графіки в Україні іконопис мав за собою багатовікову історію, то цілком логічно, що первинними зразками для граверів були малярські твори.

У подальшому нерідко було навпаки, адже гравери втілювали у своїх роботах нові риси та тенденції тогочасного мистецтва [10].

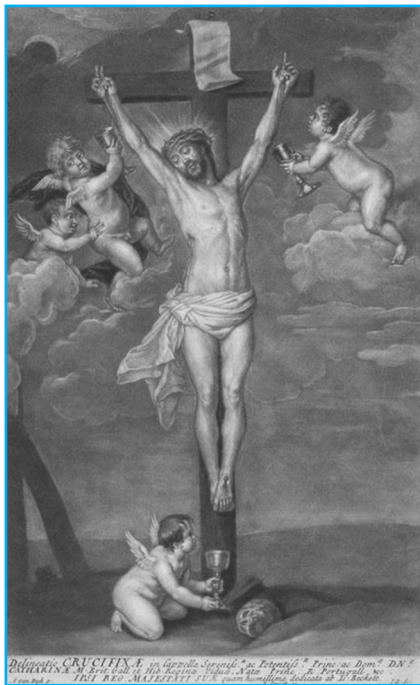
В іконописі малярів з теренів України, як зразок нерідко домінувала північноєвропейська гравюра. Одним з головних джерел знайомства з європейським релігійним мистецтвом середньовіччя були ілюстровані книги з графічними зразками західних майстрів. Такі графічні твори привозилися в Україну й архіреями церкви. Так, луцький єпископ Кирило Терлецький після відвідин Риму у 1595 р. привіз цілу збірку естампів, про що негативно зауважували його колеги [11]. Найбільшої популярності набули різні видання Біблії Піскатора (1614, 1639, 1643, 1650 pp.), ця книга має більш як 400 гравірованих ілюстрацій до текстів Старого та Нового Заповітів. Крім того, поширеними виданнями серед живописців були альбоми Герхарда де Йоде 1650 та 1674 pp. [12]. Існує думка, що українські іконописці користувалися гравюрами й інших видань, насамперед – аугсбурзьких, а також станковими гравюрами на окремих аркушах, так названими кужбушками (з німецького «Kunstabuch»). До нашого часу їх збереглося надзвичайно мало, кілька подібних альбомів зберігається у фондах Національної бібліотеки України ім. Вернадського. Це найбільша з відомих досі колекцій [13].

Серед українських граверів, які працювали з західноєвропейськими зразками, можна назвати майстрів Іллю, Григорія Левицького, Адама та Йосифа Гочемських, І. Стрельбицького, Никодима Зубрицького та ін. Гравюри, відбиті в десятках примірників, часом доходили до районів, дуже віддалених від місця свого виникнення, і спричинили до поширення тем, що їх несли нові ідеї й художні течії.

В іконописному мистецтві Волині, як православної так і греко-католицької традицій, у XVII – XVIII століттях помітні впливи графіки. Таку малярську реалізацію, яка відтворює частково, а інколи й повністю графічні твори, можна побачити у цілому ряді творів з колекції Музею волинської ікони (МВІ).



Світл. 5. Альбрехт Дюрер. Розп'яття.
1495 р. Др. пол. XV ст.



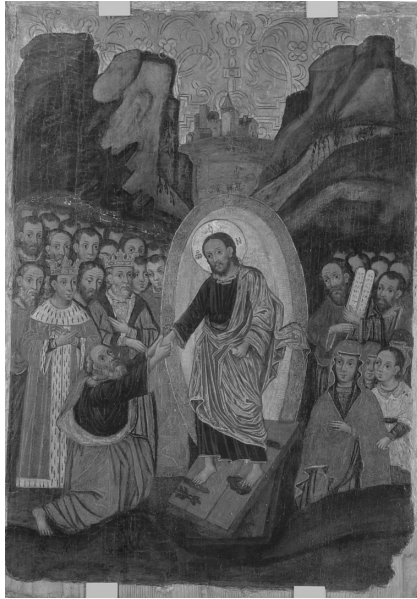
Світл. 6. І. Беккет. Розп'яття. 1881/88. автор оригіналу А. ван Дейк

У книжковому графічному мистецтві XVII ст. тема Розп'яття втілювалася за двома іконографічними варіантами, які мають аналогії у творах волинських малярів того ж часу. На іконі початку XVII ст. з церкви Св. Миколая с. Борочиче Горохівського р-ну (Ж – 310) зображена монументальна сцена, у центрі якої масивний дерев'яний хрест з розп'ятим Ісусом, обабіч нього – четверо пристоячих: Діва Марія та Марія Магдалина – зліва, Св. Іоан і сотник Лонгін – справа. Сюжет у виконанні волинського майстра позбавлений гострої емоційності і психологізму, як того вимагає тема. Постаті пристоячих зображені у спокійних позах, їх лики одноманітні і невиразні. Про почуття персонажів свідчать рухи їх рук, піднятих до грудей у жінок та опущений долу лик Св. Іоанна (світл. 1). Вірогідно, безпосереднім зразком для іконописця була гравюра з «Книги о священстві» 1614 р.,

львівського видання (світл. 2). В композиції образу відтворені основні іконографічні деталі, постави, жести, одяг Лонгіна. По іншому маляр написав небесні світила та більш спрощено – архітектуру Єрусалиму [14].

У іншому «Розп'ятті» (Ж – 306), початку XVIII ст., з церкви Успіння Богородиці с. Качин Камінь-Каширського р-ну, волинський маляр відтворюючи традиційну іконографічну схему, доповнює її зображеннями ангелів, які обабіч хреста збирають кров Ісуса, що стікає з його кистей, у чашу і пелену (світл. 3). Загальна композиція у цілому відповідає характеру схеми, поширеній у волинському мистецтві XVI – XVIII століть. Обабіч хреста з тілом померлого Ісуса стоять Богородиця та Іоан Богослов у спокійних, здавалось би, позах, лише розведені у сторони руки Богородиці та сльози на її ликові, свідчать про глибоке переживання. Їх постаті покриті одежами з густо драпірованими бганками, одяг Богородиці прописаний у західноєвропейському варіанті – накинутий на плечі плащ і плат на голові, який покриває розсіпане по плечам волосся і відкриває шию. Маляр створив натуралістичний образ страждаючого і померлого Ісуса, його тіло обвисле на перекладині хреста, долоні зведені майже у кулак.

Лик залитий кров'ю, яка тече з-під тернового вінка. Саме кров Христа стала символічним центром композиції, її струмені течуть з його грудей, долонь. Культ Святої Крові у католицькій традиції був поширений з XIV століття, тому у творах художників епохи Відродження, а пізніше й у гравюрах, з'являються зображені біля Розп'яття ширяючі ангели, які збирають кров Христову у чаші (світл. 4, 5, 6). «Розп'яття» волинського маляра, композиційно пов'язане з гравюрами Альбрехта Дюрера та Мартіна Шонгауера, які працювали у кінці XV ст. чи Ісаака Беккета (друга половина XVII ст.), які зверталися до цієї теми. Проте всі образи у ньому змальовані у традиції української ікони, а не німецької чи голландської ілюстративної гравюри. Ангели, які тримають чашу і пелену, позбавлені рис амурів-путті, яких можна побачити у творах західноєвропейських художників, це традиційні зображення посланців Господніх, які навколішках стоять на хмарах.



Світл. 7. Ікона «Зішестя до аду».
Середина XVII ст.

Манера виконання цієї ікони свідчить, що автор не просто копіював те чи інше зображення, у ньому проглядається яскрава індивідуальність, творчі пошуки та водночас, прихильність до традицій середньовічного волинського малярства [15].

Про взаємозв'язок та своєрідний взаємообмін іконографічним схемами опосередковано свідчить тема «Воскресіння Ісуса Христа – Зішестя до аду» у виконанні волинського маляра першої половини XVII ст. (І – 152, с. Прохід Ратнівського р-ну., світл. 7). Символічно відтворена євангельська подія трактована досить наближено до світського явища, що стало наслідком засвоєння ренесансних тенденцій у середовищі волинських малярів. Можливо, на композицію твору та відтворення певних деталей мали значний вплив дереворити з київських видань Тріоді Цвітної 1631 р. В іконі присутній той же краєвид, лише доповнений малюнком фортечних мурів; дошки розбитих воріт аду під ногами Христа, тонкі лінії проміння золотої мандоли навколо нього та одежі царів – репліки з гравюр Тріоді.

Ікона «Зішестя Святого Духа на апостолів» початку XVII ст. (І – 126, с. Окорськ Локачинського р-ну), яка вирізняється архаїстикою та незвичною



Світл. 8. Ікона. Св. Георгій Переможець.
Перша пол. XVIII ст.



Світл. 9. Чудо Георгія про змія. XVIII ст.
Полоцький історико-культурний
заповідник

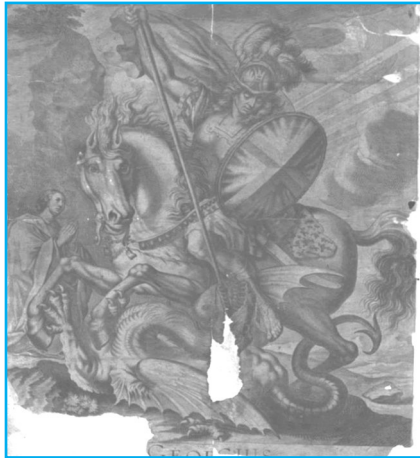
для живописного твору чіткою графічністю, можливо також була виконана народним малярем за графічним взірцем. Центром композиції є тронна постать Богородиці з хрещеними на грудях руками, обабіч неї у три яруси зображені по парам апостоли. Трон Богородиці, розграфлена на квадрати підлога та зображення другого плану, мурів будівель з довгастими отворами вікон, дуже близькі до дереворитів Києво-Печерського видання 1624 р. «Бесіди Іоанна Златоуста на Діяння апостолів» та «Апостола» 1639 р. львівського видання [16].

У середовищі волинських малярів, принаймні серед досліджених іконописних осередків, таких як «Волинський іконописець 1630 р.» та його малярське коло, «Михнівський маляр», один з найкращих іконописців давньої Волині – Йов Кондзелевич та малярів близьких до нього, ми знаходимо незначну кількість ікон, які наслідують графічні твори. У роботах волинських майстрів видно традиційну провінційну майстерність поєднану з новими художніми цінностями, які були принесені західним мистецтвом ренесансу, а пізніше й бароко.

У контексті цієї проблеми цікавим є виявлення серед альбомів навчальних малюнків учнів майстерні Києво-Печерської Лаври гравюри «Св. Георгій» XVIII ст. (світл. 10). Відомості про художню діяльність у Печерській лаврі досить скромні, оскільки збереглося небагато робіт. Архівні матеріали також досить скупі, бо у 1718 р. більшість документів згоріли, тоді ж загинуло багато малюнків. Про діяльність

малярської школи у другій половині XVII – початку XVIII століть свідчать збережені альбоми із західноєвропейськими гравюрами, а також навчальні рисунки учнів, їх малярські проекти.

Гравюра «Святий Георгій» знаходиться на 28-му листі у 2-му альбомі «кужбушків» [17]. Сюжет зображення, яскраві іконографічні особливості композиції повністю співпадають з іконою волинського «Маляра з Михнівки» «Святий Георгій Переможець» XVIII ст. (Ж – 301) зі Стрітенської церкви с. Михнівка Камінь-Каширського району (світл 8) [18]. При написанні «свого» Георгія маляр чи не повністю, майже у всіх деталях, копіює лаврську гравюру, яка відповідає традиційній, уста-



Світл. 10. Св. Георгій Переможець. Гравюра. XVIII ст. Відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського

лений іконографічний схемі, поширений в Україні з XIV ст. Цей твір має яскраво виражені стилістичні особливості, у ньому переважає романтичний, майже казковий дух. Маляр яскраво і безпосередньо зобразив легенду про чудо змієборства, наповнивши образ реалістичними деталями. У цілому, сюжет сприймається, як епізод батальної сцени у провінційному малярському трактуванні. У переданні пластики руху і реалістичних елементах, автор водночас слідує канону даного сюжету та ретельно копіює гравюру невідомого західноєвропейського майстра. Проте у деталях та зображеннях другого плану ікона дещо різниться від графічного взірця. Як і на гравюрі, зліва від вершника зображена невелика постать юної діви, з молитовно складеними перед грудьми руками. На гравюрі її постать прихована об'ємним плащем з ретельно проробленим драпіруванням. Волинський маляр, аби підкреслити царське походження діви, зображує її у червоній підбитій горностаем мантиї. Замість розлогого дерева на скелі (гравюра) у лівому верхньому куті композиції маляр пише, як на більшості волинських ікон Святого Георгія, замкові мури з високою, триярусною білою вежею. Вся нижня частина ікони – своєрідний пейзаж, який завершується біло-блакитними горами. Як і на гравюрі, у верхньому правому куті зображена благословляюча десниця з трьома, прокресленими широкою грав'ю, променями. Отож, іконописець не просто «документально» відтворив гравюру, а вніс, хоча би у другорядних деталях, своє світобачення, відтворивши місцеву іконографічну традицію. Весь твір проіннятий експресією, динамікою та водночас величною урочистістю, рівновагою і гармонією. Не виключено, що волинський маляр навчався живопису у Лаврській



Світл. 11. Св. Варвара.
Середина XVIII ст.

майстерні, адже «західноєвропейські гравюри та естампи були важливим інструментом художнього виховання в Києво-Лаврській малярні» [19]. У його творах видно традиційну провінційну майстерність та водночас помітні спроби поживити її новими художніми вартостями, які несло західне мистецтво.

Та ж гравюра лежить в основі іконографічної схеми образу «Чудо Георгія про змія» (світл. 9), який зберігається у колекції історико-культурного заповідника м. Полоцьк (Білорусь). Його вирізняє досить професійний рисунок, тло з гравійованим рослинним орнаментом, а особливо – експресивно і виразно написаний образ Святого [20]. Ікона має більш спрощену композиційну схему, постать діви вписана у арку дверей триверхої

башти, таким чином вершник є домінуючим і основним у композиційному ладі.

У XVIII столітті малярі нерідко буквально копіювали дереворити чи мідерити, про що свідчить не лише ікона Св. Георгія «Маяра з Миківки», а й образ Св. Варвари середини XVIII ст. (І – 490) з с. Старий Чарторийськ Маневицького р-ну. (світл. 11). На гравюрі невідомого походження автор відтворив монументальний за формою та водночас шляхетний і елегантний за характером, образ Святої мучениці. Згідно барокової традиції, вона зображена у довгому хітоні, який на грудях покритий короткою кірасою. У руках – традиційні атрибути, меч з пальмовою гілкою та високо підняти чаша – символ страждання і терпіння. Німб та саяво навколо чотириконечного хреста над чашею зроблені у вигляді тонких променів. Зліва від постаті Варвари – масивна башта з трьома високими вікнами, тло гравюри ілюзорно відображає невисокі пагорби, покриті рідкою рослинністю (світл. 12) [21].

Невідомий волинський маляр у середині XVIII ст. до найменших деталей повторює малюнок гравюри, ніби «одягнувши» її у кольорову барву. Лише дрібні елементи він опрацював по-своєму, дещо зменшує розмір башти, пише традиційний, круглої форми німб та яскраво декорує вбрання Святої. Її кіраса орнаментована легкою різьбою по ґрунту, червона троянда

прикріплена справа до грудей, а на шиї та руці, якою вона тримає чашу – низки перлин, масивні сережки у вухах.

Як зазначав у своїх дослідженнях Д. Степовик, величезний вплив на мистецький процес України XVII – XVIII ст. мала творчість так названої «великої трійці» граверів – Олександра і Леонтія Тарасевичів та Івана Щирського. «Утвердженні цими граверами принципи бароко справили позитивний вплив на українське малярство XVIII ст. У його розвитку бачимо ті ж засоби жанровості, психологізації персонажів, ту ж помірність при передачі руху, масивності, контрастів і напруження, що і в гравюрі. [22].

У 1682 р. Іван Щирський створив гравюру з образом одного з авторів літургичних служб Іоана Златоуста для потреб віленських отців василіан. На гравюрі він зображений у повних архієрейських шатах на тлі декору з тканини з глибокими ши-



Світл. 12. Св. Варвара.
Початок XVIII ст.

рокими банками, перед ним стіл з книгами, рукописом та чорнильницею з пером (світл. 13). Всі ці динамічні художні засоби притаманні здебільшого портрету. Вірогідно, живописна досконалість гравюри спричинила до того, що вона стала взірцем для «Михнівського маляра», який, як вже було зауважено, нерідко писав ікони з подібних дереворитів чи мідеритів. На початку XVIII ст. ним була написана ікона до храму с. Михнівка Камінь-Каширського р-ну «Св. Миколай Мирлікійський», яка зараз зберігається у Національному музеї ім. Андрея Шептицького у м. Львів (світл. 14). Майстер творчо підійшов до трактування образу, буквально замінивши лик Святого Іоанна Златоуста на Миколоая Мирлікійського. В зальному ж композиція твору залишилася майже без змін [23]. Образ Св. Миколоая умовно можна назвати іконою – портретом, у ньому поєднані світські і іконописні традиції. Монументальне поясне зображення Святого вписане у масивну глибоку раму з боніями та орнаментовану декором на міжрам'ї, що є традиційним для «Малюра з Михнівки». Він «одягає» гравюру у кольори. Перед Миколоаєм – стіл, застелений блакитною скатертиною з чорнильницею, пером та грамотою на якій написаний уривок з акафіста до Святителя, чотири



Світл. 13. І. Щорський. Св. Іоан Златоуст.
Гравюра. 1682 р.

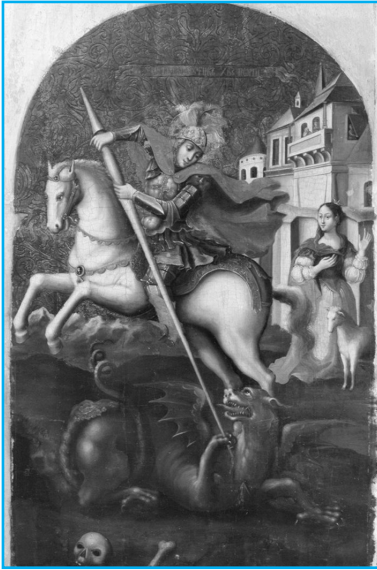


Світл. 14. Ікона Св. Миколай. Поч. XVIII ст.

книги у яскравих палітурках. Золоте тло ікони, як і на гравюрі, доповнює червона завіса з великим вузлом та широкими драперіями. Всі художні деталі в іконі приведені до мети – розкриття внутрішнього світу та духовної діяльності зображуваного.

Гравюри сприяли поширенню не лише окремих сюжетів, а й збагачували вже існуючі новими варіантами деталей композицій, зразками барокового декору, орнаментальних прикрас. Так, на іконі Йова Кондзелевича «Св. Георгій» (РА – 1064), з с. Бобли Турійського р-ну (світл. 15), у загальних рисах автором відтворено зображення коня з деталями зброї, елементи лицарського обладунку на Святому, своєрідний, дещо казковий змії-дракон, яких можна побачити у гравюрі фронтиспіса Патерика Києво-Печерської Лаври (1702 р.) авторства Л. Тарасевича. У лівій частині композиції зображений лицар, який вбиває списом дракона, що іконографічно відповідає темі змиеборства в іконах Св. Георгія. Цей фрагмент гравюри Тарасевича у 1709 р. був копіюваний з невеликими змінами російським гравюром М. Карновським при створенні листа «Політиколепный апофеоз» (світл. 17) [24].

Завдяки західній та українській гравюрі іконописці вирішували і урізноманітнювали новими деталями композиційні та іконографічні сюжети. Цікавою у тому плані є волинська ікона початку XVIII ст. «Воздвиження Чесного Хреста» (РА – 1473), яка походить з с. Козлиничі

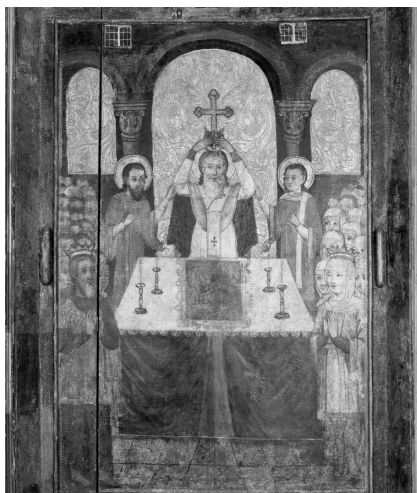


Світл. 15. Й. Кондзелевич. Св. Георгій.
Поч. XVIII ст.



Світл. 16. Гравюра Л. Тарасевича у копії
М. Карновського. Політиколепний
апофеоз. 1709 р.

Ковельського району (світл. 17). Вірогідно, під час перебування у церкві вона була храмовою (походить з церкви Воздвиження Чесного Хреста). Сюжет відноситься до досить короткого варіанту іконографічної традиції та має свої, лише йому притаманні особливості. Митрополит Макарій зображений у центрі композиції не на підвищенні, а перед широким квадратним столом – тетраподом. Архієрей піднімає над головою хрест, прикрашений зіллям і квітами. Його за лікті підтримують два диякони з кадилами у руках (як це проходить під час богослужіння). Обабіч тетраподу – група свідків події; зліва стоять чоловіки, очолювані Св. Костянтином, справа – жінки зі Св. Єленою. Тло ікони багато декороване листям аканту, яке строго симетрично розподілене у символічному відображенні вівтаря з трьома аркадами. Відтворюючи релігійну сцену, майстер індивідуалізує її, передає втілення реальної дії – святкової служби у храмі, водночас не відступаючи від іконографічного канону за типом афонської «Єрмінії». Особливу увагу привертає центр композиції – тетрапод, навколо якого і відбувається святкова церковна служба. Подібна побудова композиції зустрічається рідко, прикладом може слугувати фрагмент стінопису церкви Святої Трійці с. Сихів на Львівщині 1683 р. [25]. Вірогідно, аби наблизити символічну подію і представити літургійне дійство, волинський маляр дещо змінює традиційний іконографічний варіант, використавши при цьому певний графічний взірець. Зокрема, граверне втілення подібного



Світл. 17. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста». Початок XVIII ст.



Світл. 18. Служебник. Київ. 1629.



Світл. 19. Служебник. Львів. 1646.

тетраподу у центрі храму можна побачити у Київському Служебнику 1629 р. (світл. 18) та Львівському Служебнику 1646 р. (світл. 19). І на іконі, і на гравюрі ми бачимо великий чотирикутний стіл, маляр написав його покритим темно-зеленою з густими бганками тканиною, яка прикрашена білою мереживною накидкою. Автором ікони, вірогідно, є майстер близький до кола волинського «Маляря з Михнівки», який працював у кінці XVII – початку XVIII ст. У композиції «Хрестовоздвиження» присутня характерна риса творів, пов'язаних з живописом цього маляра – строга симетрія, декоративність, поєднання символічних і реалістичних форм.

Автор ікони «Св. Дмитрій Солунський» 1729 р. (I – 192) з с. Кримне Старовижівського р-ну (світл. 20) частково запозичив елементи образу Святого з гравюр львівського видання Мінеї Празничної 1638 р. та Анфологіона 1651 р., які майже тотожні одна одній (світл. 21, 22). Як і на гравюрі, постать Дмитрія займає майже весь іконний простір. Однак, тло ікони маляр заповнює не лише традиційним гравіруванням, а й двома житійними клеймами та зображенням донатора [26]. Автор пише Святого, запозичивши узагальнений типаж, струнка постать воїна з хрестом у правій руці та оригінальної форми щитом – у лівій, лише відсутній список, який він тримає разом зі щитом.

На Волині іконографію церковного мистецтва XVIII ст. формували

унійні тенденції, поширені отцями василіанами. Унійне середовище принесло невідомі досі східній церкві теми, пов'язані зі страстями Христа, символіко-євхаристичні образи «Христос – недремне око», «Христос – Виноградна Лоза», «Пелікан (Христос) кров'ю годує своїх пташенят». Ці теми були відомі від часу середньовічного мистецтва католицького Заходу, а в Україну потрапили завдяки графічним взірцям і станковому малярству [27]. До них нерідко зверталися малярі Центральної та Східної України, на території Волині ікони на такі теми є поодинокими.

Сюжет «Христос – Виноградна Лоза» у варіанті, представленому на іконах з колекції МВІ, виник доволі пізно. В українському мистецтві подібна іконографія з'являється орієнтовно у 1670-х рр., відома за гравюрою в Акафістах 1674 р. друкарні Києво-Печерської Лаври. У гравюрах львівських друкарень цю



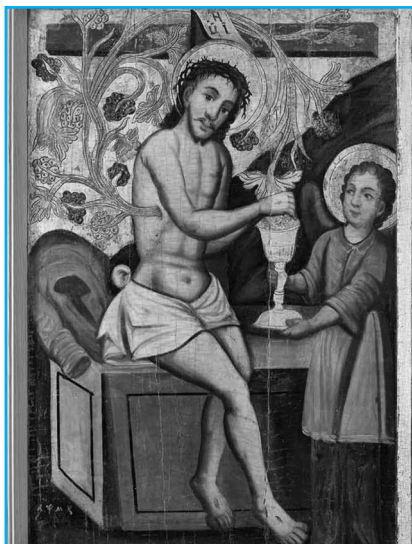
Світл. 20. Ікона Св. Дмитрій Солунський. 1729 р.



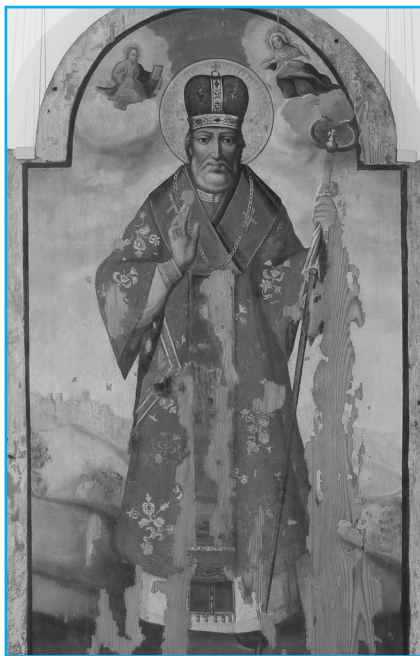
Світл. 21. Св. Дмитрій Солунський. Гравюра. Мінея Празнична. Львів. 1638 р.



Світл. 22. Св. Дмитрій Солунський. Гравюра. Анфологіон. Львів. 1651 р.



Світл. 23. Ікона «Христос – виноградна лоза». 1747 р.



Світл. 24. Ікона. Св. Миколай. Кінець XVIII ст.

тему розвиває Никодим Зубрицький. Відомі дві його гравюри: одна – 1691 р. – для титульного аркуша Службеника, виданого у Львові в друкарні Ставропігії, друга – 1699 р. – для Акафісту цієї ж друкарні. На першій гравюрі чашу, у яку стікає кров Спаса, тримає апостол Яків – перший єпископ Єрусалимський, що підкреслює Літургійне, Євхаристійне значення образу і акцентує на становленні Церкви Христової [28].

Художнє вирішення, виразність та образність, а перш за все композиційний лад ікон «Христос – Виноградна Лоза» середини XVIII ст., свідчать, що вони написані під впливом дереворитів Н. Зубрицького. Ймовірно, авторство цих творів можна віднести до малярів майстерні, яка локалізувалася в Острозі на Волині. Індивідуальний почерк цих майстрів вирізняють характерні обличчя світлої карнації, з правильними рисами; твори декорує посріблене тло з гравійованим рослинним орнаментом (мотив – листя аканта). Дві ікони на цю тему походять з храмів Луцького р-ну. (I – 234, I – 106) (світл. 23).

До цікавих взірців наслідування граверних зображень належить ікона Св. Миколая другої половини XVIII ст. (I – 456) з с. Журавники Горохівського району (світл. 24). У іконописі Волині XVIII ст. поширюється традиція зображення Святого на повний зріст у парадному архієрейському облаченні. Такі ікони встановлювалися на передвітарних огорожах, пристінних вівтарях, прикрашали стіни храмів [29].

Основною рисою образу Миколая у виконанні невідомого волинського маляра є впровадження нової іконографічної схеми, запозиченої, вірогідно, з деревориту гравера Тита у книзі «Пречестныи акафисты всеседмичныи» 1709 р., чернігівського видання (світл. 25) [30]. Маючи у якості взірця книжкову гравюру, автор створив прекрасний, майже класичний по духу образ Святого архієрея. Обидва твори передають велич і монументальність постаті Миколая, красу облачення. Як і у гравюрі, у верхніх кутах ікони на хмарах – Христос і Богородиця зі знаками єпископського сану у руках – книгою і омофором. Маляр лише дещо скорочує елементи другого плану, замінивши пейзаж з церквою та річкою на скромне зображення невисоких пагорбів з мурами міста.

Волинська земля знаходиться на межі латинського Заходу і православного Сходу, що з давніх часів сприяло виникненню тісного зв'язку мистецтва давньоруської ортодоксальної традиції із західноєвропейським середньовічним мистецтвом, а також поширенню в іконописі України багатьох нових сюжетів, запозичених з латинської іконографії та пристосованих до потреб греко-католицької обрядовості. Греко-католицький іконопис серед творів мистецтва інших конфесій визначається різносторонністю сюжетів і образів, що обумовлено використанням західно- та східно-християнських композиційних схем. Серед них – «Богородиця – Непорочного Зачаття», «Коронування



Світл. 25. Св. Миколай. Пречесні акафісти. Гравюра. 1709 р.



Світл. 26. Ікона. Коронування Діви Марії. Середина XVIII ст.



Світл. 27. Альбрехт Дюрер.
Діва Марія коронована ангелами.
Гравюра. 1520 р.



Світл. 28. Мартин Шонгауер.
Коронування Діви Марії. Гравюра.
Друга половина XV ст.

Діви Марії», «Христос скорботний». Мотиви станкової графіки католицького світу часу пізнього середньовіччя опосередковано впливали на створення та поширення у греко-католицьких храмах оригінальних образів «Коронування Діви Марії». Дві ікони на цю тему у колекції МБІ свідчать про подібні впливи. У іконі середини XVIII ст. з с. Тростянець Ківерцівського р-ну (Ж – 339) (світл. 26) маляр відтворює ніжний і ліричний образ Діви з підкреслено юним ликом. Її шати багато декоровані різьбленим орнаментом зі срібленням, а голову вінчають масивною короною з «каменями» два ангели у яскраво-червоних хітонах. Майже ідентичною до неї є ікона «Коронування» другої половини XVIII ст. з с. Прилісне Маневицького р-ну, її різнить лише дещо більш строга манера виконання ликів.

У першій половині XVI ст. кілька відомих граверів, серед них Мартін Шопенгауер та Альбрехт Дюрер, розробляють композицію «Діва Марія коронована ангелами» (світл. 27, 28). У 1740-х рр. львівський гравер Іван Філіпович створює дереворит, копію ікони Богородиці Одигітрії Шкаплерної з костелу кармелітів Босих у Любліні [31]. Ікона написана за мотивами латинської графіки на тему «Коронування Марії ангелами», однак втілена у формах, притаманних традиції греко-католицького обряду, більше навіть – православному. За стилістично-пластичними та образними характерис-

тиками волинська ікона «Коронування» дуже близька до гравюри Філіповича (світл. 29).

Подані вище приклади графіки, які могли бути використаними волинськими іконописцями впродовж XVII – XVIII ст., свідчать, що вітчизняна та західноєвропейська гравюра виконувала роль своєрідного посібника чи інформатора про стан розвитку світового мистецтва. Вона сприяла поширенню нових іконографічних схем та полегшувала впровадженню нових мистецьких стилів ренесансу та бароко.



Світл. 29. Іван Філіпович. Богородиця Одигітрія
Шкаплерна. Гравюра. 1740 р.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом – каталог. – К., 1982. – 285 с.
2. Степовик Д. Українська гравюра бароко. – К. 2013. – 494 с.
3. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра / Василь Пуцко // Волинська ікона: дослідження і реставрація. Матеріали XII міжнародної наукової конференції. м. Луцьк, 27-28 жовтня 2005. – Луцьк, 2005. 155 с.
4. Пелех М. Елементи візантійського та європейського стилю львівського малярства першої половини XVII ст.// Пам'ятки України. Львівське малярство. № 8. – Львів, 2013. – С. 46

5. Нове життя книг кунтошових. book.net/index.php
6. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – С. 5
7. Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII – XVIII століть. – ЗНТШ, 1998 р., т. 236. С. 117.
8. Сидор О. Почаївська графіка XVIII – початку XIX ст. / Олег Сидор. // Апологет. № 1- 4. Матеріали I Міжнародної наукової конференції. – м. Львів. 23 – 24 листопада – 2009. – С. 172.
9. Бакович О. Художні та іконографічні особливості рококо у іконописі Галичини другої половини XVII ст. / Олена Бакович // Народознавчі зошити. – Випуск 1. – 2011. 183 с.
10. Сидор О. Почаївська графіка XVIII – початку XIX ст. – С. 162., В. Пуцко. До історії Києво-Печерської іконографії XVIII ст. / Василь Пуцко // Могилянські читання 2000 року: Києво-Печерська Лавра в контексті світової історії: зб. наук. пр. – К. 2001. – С. 233 – 242.
11. Демків Р. Особливості поширення гуманістичних та ренесансних ідей в українському мистецтві XVII ст. / Роман Демків // «HUMANITIES & SOCIAL SCIENCES 2009» (HSS-2009), 14-16 MAY 2009, LVIV, UKRAINE. [Електронний ресурс]. – Режим доступу Р Демків - 2009 - ena.lp.edu.ua
12. Свенцицька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Свенцицька // [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.mankurty.com/sven/?page_id=473
13. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. / Павло Жолтовський // Альбом – каталог. – Київ, 1982. 285 с.
14. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра... – С. 31.
15. Карпюк Л. Західноєвропейська гравюра як іконографічне джерело волинських ікон XVIII ст./ Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XXI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16 – 17 жовтня 2014 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – С. 76
16. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра... – С. 35.
17. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.irbis-p
18. Карпюк Л. Твори XVII – XVIII століть «Маляра з Михнівки» та майстрів його кола /Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24 – 25 жовтня 2012 року: Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – С. 88
19. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – С.13
20. Ярашевич А. Иконы белорусской школы в коллекции Полоцкого историко-культурного заповедника. /Александр Ярашевич / Художественная галерея в Полоцке. – Минск, «Рифтур». – 2009. С.15. [Електронний ресурс] – Режим доступу: museum.by/download/polotsk_galery
21. [Електронний ресурс] – Режим доступу: icon.org.ua/gallery/
22. Степовик Д. Українська гравюра бароко...С. 357
23. Степовик Д. Українська гравюра бароко...С. 393

24. Погосян Е., Смержевских М. «Я Деву в сонце зрю стоящу...». Образ апокалептической Жены в русской официальной культуре 1695 – 1742 гг. / Елена Погосян, Мария Смержевских. / [Електронний ресурс] – Режим доступу: sites.ualberta.ca
25. Грабар Марта. Храм Пресвятої Трійці з Сихова. / Марта Грабар / Національний науково-дослідний центр України. Львівська філія. 2013. Видання присвячене 30-літтю Львівської філії ННДРЦ України. – Львів, 2013. – С. 127
26. Вигодник А., Карпюк Л. Житійні ікони XVII – XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. / Ангеліна Вигодник, Людмила Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 2006 р.: Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – С. 67
27. Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII – XVIII століть. / Вольдемар Делюга / ЗНТШ, 1998 р., т. 236. – С. 126.
28. Косів Р. Ікона – «Спас – виноградна лоза». 2010 р. / Роксолана Косів / [Електронний ресурс] – Режим доступу: risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/.../35312/
29. Єлісеєва Т. Образ Святого Миколая Чудотворця у волинському іконописі XVII – початку XIX ст. / Тетяна Єлісеєва // Історія та сучасність православ'я на Волині. Матеріали IV науково-практичної конференції. – м. Луцьк. 12 – 14 листопада – 2013. – С. 35.
30. Українська графіка XI – початку XX ст.. Альбом. – м. Київ. – 1994. С. 98.
31. Мердху Ю. Люблінський слід львівського гравера та друкаря Івана Філіповича. / Юрій Мердху // Пам'ятки України. – 2013. - № 8. С. 30 – 38.

С. І. ВАСИЛЕВСЬКА, А. П. ВИГОДНИК

Пошанування Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони у Луцьку

У двохтисячолітній історії християнства знаємо як періоди іконоборства, коли написання і вшанування ікон оголосили ідолопоклонством, внаслідок чого були знищені шедеври візантійського мистецтва, так і часи величнього іконошанування, коли особливо прославлялися намолені образи, які допомагали віруючим. Пошанування ікон було узаконено рішеннями Нікейського (787 р.) і Константинопольського (843 р.) Вселенських соборів. Підкреслювалося, що об'єктом поклоніння є не матеріал, з якого виготовлена ікона (дошка, полотно, скло, метал, камінь), а саме об'єкт зображення – Спаситель, Богородиця, святі угодники, мученики та ін. Тобто, поклоняючись іконі, людина вшановує чи небесного заступника – Ісуса Христа, чи його матір – Богородицю, чи святих різних рангів. Цим іконошанування відмежовувалося від ідолопоклоніння, коли обожнюється сам предмет (рід). Ікона стає святинею для християнського люду, коли після завершення всіх малярських робіт священнослужитель окропить її свяченою водою і прочитає відповідну молитву. Особливого статусу набували впродовж століть окремі ікони, які називають Чудотворними. Через чудотворні ікони Бог являє людям свої особливі ласки і благодать, відкриває себе світові. Повчальні слова Ісуса Христа «За вірою вашою дано вам буде» (Матв. 9, 29) націлюють на прагнення віруючих до щирої молитви і втілення найзаповітнішого посередництва молитви до чудотворних ікон. Ознаками таких образів є чуда, які сталися з кимось із людей і які отримали широку популярність. Щирі молитви до таких ікон допомагають оздоровитися, зцілитися, такі ікони часто мироточать, сльозоточать або розцвітають квітами. Чудотворною може стати будь-яка ікона, перед якою люди моляться з істинною вірою і гарячою любов'ю до того, до кого звернута молитва. Не всі ікони впродовж століть визнавалися церквою чудотворними. Повинні бути зафіксованими незаперечні факти зцілення людей, порятунків міст від ворогів та ін. У православній церкві відомі біля тисячі Чудотворних ікон. Сьогодні в Україні близько 200 чудотворних ікон. Багато з них прославилися ще багато століть тому, чимало були визнані чудотворними вже у незалежній Україні. Примітно, що незважаючи на те, що верховним

главою церкви є Ісус Христос, Син Божий, найбільше чудотворних ікон впродовж століть були саме Богородичні. Матір Спасителя завжди була близькою помічницею віруючим людям, допомагала у вирішенні життєвих ситуацій. Діва Марія, Богоматір, Богородиця сприймається як найближча, найдоступніша, найвідкритіша для всіх. На честь ікон Божої Матері побудовано багато храмів і освячено престолів. Її образи ставали не тільки символом безпосередньої присутності, а й прямим явленням. Ікони іменували за назвами місцевостей, церков або монастирів, де вони перебували і прославилися. Чудотворні ікон вміщували у храмах для прилюдного вшанування, у визначені церквою дні до цих ікон відбували сяпрощі. Чудотворні ікони оздоблювали коштовними прикра-



Світл. 1. Холмська Чудотворна ікона Богородиці.
XI ст. Кипарис, левкас, темпера,
золото, срібло, емалі

сами, вотивами, що часто спричиняло нищення ікон під час конфіскації церковних цінностей. На Волині впродовж віків особливо шанувалися Почаївська, Волинська, Бучинська, Зимненська, Загорівська, Загаєцька, Пілганівська, Тростянецька та інші чудотворні ікони Богородиці.

Нинішнє дослідження присвячене Чудотворній Холмській іконі Богородиці, яка з'явилася на зламі тисячоліть, 2000 р., у Луцьку. Ще у XVII ст. уніатський єпископ Яків Суша книгу, присвячену Чудотворній Холмській іконі Богородиці, назвав «Фенікс», і це стало пророчим визначенням на всю її тисячолітню історію, бо не раз пору прославлення змінювали часи поневірянь, а образ жив і чудесно воскресав після, здавалось би, забуття. Ікона постала через більш як п'ятдесят років невідомості, таємничості, здогадок. Музей волинської ікони став місцем перебування християнської святині, унікальної пам'ятки візантійського іконопису константинопольського письма XI ст. Тисячолітня історія Холмської Чудотворної ікони Богородиці свідчить про своєрідне поєднання звичаїв шанування чудотворних ікон як за давньою візантійською традицією, коли їх покривали золотими чи срібними ризами (шати, оклади), так і за більш пізньою західноєвропейською, коли ікони коронувалися шляхом покладення на голови Богородиці та Ісуса вінців (корони).

Історична довідка

Холмська Чудотворна ікона Богородиці є однією з найвідоміших і найшанованіших у християнському світі. Її доля впродовж століть була тісно пов'язана з Холмом. За легендою ікона була написана Святим Євангелістом Лукою.

За одними джерелами, до Києва її привіз разом з іншими іконами і церковним начинням рівноапостольний князь Володимир, після прийняття ним хрещення, за іншими – ікона була у шлюбному посагу царівни Анни, нареченої князя, а вже він поставив образ у побудованому ним у 1001 р. Богородичному соборі у Холмі.

В дійсності ж, за літописними даними від 1223 р., місто Холм відбудував князь Данило Галицький. Збудував він і величний храм на високому пагорбі. «І прикрасив же ікони, принесені із Києва, камінням дорогим і бісером золотим. І Спаса, Пречисту Богородицю, що йому сестра Феодора дала із монастиря Феодора». Йдеться про ікони з Київського Вотчого монастиря Святого Федора, послані до Холма, серед яких був образ Богородиці, або ж, за іншою версією, з Федорівського жіночого монастиря м. Володимира.

Іконі Богородиці вже тоді приписувалась особлива благодать і чудотворна сила. Заступництвом Пресвятої Богородиці Холм був врятований від нашествия орд Батия 1240 р. Лише під час воєнних дій у 1261 р. татарським ординцям під проводом Бурундая вдалось поруйнувати православний собор і пограбувати ікону від риз, кинувши її у руїнах храму. Через сто років ікона була віднайдена і з пошаною внесена до відбудованого православного храму.

У 1596 р. Холмська кафедра на чолі з єпископом Діонісієм Збируйським переходить у лоно греко-католицької церкви, Чудотворна ікона Богородиці стає шанованою святиною у греко-католиків.

У 1628 р. Холмським греко-католицьким єпископом стає Мефодій Терлецький, який розпочинає збирати документальні свідчення благодіянь, отриманих за посередництвом образу Пресвятої Богородиці. За його клопотанням у 1646 р. була створена комісія для вивчення і обстеження ікони, яка підтвердила її давність і чудодійну силу. У цьому ж році вперше вийшла книга керуючого Духовною греко-католицькою гімназією Якова Суші «*Phoenix redivivus albo obraz starozutny Chelmki Panny u Matki Prenayswietszey slava cydovnych swoich dzel ozylu*» («Фенікс»), у якій був даний детальний опис ікони і перелік творених нею чудес.

22 січня 1650 р. за Зборівською угодою, укладеною між Богданом Хмельницьким і польським королем Яном Казиміром, Холмська кафедра на чолі з Діонісієм Балабаном і холмський собор повертаються православним. Однак, Чудотворної ікони у храмі не виявили. Лише після довгих

пошуків при допомозі православних міщан, ікона була знайдена у підземеллі і знову внесена до храму.

Але і православні не довго втішались святиною. Зборівський договір був порушений, і у 1651 р. знову розпочинається війна між військом польським і козаками. Король Ян Казимір бере Чудотворний образ Богородиці з собою у похід проти козаків під Берестечко. Відомо, що перед битвою ікону носили між рядами польського війська з молитвами про заступництво і допомогу. Польське військо перемогло. Здобута перемога приписувалась чудодійній допомозі ікони Холмської Богородиці. Після закінчення війни Ян Казимір з почестями перевіз ікону до Варшави і помістив її в каплицю королівського палацу. А на знак подяки 29 червня 1651 р. він відновив Холмську греко-католицьку кафедру, управляючим якої призначив Якова Сушу. 29 квітня 1652 р. на прохання єпископа і прихожан ікона була урочисто ввезена до Холма і встановлена у соборному храмі.

Король Ян Казимір брав Чудотворну ікону на поле битви під Жванцем. Та на цей раз святиня не виявила своєї прихильності до нього. Зазнавши поразки, король втратив інтерес до ікони і повернув її до Холма.

Наступні 1656 – 1660 р. р. не визначалися спокоєм. Політична нестабільність змушувала Якова Сушу перед лицем небезпеки неодноразово забирати ікону з храму та разом з нею переховуватися і переїжджати з місця на місце.

У 1660 р. ювелір Себастьян Нісевич з Любліна виконує дорогі шати для чудотворної ікони. На цей час зафіксовано понад 700 чудодійних благодійнь, творених за посередництвом ікони Пресвятої Діви.

У 1720 – 1750 рр. на знак столітнього ювілею перемоги польського війська у битві під Берестечком, гданським ювеліром В. Жоде був створений срібний антипедіум з барельєфним відтворенням батальної сцени і латинським написом на честь перемоги 10 липня 1651 р. У центрі композиції зображена Холмська Чудотворна ікона, перед якою на колінах стоять король Ян Казимір і єпископ Яків Суша. Ця плита була вміщена на лицевій бік головного престолу з метою постійного нагадування прихожанам про це чудо.

У 1765 р. за клопотанням уніатських єпископів «об оказании Святой Холмской иконе той чести, т.е. в силу решения Ватиканской капитулы всенародно короновать» Папа Римський Климент XII коронує ікону двома золотими коронами.

У 1875 р. російський царський уряд скасовує унію з Римом. Святиня на Холмській горі повертається в лоно православ'я. Так вона існує до Першої світової війни.

У 1891 р. Чудотворну ікону прикрасили новими срібними ризами, оздобленими дорогими камінням та емаллями. Їх виготовив петербурзький ювелір Овчинников.

У 1915 р. православне духовенство полишає окупований австрійськими військами Холм. Ікону Пресвятої Діви перевозять до Москви. А у 1918 р., коли була проголошена Українська Народна Республіка, до складу якої входила і Холмщина, ікону перевезли до Києва і помістили у церкву Флорівського жіночого монастиря на Подолі.

У 20-30-их рр. ікону стало небезпечно утримувати у церкві, оскільки радянська влада під приводом допомоги голодуючим проводила тотальну конфіскацію церковних цінностей. Святиню винесли з монастиря і почали переховувати у приватних домах Києва. За спогадами відомого історика Наталі Полонської-Василенко, якими вона поділилася у листі до Івана Огієнка, ікона спочатку переховувалася у неї, але після кількох обшуків її вирішено було перенести в інше місце. Один з холмських патріотів забрав ікону до себе. З ікони зняли дорогоцінні ризи, розібрали на окремі дошки і роздали у різні руки, щоб уникнути конфіскації ікони при обшуку.

У 1940 р. у вже окупованій фашистами Польщі була відновлена Холмська православна єпархія, на чолі якої став тоді ще архієпископ Іларіон (Іван Огієнко). Саме його стараннями ікона була віднайдена. Стало відомо, що архієпископ Іларіон відрядив до Києва свого урядовця магістра М. Середюка і дав йому 1000 карбованців для реставрації ікони. Так звану «малу реставрацію» у Києві здійснив професор мистецтва Микола Прахов.

27 вересня 1943 р., на свято Воздвиження Чесного Хреста, ікона була урочисто внесена до кафедрального собору Холма.

За спогадами Н. Г. Горлицької, ікона знаходилася у домашній церкві архієпископа Іларіона, оскільки у Соборі йшов ремонт. У 1944 р. фронт відкотився на захід, воєнні дії йшли поблизу Холма, архієпископ Іларіон змушений був емігрувати. Очевидно, ікону він планував забрати з собою. Було споряджено два ешелони – один з людьми, другий – з майном, церковним начинням та іконами, серед яких була і Холмська ікона Богородиці. Саме цей ешелон потрапив під бомбардування біля Кракова. Люди, що були свідками трагедії, змогли врятувати ікону Пречистої та інші ікони. Святиню перенесли до Любліна і передали православному священику, а вже він сповістив до Холма про її місцезнаходження.

Холмський священик митрофорний протоієрей Гавриїл Коробчук (батько Н. Г. Горлицької) спорядив до Любліна машину і супровід – диякона Сурікова та свою старшу дочку Любу. Перевізнивши ікону до Холма, її вже не вносили до храму, а таємно переховували у родині Коробчуків.

У 1945 р., під час переселення українців з території Холмщини на територію Радянської України, родина священика виїхала до Луцька, взявши з собою ікону. У Луцьку ікона переховувалася до 1968 р., доки був живий отець Гавриїл. Після його смерті дочка Люба перевезла ікону до себе на Івано-Франківщину. У 1979 р. ікону було «поновлено», був зроблений грубий запис по старому пошкодженому живопису. Так вона перебувала на Івано-Франківщині до 1996 р.

У 1996 р. Н. Г. Горлицька перевезла ікону до Луцька. Зважаючи на її пошкодження та аварійний стан, за умови дотримання суворої таємниці, Надія Гаврилівна вирішила передати ікону на реставрацію.

На реставрацію ікона була передана 16 листопада 1996 року [1].

Холмська Чудотворна ікона у Музеї волинської ікони

Першим з музейних працівників, хто побачив ікону у листопаді 1996 р. став завідувач реставраційної майстерні Волинського краєзнавчого музею Анатолій Квасюк, якому випала почесна і нелегка місія її реставрації і повернення до людей у XXI ст. Весь час, поки велася реставрація ікони як приватної речі в умовах суворої секретності, Анатолій Квасюк переконував Надію Гаврилівну Горлицьку, яка дала образ для порятунку, у тому, що необхідно передати ікону до музею, де вона буде надійно збережена і достойно пошанована. Намагання віддати ікону до храму, згідно заповіту батька, не увінчалися успіхом. Розмови про віднайдення святині поширювалися у місті серед дослідників і пересічних громадян, у пресі з'явилися статті про віднайдення давньої святині. Склалися умови для відкриття великої таємниці родини священика Гавриїла Коробчука, яку оберігали більше п'ятдесяти років.

15 вересня 2000 р. був підписаний договір про передання, за яким Горлицька Надія Гаврилівна *«передає безкоштовно у довічну власність Волинському краєзнавчому музею – ікону Холмської Богородиці»*, а директор Волинського краєзнавчого музею Анатолій Силук зобов'язується, що *«музей зберігає, експонує в своєму приміщенні та забезпечує її охорону, а також наукове дослідження і реставрацію»*; *«ікона зберігається лише у м. Луцьку»*; *«музей здійснює тимчасову видачу ікони для використання та задоволення релігійних потреб»*; *«музей не має права вивозити ікону за кордон та експонувати її за межами України»*. Подія підписання договору відбувалася у приміщенні Волинської облдержадміністрації у присутності представників влади, юристів, науковців, реставраторів, журналістів, представників товариства «Холмщина». Цього ж дня ікона була записана до книги вступу Волинського краєзнавчого музею і їй був присвоєний інвентарний номер «ВКМ І-453/КВ-77792».

З появою чудотворного образу у музеї відразу почався процес її наукового дослідження, збирання і опрацювання доступної історичної інформації, безпосередня необхідна реставраційна робота. Перша експертна довідка від 12 вересня 2000 р. була складена завідувачем реставраційною майстернею Волинського краєзнавчого музею Анатолієм Квасюком, художником-реставратором і мистецтвознавцем Оленою Романюк, старшим викладачем кафедри культурології Волинського державного університету Оксаною Ременякою. У ній давалися історична довідка, детальний опис, стан збереження ікони. У висновках було записано:

«Візуальне обстеження ікони та порівняльний аналіз на основі існуючих датованих пам'яток доводить, що ікону можна віднести до періоду Київської Русі. Золоті прикраси, що залишилися на іконі, за аналогією можна віднести до золотих виробів з перегородчастою емаллю періоду Візантії та Київської Русі IX-XII ст.».

18 вересня ікону оглянули відомі українські дослідники сакрального мистецтва: доцент Львівського державного університету ім.І.Франка, доктор історичних наук Володимир Александрович зазначив, що дана ікона «є пам'яткою візантійського малярства ілюзіоністичного стилю в наслідуванні пізноантичної традиції» і датував її не пізніше, як XII ст.; завідувач художнім відділом Рівненського краєзнавчого музею Віктор Луц вказав на «певні аналоги для порівняння з Вишгородською (Володимирською) Богородицею» і датував ікону кінцем XI – початком XII ст.

У жовтні 2000 р. на запрошення Волинської облдержадміністрації та Волинського краєзнавчого музею до Луцька прибула представницька комісія з Києва на чолі з дійсним членом Академії мистецтв України, доктором мистецтвознавства Людмилою Міляєвою. До комісії увійшли провідні спеціалісти у галузі дослідження іконопису з Національного науково-дослідницького реставраційного центру України (ННДРЦУ), Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) та Національного художнього музею України (НХУ). У експертній довідці від 17 жовтня записано:

«Є підстави вважати цю ікону дійсно автентичною. Це підтверджують і вомуми XII-XIII ст. Зображення Богоматері і дитини збереглося орієнтовно більше, ніж на 50 відсотків. ... Отже, вказана ікона є унікальним твором давньоруського мистецтва і має першорядне значення не лише для української, а і для світової культури».

У листопаді 2000 р. на VII міжнародній науковій конференції «Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть» ікону було вперше введено до наукового обігу і представлено широкому колу науковців з України, Росії, Білорусі, Польщі. Пізніше у кожному з наукових збірників конференцій друкувалися документи, статті і матеріали з історії та реставрації ікони, спогади холмців. У 2010 р., до 10-річчя передачі Холмської Чудотворної ікони Богородиці Музею волинської ікони, стараннями Волинського краєзнавчого музею і Музею волинської ікони вийшов друком науковий збірник «Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали», який містить добірку найцікавіших наукових статей, публікацій, документів і матеріалів дослідників України, Росії, Польщі, Білорусі, присвячених вивченню, дослідженню, реставрації та пошануванню святині християнського світу. Окремий розділ складають рідкісні публікації та архівні документи [2].

У 2002 – 2003 рр. науковцями ННДРЦУ Володимиром Цитовичем, Юлією Братушко та Сергієм Нерезовим були зроблені перші дослідження

ікони у рентгенівських променях, взяті проби фарбового шару, левкасу та деревини для фізико-хімічних досліджень. Після зйомки зворотної сторони ікони в інфрачервоному спектрі випромінювання Володимирові Цитовичу вдалося розшифрувати напис грецькими буквами, який досі не прочитувався у звичному світлі: «ΚΥΠΑΡΙΣΕ/ сиреч понаш (ему)/ ЦИПРИСЪ». За результатами проведених фізико-оптичних та фізико-хімічних досліджень Володимир Цитович, художник-реставратор Музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків, завідувач відділу експертизи об'єднання «ВМК-Експерт» (Київ) датує Холмську Чудотворну ікону Богородиці другою половиною XI ст. Датування ікони підтверджене авторитетною думкою спеціалістів Державного історико-культурного заповідника-музею «Московський Кремль» Лідії Іванової та Анни Яковлевої, які безпосередньо працювали над атрибутуванням пам'ятки спільно з реставратором Анатолієм Квасюком. Автор фундаментальних праць з історії Богородичних ікон, відома дослідниця візантійського іконопису Ольга Етінгоф із Третьяковської картинної галереї (Москва) датує ікону першою третиною XIII ст.

Висновки, зроблені у жовтні 2000 р. авторитетною комісією на чолі з Людмилою Міляєвою, про необхідність порятунку унікальної пам'ятки світової історії і культури сприяли важливим крокам на шляху дослідження і реставрації ікони. Наказом міністра культури і мистецтв України була створена науково-методична реставраційна рада, до якої увійшли провідні українські та закордонні фахівці, яка забезпечила необхідне всебічне історико-культурне та техніко-технологічне дослідження ікони, розробила порядок і методику наукової реставрації ікони і здійснювала нагляд за консерваційними та реставраційними втручаннями. Такий колосальний об'єм роботи вимагав солідного фінансування, яке було забезпечене на державному рівні при активному сприянні місцевої влади. Безпосереднє проведення реставраційних робіт було покладене на реставратора Анатолія Квасюка. За роки реставрації Анатолієм Квасюком проведений комплекс реставраційних робіт, який включав: зняття пізніших різночасових нашарувань шпатлівки і забруднень, дезінфекцію та укріплення левкасу і фарбового шару, монтаж золотих пластин. Три золоті і одна срібна давньоруські пластини XII – XIII ст., які оздоблюють ікону, були відреставровані Віктором Голубом, заввідділом реставрації скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва ННДРЦУ.

Цікаві дослідження Холмської Чудотворної ікони Богородиці провів у серпні 2004 року Ігор Кордунов, член Української Асоціації біолокації з м. Луцька. Дослідження проводилися біолокаційним методом з допомогою біолокаційної рамки по певній програмі досліджень. Біолокаційний метод базується на аналізі відхилень рамки в руках оператора над певним місцем чи предметом, інформаційний (біоенергетичний) рівень яких відрізняється від фонового інформаційного рівня в даному місці (або від рівня

поля в оператора). Досліджувалися біофізичні параметри ікон у експозиції і фондосховищах Музеї волинської ікони, а також чудотворний образ. У висновках експерименту відзначається, що «рівень поля ікони у три рази вище рівня аналогічного людини. Віддаль фіксації поля – 60 сантиметрів. Моління людей в безпосередній близькості (до 80 см) може справляти на певних людей в деякій мірі зцілюючий вплив -- заспокоєння, зменшення болей, можлива «самоліквідація» незначних «поробок» і біоенергетичних аномалій в організмі (в процесі молитви)».

На початках ікона зберігалася у виносному дерев'яному кіоті. Сьогодні цей кіот використовується для експонування ікони під час хресних ходів. Для належного постійного зберігання святині необхідні були відповідні умови. З 2003 р. чудотворний образ експонується у вітрині фірми «Ротштайн» (Німеччина). Вітрина виготовлена з куленепробивного скла, у ній встановлена сучасна система освітлення і контролю за температурно-вологісним режимом. У залі, де експонується Холмська ікона Богородиці, функціонує сучасна система відеонагляду, яка забезпечує надійну цілодобову охорону.

Традиція вшанування чудотворних ікон та паломництва до них віруючих зародилася в Україні з прийняттям християнства та утворенням Київської митрополії у кінці X ст. На початках утвердження християнської віри, не маючи ще власних духовних святинь, віруючі з руських земель здійснювали нелегкі прощі на Святу землю, до Константинополя чи на Афон (Греція). Сьогодні віруючі різних конфесій можуть відкрито відвідувати храми, здійснювати церковні обряди, проявляти свою любов і шану християнським святиням в Україні чи за кордоном.

Вперше у Музеї волинської ікони Холмська Чудотворна ікона Богородиці була виставлена 19 вересня 2000 р. Вона була поміщена у спеціальному кіоті, який був спроектований і виготовлений стараннями членів товариства «Холмщина». Сотні людей, зокрема учасники Четвертого Всесвітнього конгресу холмців, мали можливість через більш як півстоліття безпосередньо прикластися до святині і помолитися перед нею. А вже 23 жовтня, у день свята Всіх святих землі Волинської, 17 архієреїв Української православної церкви на чолі з Предстоятелем УПЦ, Митрополитом Київським і всієї України Володимиром склали подячний молебень і проспівали величальні пісні повернутому людям святому образу. У червні 2005 р. чудотворному образу поклонився Патріарх Київський і всієї Руси-України Філарет разом із кількома архієреями України.

6 лютого 2013 р. Музей волинської ікони у складі поважної делегації відвідав архієпископ Люблінської митрополії Станіслав Будзін. З великим інтересом оглянувши експозицію музею, він подякував за можливість помолитися перед Холмською Чудотворною іконою Богородиці і залишив у книзі відгуків щирі слова захоплення «красою волинських ікон, що свідчить про

багатство місцевої культури» і висловив побажання, щоб «волинська земля, будучи місцем співіснування культур і релігій, стала місцем діалогу, відкриття і побудови майбутнього на християнських фундаментах».

26 березня 2013 року у рамках візиту на Волинь Музей волинської ікони відвідав Глава Української Греко-Католицької церкви Блаженніший Святослав (Шевчук). Його супроводжували Екзарх Луцький УГКЦ Йосафат та Митрофорний протоієрей Роман Бегей. Помолившись перед Холмською Чудотворною іконою Богородиці Глава Української Греко-Католицької церкви зазначив, що повернення Чудотворного образу на межі двох тисячоліть є знаком для віруючих християн та Української держави.

Біля Чудотворного образу побували паломники з України, Польщі, Словачії, Чехії, Греції, Канади, Парагваю, Аргентини, Бразилії, США, Канади. Вони прибували разом із священнослужителями, які відправляли богослужіння і здійснювали обряди миропомазання.

За тисячолітню історію ікони, на свято Різдва Пресвятої Богородиці, що є днем славлення Холмської Чудотворної ікони Богородиці, у Холмі проходили велелюдні хресні ходи до ікони, коли вулицями міста проносили ікону. Відколи ікона знаходиться у Луцьку, ця традиція відроджена. Це єдиний приклад у новітній історії музейництва України, коли до музею, як закладу культури, йдуть паломники, щоб поклонитися святому образу. Першими, хто приходив до чудотворної ікони у день великого свята були члени товариства «Холмщина», українські переселенці, які перед тим, як поїхати на свою прадавню батьківщину приходили до музею під благословення віковичної святині.

Починаючи з 2003 року під керівництвом Митрополита Волинського і Луцького УПЦ Ніфонта до ікони йдуть віруючі Української православної церкви, а з 2004 р. таке ж урочисте дійство організовують віруючі Української православної церкви Київського патріархату на чолі з Митрополитом Луцьким і Волинським УПЦ КП Михаїлом. Тисячі волинян і гостей краю, серед яких багато дітей і молоді, прикладаються до святині і миропомазуються священнослужителями. У березні 2010 року з благословення



Світл. 2. Екскурсія для наймолодших біля
Холмської Чудотворної ікони Богородиці.
2001 рік

керуючого Люблінсько-Холмською єпархією Польської православної церкви Авеля за участю Митрополита Луцького і Волинського Ніфонта, паломників з Польщі і священників Волинської єпархії був відслужений молебень з акафістом перед святинею. У вересні 2010 р. Архієпископ Люблінський і Холмський Амель взяв безпосередню участь у традиційному хресному ході і пошануванні святині. А вже у наступному році Владика Амель прибув разом із п'ятдесятьма паломниками з Польщі. Під час хресних ходів копії чудотворного образу проносяться вулицями міста від Свято-Покровської церкви і Свято-Троїцького собору віруючими до музею, прикладаються до оригіналу, набуваючи сили від першообразу. У 2009 р. під час урочистого богослужіння реставратором Анатолієм Квасюком була передана часточка деревини Холмської Чудотворної ікони Богородиці, яка була вміщена у копію ікони. Копія знаходиться у храмі Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Луцьку, який будується. За останні роки копія побувала у багатьох містах України (Чернівці, Івано-Франківськ, Дубно, Рівне, Дніпропетровськ, Кривий Ріг та ін.), де тисячі прихожан місцевих храмів молились до Холмської Богородиці. У 2014 році луцький художник Микола Рубан написав сучасний список Чудотворної ікони, прикрасивши його українським орнаментом. Делегація паломників з Волині на чолі з Митрополитом Луцьким і Волинським УПЦ КП Михаїлом доставили цей список до Ізраїлю і встановили його біля храму Благовіщення у м. Назареті.

Якщо перші пошанування ікони проходили у залі-каплиці музею, то з часом, враховуючи велику кількість віруючих і прагнучи створити сприятливі умови для відправи, музейні працівники дозволяють виносити ікону у спеціальному кіюті на ганок музею, де і проходить богослужіння. Ікону прикрашають вінками з живих квітів і рушником, який вишила Надія Гаврилівна Горлицька (1922 – 2006), заслужений майстер народної творчості України, і подарувала музею. Особливого піднесення святкуванню надає прекрасний спів церковних хорів. За рішенням керуючих волинських єпархій, грошові пожертви, зібрані у цей день віруючими, передаються музею для потреб реставрації волинських святинь.

З 2007 р. у музеї постійно діє виставка «Ти не згасла, зоре ясна. Історія Холмської Чудотворної ікони Богородиці у фотографіях, листівках та документах», яка знайомить відвідувачів з історичними віхами ікони, долями людей, які її рятували і оберігали, її пошануванням впродовж століть. Оригінальні документи і фотографії розповідають про життєвий шлях священика Гавриїла Коробчука і його родини – людей, які долучилися до збереження чудотворного образу. У стендах подається копія договору про передачу ікони до музею у вересні 2000 р., експертні довідки науковців Національного науково-дослідного реставраційного центру України, фотографії з хресних ходів різних років, державних діячів України і зарубіжжя, ієрархів церков, які поклонялися чудотворному образу. Особливого піднесеного духу і естетичної насолоди надають виставці три рушники, які тут

експонуються. Найдавніший з них виконаний техніками вишивання і в'язання на початку XX ст. членами родини Коробчуків та подарований храму у Холмі, де знаходилася Чудотворна ікона і яку ним покривали. Під час переселення родини в Україну серед інших предметів вжитку рушник був привезений до Луцька, десятиліттями зберігався у їхньому домі, а нині став музейним раритетом. Новітній рушник, вишитий Надією Горлицькою традиційною технікою «занизування» червоними і чорними нитками, був подарований музею до дня передачі ікони до музею. Третій рушник у залі репрезентує творчий доробок волинської майстрині Марії Чорної (1926 – 2011), яка вишила його у 2000-их роках спеціально для Чудотворного образу.

Прагнучи поширити інформацію про віднайдення, перебування і пошанування Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони серед широкого кола віруючих і пошановувачів сакрального мистецтва, музей разом із видавництвом «Ініціал» здійснив видання листівки з зображенням чудотворної ікони. Листівки різні за розмірами, від мініатюрних до великоформатних, які за бажанням можуть стати хатніми образами. На звороті листівки розміщена «Молитва Пресвятій Богородиці перед Чудотворною іконою Холмською». Переклад тексту молитви з церковнослов'янської на сучасну українську мову зробила Наталія Пушкар, головний хранитель Волинського краєзнавчого музею, з благословіння протоієрея Юрія Косаревича. За давнім християнським звичаєм листівки, прикладені до оригіналу ікони, перебирають на себе частину чудодійної сили образу, тому слугують своєрідними оберегами. Віруючі охоче купляють листівки і особисто для себе, і у подарунок, тим самим долучаючись до її популяризації і реставрації. До цього закликає напис на листівці: «Придбавши цю листівку, Ви прилучилися до справи збереження ікони». Лише у музеї можна придбати книгу «Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття», у якій узагальнені відомі і маловідомі факти з історії образу. Упорядник і автор тексту мистецтвознавець Олена Романюк [3]. У книзі подаються маловідомі історичні матеріали та документи, а також



Світл. 3. Надія Горлицька на презентації книги
«Повернення з небуття».
29 квітня 2004 р.

вміщені унікальні поштові листівки та фотографії із приватних колекцій та сімейних архівів. Віднедавна великим попитом користуються гравертони із зображенням Холмської Чудотворної ікони Богородиці – своєрідні відбитки ікони на металевій пластині, які можна придбати лише у Музеї волинської ікони. Гарним подарунком можуть стати ікони Холмської Богородиці, виготовлені на замовлення музею спільно з грецькою фірмою «Byzantiumtaion» за сучасними технологіями з використанням традиційних натуральних матеріалів (дерево, сусальне золото). Зображення Холмської Чудотворної ікони Богородиці тепер можна побачити на поштових конвертах та музейних запрошеннях, які викликають неабиякий інтерес у колекціонерів.

Популяризації Чудотворного образу з Луцька сприяють матеріали у засобах масової інформації. Волинські і всеукраїнські газети, журнали, телевізійні і радіоканали неодноразово розповідали про святиню, яка знаходиться у музеї. Повідомлення про виставки, презентації, паломництва, цікаві зустрічі біля ікони часто з'являються на сторінках періодичних видань України і Волині, багатьох інтернет-видань, а телевізійні репортажі та фільми -- на каналах УТ, Волинського телебачення і телекомпанії «Аверс». У 2007 р. київська телекомпанія «Глас», у 2010 р. телеканал «Інтер» зняли телевізійні фільми про музей і Чудотворну Холмську ікону Богородиці. Тоді лучани Наталія Пушкар і Віктор Вербич повідали людям про те, як молитва до ікони сприяла у їхньому лікуванні і допомогла оздоровленню рідних.

Поява Чудотворного образу у Луцьку сприяла зародженню нових традицій. Про святиню дізнається все більше і більше людей, і кожен-по-своємухочей принести у своєжиття. Відрадно, що молоді люди, будучи справжніми патріотами, прагнучи до духовного зростання, нині приходять до музею у особливо урочисті дні, щоб вклонитися тисячолітній святині. У листопаді 2006 р. Подружжя Ірини та Андрія Скурчанських з Канади стало першою подружньою парою, яка у день вінчання прийшла під благословення Холмської Чудотворної ікони Богородиці. У наступні роки молодята із Луцька Ірина та Олександр Сидоруки, Катерина та Назар Яремчуки просили покровительства Матері Божої, щойно побравшись. Фото біля ікони та сувенірна продукція стають гарними сімейними дарунками.

Відомо, що вже у XVII ст. уніатський єпископ Яків Суша у книзі «Фенікс» описав більше семисот чудес, що сталися з людьми, які щиросердечно молилися до неї. Частими стали випадки, коли до ікони відвідувачі приносять квіти, а потім розповідають працівникам музею, як святиня допомогла їм у вирішенні складної життєвої ситуації чи сприяла одужанню рідних і близьких.

За час перебування чудотворного образу у музеї його побачили більше 400 тисяч людей з різних міст і сіл України, а також з Білорусі, Польщі, Молдови, Казахстану, Німеччини, Великобританії, Голландії, Швеції, Данії,

Світл. 4.

*Хресний хід
до Холмської
Чудотворної
ікони Богородиці
віруючих УПЦ КП.
21 вересня 2009 р.*



Світл. 5.

*Молебень до Холм-
ської Чудотворної
ікони Богородиці
віруючих УПЦ КП.
21 вересня 2014 р.*



Світл. 6.

*Освячення
листівки-оберегу.
2015 р.*



Бельгії, Франції, Греції, Італії, Португалії, Канади, США, Таїланду, Кореї, Австралії, Мексики, Росії, Аргентини. Обов'язково, пройшовши залами музею, слухаючи екскурсію чи самостійно оглядаючи експозицію, відвідувачі заходять у зал Холмської ікони Богородиці. Завжди розповідь екскурсовода викликає живий інтерес і щире захоплення прадавнім образом. Сильне враження справляє історія ікони і людей, причетних до її порятунку і збереження. Працівники музею, спостерігаючи за реакцією людей на побачене і почуте про ікону, відзначають їх різну поведінку: одні плачуть, інші стоять заворожені, але нікого ікона не залишає байдужим. Часто просять залишити їх наодинці з святинею, і тоді, стаючи на коліна, моляться до ікони.

З великою шаною схиляють голови перед чудотворним образом християни: люди похилого віку і діти, люди різних професій і віросповідань, високопосадовці і пересічні громадяни. Часто свої почуття вони викладають на сторінках Книги відгуків: «Хай хранить нас Божа Матір Холмська – як найбільше чудо нашого сьогодення» – Людмила Тарнашинська з Києва. «Щасливі від зустрічі з чудотворною іконою Холмської Богородиці» – шанувальники зі Львова. «З великою вдячністю за можливість оглянути експозицію і моління перед чудотворною іконою Холмської Богородиці» – священники Перемисько-Варшавської Архієпархії УГКЦ. «Низько вклоняюсь Чудодійній іконі Холмської Богоматері і прошу благословення і покрову для всіх українців розкиданих по всьому світу» – голова товариства «Холмщина» м. Городок Львівської області Я. Спільник. «Хай щасливою буде Україна у віках під покровом Чудотворної ікони Холмської Богородиці» – Наталка Даниленко, Атена Пашко, Наталка Колесниченко-Братунь. «Це святиня для холмщаків усіх куточків України, і не лише. Це те, що єднає усіх нас з нашими прабатьківськими землями...» – Рівненське суспільно-культурне товариство «Забужжя».

Подію вересня 2000 р. – появу Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Луцьку – з трепетом у душі сприйняли всі небайдужі християни. Це – чудо з чудес новітньої історії України, знакова подія для нинішніх і прийдешніх поколінь. Працівники Музею волинської ікони, усвідомлюючи відповідальність перед Богом і людьми, докладають усіх зусиль для того, щоб Холмська Чудотворна ікона Богородиці була надійно збережена, завжди відкрита для людей і достойно пошанована. У планах музею започаткувати Книгу чудес Холмської ікони Богородиці у ХХІ столітті, яка стала б своєрідним продовженням давнього літопису чудес унікальної святині, яка до гордості волинян віднайдена була у краї і гордо постала у Луцьку для всенародного огляду і вшанування.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Ікона Холмської Богородиці: дослідження та матеріали. Науковий збірник. – Луцьк, 2010. – 237 с., іл.
2. Романюк О. Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. – Луцьк: Ініціал, 2009. – 35 с., іл.

О. В. Лопухіна

ПОРТРЕТ В ІНТЕР'ЄРІ УКРАЇНСЬКОГО ХРАМУ XVII – XVIII ст., ЙОГО ФУНКЦІЯ І МІСЦЕ

Портрет, наряду з іконописом, відносився до провідних напрямів українського сакрального мистецтва XVII – XVIII ст. Церковний портрет, що уявляє собою оригінальне художнє явище, досліджувався мистецтвознавцями переважно у руслі художньо-стилістичного аналізу. Предметом даної розвідки є проблема побутування портрету в сакральному просторі українського храму.

Майстерність «козацьких живописців» у написанні портретів відмічав у своїх записках архідиякон Павло Алепський, подорожуючи Україною у середині XVII ст. разом з антіохійським патріархом Макарієм.

«Они обладают большою ловкостью в изображении человеческих лиц с совершенным сходством, как мы видели это на портретах Феофана, патриарха иерусалимского, и других» [1, с. 58].

Сирийський мандрівник бачив зображення чотирьох східних патріархів XVII ст. (серед них і єрусалимського Феофана) у резиденції київського митрополита в Софії Київській.

«Мы поместились в его покое, где имеются портреты четырех прежних патриархов на холсте, во весь рост. В этой стране всегда был обычай, что, когда приезжал к ним патриарх, снимали с него портрета точь-в-точь в таком виде, как он среди них появлялся, дабы иметь его подобие навсегда. Все эти четыре патриарха в облачениях, с посохами, панагиями и митрами» [1, с. 131].

Двісті років по тому митрополит Серапіон (Александровський), у 1803 р. вперше прибувши до Києва з Москви, занотував у своєму щоденнику гідний уваги факт. А саме, що у Михайлівському Золотоверхому монастирі «в церкви на западной стене наставлено много портретов здешних..., так как и в соборе софийском, и в лавре» [2, с. 113].

Церковні портрети, покинувши стіни храмів і архієрейських резиденцій, у XX столітті перемістилися до музейних сховищ. Колекція портретів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника є найбільшою серед подібних музейних зібрань України, Росії і Білорусі. У її складі нараховується 373 портрети з зображеннями духовних осіб



Світл. 1. Портрет Мелетія Хребтовича, печерського архимандрита. XVIII ст. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник



Світл. 2. Портрет Никифора Тура, печерського архимандрита. XVIII ст. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

православної церкви. Серед них є репрезентативні портрети XVIII ст. – архимандритів Києво-Печерської лаври і київських митрополитів, постаті яких представлені на повний зріст. Вишина полотен, що вражають масштабністю розмірів, перевищує два метри, а ширина сягає півтора метрів. Величезні портрети призначалися не для звичайних приміщень, а сакрального простору храмів. Перед дослідником таких портретів повстає питання їх побутування, конкретного місця знаходження в церковному інтер'єрі і функції, яка їм відводилася.

Портрет став органічною деталлю інтер'єру українського храму, як вбачається за даними історичних письмових джерел, з другої половини XVII ст. Так, в опису Києво-Межигірського козацького монастиря 1777 р. було зафіксовано велику кількість портретів. У Преображенській церкві – зображення колишнього постриженника обителі московського патріарха Іоакима (Савелова), імператриці Єлизавети Петрівни і імператора Петра III, межигірського архимандрита, а пізніше чернігівського єпископа, Іродіона Журахівського, князя Андрія Боголюбського. У дерев'яній «ветхій» церкві



Світл. 3. Святитель Олександр Єрусалимський.
Стінопис Вознесенської церкви
Флорієського монастиря. XVIII ст.

Зішестя Святого Духа були зібрані більш старі портрети – імператора Петра I, гетьмана Богдана Хмельницького, гетьмана Євстафія Гоголя, підстарости Димерського Смоцка Скорупського, межигірських ігуменів Феодосія Васковського і Філарета Кончаковського, полковника Семена Палія [3, с. 113, 117].

Поява портретів у просторі православних храмів була зумовлена впливом католицької традиції Речі Посполитої. По косяках і кляшторах Галичини, Волині і Поділля знаходилась значна кількість портретів ктиторів, які нерідко розміщувалися на хорах у західній частині храму [4, с. 88]. На хорах Свято-Онуфрієвського монастиря у Львові, за описом Ф. Лобеського,

були портрети ігуменів, ченців, владик і історичних осіб. На хорах православної Успенської церкви були розміщені величезні за розміром портрети Корняктів – ктиторів Львівського ставропігійного братства.

В Успенському соборі, головному храмі Києво-Печерської лаври, на хорах була розташована портретна галерея архимандритів, відновлена після пожежі 1718 р. Дев'ятнадцять портретів лаврських архимандритів – настоятелів Печерського монастиря, зберігаються тепер у колекції Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Полотна в рамках з хорів були переміщені до соборної ризниці у 1830-х рр. Але на перерізах інтер'єру Успенського собору, виконаних Ф. Г. Солнцевим у 1842 р., зафіксовані окремі портрети на хорах.

У бічних приділах Успенського собору знаходилися зображення ктиторів Києво-Печерської лаври, зокрема портрет донського отамана Данили Єфремова в Іоанно-Богословському приділі. Портрет Павла Конюсевича, митрополита Тобольського і Сибірського, стояв у Стефанієвському приділі, де у склепі спочивало тіло святителя. Портрети фундаторів часто встановлювалися біля місця їх поховання в храмі, як, наприклад, портрет полтавського полковника Павла Герценка з Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври. Про нього йдеться у рапорті 1817 р. лаврського типографа ієромонаха Єпіфанія:

«Ближних пещер начальник по расписании церкви, сооруженной полковником Герцником, вынес портрет сего фундатора из церкви и поставил вне оной, что противоречит как намерению основателя ее, так и описи» [5].



Світл. 4. Святитель Михаїл, перший митрополит Київський. Стінопис Іллінської церкви. Перша третина XIX ст.



Світл. 5. Святитель Митрофан Воронежський. Стінопис Іллінської церкви. Перша третина XIX ст.

Вицезгаданий портрет знаходився неподалік від західних дверей церкви.

Місцем розташування портретів, як вбачається з письмових джерел, була периферія сакрального простору храму, переважно його західна частина – притвор або хори.

Присутність численних портретів в українських храмах XVII – XVIII ст. ставить питання про їх культову функцію. Вони виконувалися, у своїй більшості, після смерті зображеної особи, на що вказують посмертні, або епітафійні, написи. Людина одержувала право на зображення, як правило, після уходу її з земного життя. Портрет нагадував про необхідність молитовного поминання души спочилого і був символічним знаком його співпредстояння «образом мальованим» перед Господом під час служби Божої. Різноманітність поминальних практик XVII – XVIII ст. свідчить про значущість для сучасників літургійного поминання душ спочилих. Літургійна молитва вважалася корисною і необхідною для душ небіжчиків. Слід відмітити, що поминальні записи в синодиках аж до кінця XVIII ст. вносилися тільки «за упокой» души спочилих християн. Головним проявом

меморіальної церковної культури були поминальні книги – синодики, або поменники, де записувалися імена задля літургійного поминання «за упокою душі». Портрети в храмі можна розглядати як своєрідний «лицевий» (тобто ілюстрований) синодик.

Під час богослужіння неодмінно молитовно поминалися «за здоров'я» імператор або імператриця, також і члени імператорської фамілії. Після скасування патріаршества монарх у Російській імперії мав статус глави Церкви. У головних соборах Києва імператорські портрети були встановлені на найбільш почесних місцях, перед самим іконостасом. Згадку про це знаходимо у записах щоденника 1803 р. київського митрополита Серапіона Александровського. Він занотував, що у церкві Михайловського Золотоверхого монастиря «...портреты императора и императрицы поставлены на стенах столбов близ амвона, так как и в соборе софийском, и в лауре». У стародавніх соборах Москви і Новгорода подібним образом перед іконостасом знаходилися молитовні царське і святительське місця. У середині XVII ст., як записав Павло Алеппський, у київському Михайловському соборі на цьому місці стояв портрет єрусалимського патріарха Феофана.

«Архиерейское место великолепно и красиво. Перед ним, налево, изображение Феофана, патриарха иерусалимского, в мантии, клобуку и с наперсным крестом» [6, с. 97].

Патріарх Феофан під час свого перебування в Києві в 1620 р. відновив ієрархію православної церкви в Україні, таємно висвятивши чотирьох єпископів.

Чимала кількість портретних зображень – царствених осіб, фундаторів та ктиторів, архієреїв, настоятелів монастирів, перетворювала українські храми XVIII ст. на своєрідні портретні галереї. Портрет зник з церковних інтер'єрів у другій третині XIX ст. внаслідок наказу Св. Синоду 1832 року. Наказ, за яким заборонялося мати в церквах портрети і будь-які інші зображення, окрім святих ікон, вплинув на подальший розвиток церковного портрету [7, с. 883]. Духовний собор Києво-Печерської лаври, виконуючи наказ Св. Синода, у 1835 р. розпорядився прибрати усі портрети з Успенського собору. Двадцять три портрети на полотні в рамах, що знаходилися на хорах, були переміщені до лаврської ризниці [8].

Окрім станкових портретів у стінопису притвору Успенського собору існувала також велика галерея зображень 1720-х рр. До неї входили зображення печерських ігуменів і архімандритів (всього 61 особа), а також ряд ктиторів та благодійників Києво-Печерської лаври (загальним числом 30 осіб). Там були представлені великі київські князі, московські царі, починаючи з Михайла Федоровича, гетьмани Богдан Хмельницький, Іван Мазепа і Іван Скоропадський, і козацька старшина у національному українському одязі. Портретна галерея, виконана при розписах Успенського собору

наприкінці 1720-х рр. зберігалася аж до кінця XIX ст. Серед інших зразків портрету в стінопису храмів можна вказати зображення ігумена Інокентія Монастирського кінця XVII ст. в Троїцькому соборі Кирилівського монастиря у Києві і портрет гетьмана Івана Самойловича в соборі Густинського монастиря.

У стилістиці барокового церковного портрета нерідко виконувалися образи святих у розписах українських храмів XVIII ст. Образ святого, стилістично наближений до портретного, ставав своєрідним іконопортретом. До системи розписів 1770-х рр. Вознесенської церкви київського Флорівського монастиря включені погруддя святих у ілюзорних різьблених рамах. Застосування іконографічних особливостей архієрейського портрета створює враження портретності цих образів.

У стінопису київської Іллінської церкви присутні зображення святого київського митрополита Михаїла і свят. Митрофана Воронежського, виконані за зразком парадного архієрейського портрета. Постаті на повен зріст закомпоновані в ілюзорні рами з імітацією ліпного орнаменту. Глядач сприймає їх як полотна в рамах, що висять на стіні. На іконний характер зображення вказують тільки німби і написи зі словом «святий». Два настінних іконопортрети можна датувати часом обретення мощей і канонізації святого Митрофана Воронежського на початку 1830-х рр.

Зображення у стінопису Іллінської церкви хронологічно належать до останніх прикладів побутування портрету в інтер'єрі українського храму. З другої третини XIX ст. церковний портрет перестав бути елементом сакрального простору і продовжив своє існування в приміщеннях іншого призначення та в іншому художньому форматі.

Таким чином, дослідження за письмовими джерелами проблеми побутування церковного портрета дозволяє зробити наступні висновки.

Портрет, знаходячись у стилістичній єдності з художнім оформленням інтер'єру, був органічною частиною українського храму протягом XVIII – XVIII століть.

Портрети (у переважній більшості посмертні) у храмі виконували культову функцію, пов'язану з літургійним поминанням.

Портрети розміщувалися на периферії сакрального простору, зазвичай у західній частині храму – на хорах або в притворі.

Виключенням були портрети царствених осіб, які молитовно поминалися «за здоров'я». Їхні зображення знаходилися перед головним іконостасом, ближче до сакрального центру храму.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

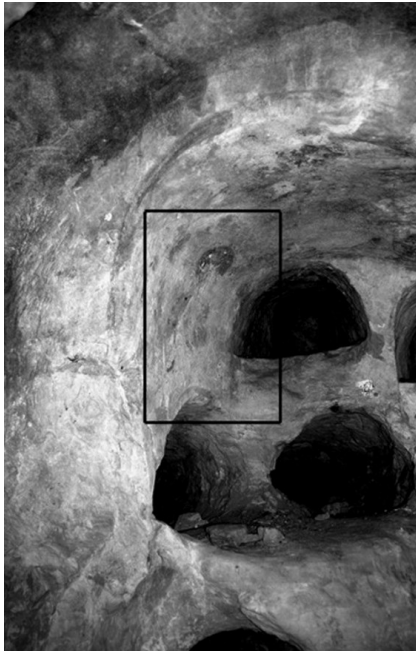
1. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. – К.: Києво-Печерська Успенська Лавра, 1997. – С. 58, 131.
2. Из дневника митрополита Серапиона // Киевская старина. – Т. VII. – 1883 р. – № 11-12. – С. 113.
3. Кузьмук О. Межигірський ігумен Феодосій Васьковський // Болховитиновський щорічник 2011. – К.. 2012. С. 113, 117.
4. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – К., 1983. – С. 88.
5. Центральний державний історичний архів України в Києві (далі ЦДІАК). Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1418. «Про портрет полковника Павла Герцика».
6. Путешествие антиохийского патриарха Макария... – С. 97.
7. Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. – Т. 7. – СПб., 1832. – С. 883.
8. ЦДІАК. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1824. «О неимении в церквах никаких изображений и портретов, кроме св. икон».

Я. В. ЛИТВИНЕНКО

ЖИВОПИС НА ДАВНЬОРУСЬКИХ ДІЛЯНКАХ БЛИЖНІХ ПЕЧЕР КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Ближні печери Києво-Печерського монастиря сьогодні являють собою складний лабіринт із декількома «вулицями», трьома печерними храмами та численними похованнями. Умовно весь лабіринт можна поділити на дві частини – відкриті для відвідування ділянки, що включають в себе підземні храми, відкриті ніші-аркосолії з гробницями, в яких покоються мощі печерських святих, та закриті давньоруські ділянки печер, які мають умовні назви: «ділянка преподобного Нестора» та «ділянка преподобного Меркурія». Підкреслимо, що вище названі давньоруські ділянки стають відкриті для дослідження тільки з 1978 року, що було пов'язано з проведенням у той час археологічних робіт у Ближніх печерах. Саме тоді на стародавніх печерних ділянках було виявлено декілька фрагментів живопису, на яких ми детальніше і зупинимось.

Звернемося до ділянки преподобного Нестора, початок якої знаходиться за гробницею, де покоються мощі преподобного Нестора Літописця. На самому початку проходу цієї ділянки зберігся єдиний фрагмент живопису. На стіні, з правої сторони, добре проглядається погрудне зображення «святого» (світл. 1). Вперше цей стінописний образ був зафіксований у 1978 – 1979 рр. [3, с. 12], але, на жаль, належної оцінки дослідників він тоді не отримав. Уважно розглянувши простінок із зображенням, неважко помітити, що раніше він був боковою частиною ніші-аркосолія в камері з двома лежанками. Слід зазначити, що на ділянці преподобного Нестора таких камер зберіглося шість. Образ, що зацікавив нас, був зображений над нині неіснуючої лежанкою. Із-за великих втрат у живописі говорити про стилістичні особливості написання не доводиться, але відзначимо, що сам живопис був виконаний в техніці фрески *al secco* – безпосередньо по піщанику. Взяті проби фарбового шару дозволили визначити склад фарб, які художник використовував при роботі. Назвемо їх: кіновар, вохра червона та чорна вугільна фарба [4, с. 307]. Між тим, датувати стінопис лише на підставі отриманого аналізу неможливо – цього для датування явно недостатньо. Тому час виконання фрески можливо пов'язувати тільки з періодом виникнення самих камер.



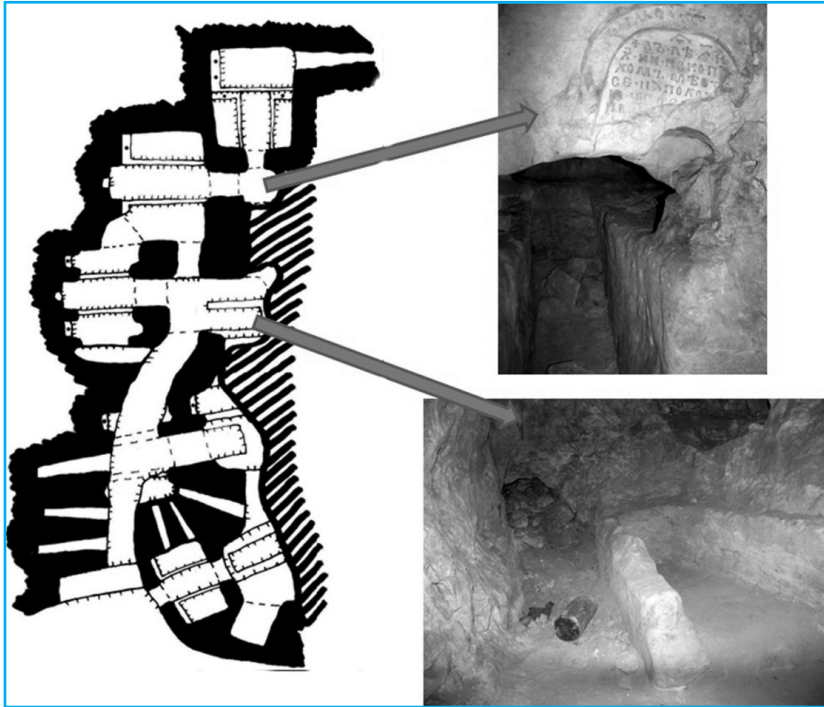
Світл. 1. Фрагмент живопису на ділянці
преподобного Нестора

Проведені в 2006 – 2008 роках автором роботи разом із київським археологом Т. Бобровським візуальні обстеження ділянок преподобного Нестора та преподобного Меркурія дозволили означити період створення камер з лежанками. Так, відправною точкою для цього можна вважати напис *«В лето 1150 ископали место это для положения т[елес]...»*, який розташований над входом до камери з чотирма лежанками (світл. 2).

Спочатку даний напис пов'язувався дослідниками з чотирьохлежанчатою камерою, вхід до якої розташований нижче вирізаного прямо по ґрунту тексту. Як з'ясувалося пізніше, ця версія помилкова. При уважному розгляді неважко помітити, що напис був пошкоджений. Найімовірніше, пошкодження сталося під час створення поховальної камери з чотирма лежанками. Якщо це так, то можливо

стверджувати, що поховальні камери з лежанками були створені після 1150 року. Сам же текст, на нашу думку, необхідно співвідносити з похованнями, що здійснювалися в могильних ямах. Одна з таких могильних ям, напівзруйнована в процесі більш пізньої перебудови печер, розташована всього в декількох метрах на південь від вищезгаданого тексту. Не беремося стверджувати те, що подібні написи існували в інших місцях (це недоказуємо), але, судячи з майстерності каліграфічного вирізання букв, її творець прагнув відзначити та, навіть, підкреслити меморіальний характер цього місця.

Верхню часову границю створення камер, вдалося визначити завдяки датуванню давньоруського напису в камері з двома лежанками, що розташована вздовж основного маршруту Близьких печер. Не вдаючись до подробиць, відзначимо, що згідно з особливостями палеографії напис датується останньою чвертю XII – початком XIII століття [1, с. 166 – 184]. Це датування не тільки звужує час створення камер, але й дозволяє стверджувати, що в другій половині XII століття в Близьких печерах ведеться інтенсивна перебудова. На місці старого некрополя створюється новий.

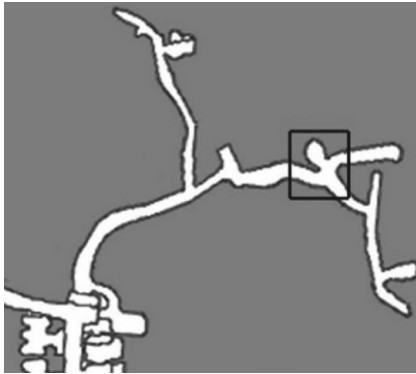


Світл. 2. План ділянки преподобного Нестора. Т. А. Бобровський.
Давньоруський напис «В лето 1150...» над входом до камери з чотирма лежанками,
знизу напівзруйнована могильна яма

На жаль, єдиної думки, коли саме і з якою метою вони створювалися, досі не існує. Можливо, в деяких окремих випадках дані приміщення використовувалися для поховання ченців. Але ретельне архітектурне оздоблення аркосоліїв, які розташовані усередині камер, двохступчаті ніші у узголів'я та біля ніг, фрагмент фрескового живопису з образом невідомого святого, що був виконаний на боковій стіні аркосолія – все це свідчить на користь того, що приміщення створювалися як культові місця, призначені для поклоніння святим мощам.

Зазначимо, що збережений фрагмент фрескового живопису зі зображенням святого, чиї мощі перебували в даній крипті, є найдавнішим зразком вшанування та відображення лика святого в Ближніх печерах Києво-Печерської лаври, який не без підстав можливо датувати кінцем XII – початком XIII ст.

Виникає питання, що стало прикладом поховання у ніші-аркосолії в печерах Києво-Печерського монастиря? Відповідь можна знайти, якщо звернутися до поховань у храмах Київської Русі саме у той період.



Світл. 3. План ділянки преп. Меркурія

Дослідження останнього часу показують, що більшість храмів будувалися як родинні, й слугували відповідно князівськими усипальницями. Майбутні погребіння у них влаштовувалися саме в нішах-аркосоліях. Перераховувати всі храми з аркосоліями не має сенсу. Приведемо тільки декілька прикладів. Так, у смоленському Борисоглібському соборі (1145 р.) налічується 21 аркосолій, а в соборі на Протоці (кінець XII – початок XIII ст.) 11 аркосоліїв.

В Успенському соборі Києво-Печерської лаври також існували ніші-аркосолії, в одну із таких аркосоліїв у 1091 р. була поставлена гробниця з мощами преподобного Феодосія. Як справедливо вважає російська дослідниця Т. Є. Самойлова: «... аркосолії є не що інше, як «відтворення», образ печери, в якій знаходиться Гроб Господній...» [6, с. 584]. Виходячи із цього тезису стає зрозумілим, чому спочатку у храмах і трохи пізніше – у лаврських печерах поховання влаштовували у нішах-аркосоліях. Адже архітектурна форма аркосолія є не тільки образом святогробської печери, але й символом майбутнього воскресіння.

Ніші-аркосолії в давньоруських храмах, як і в нашому випадку, могли прикрашатися живописом. Прикладом цьому може слугувати відомий ктиторийський портрет князя Ярослава Володимировича в церкві Спаса на Нередиці (1199 р.), зображення святих жінок в церкві святих Бориса та Гліба в Кідекші (80-ті рр. XII ст.). Також збереглися фрагменти розпису деяких аркосоліїв у смоленських храмах XII – XIII ст., які дослідниками ідентифікуються як «деісуси» [7, с. 30].

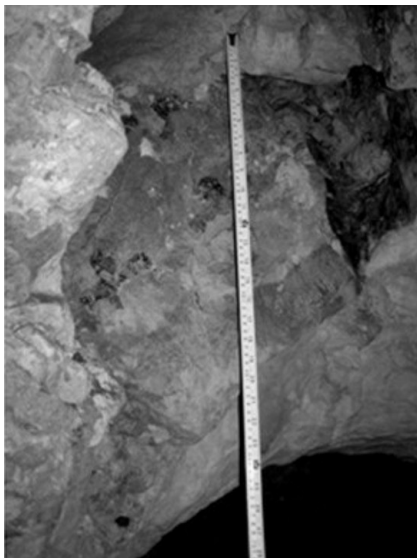
Якщо порівнювати храмові розписи в аркосоліях із зображенням в печерній крипті, то тут необхідно підкреслити, що розписи храмів мають ктиторийський характер, тобто в аркосолії зображувався ктитор, який був похований в даному аркосолії, або його небесний патрон. На ділянці преподобного Нестора в аркосолії, на його боковій стінці, представлена погрудна фігура святого із німбом, тобто печерний розпис мав в першу чергу характер меморіальний.

Щоправда, слід зазначити, що в інших камерах живопису не знайдено, але це не означає, що його не було, просто він міг не зберегтися до нашого часу. Невеликі ж фрагменти колишнього фрескового оздоблення та сліди живописного шару червоного і чорного кольорів на ділянці преподобного Нестора виявлені на взятих пробах ґрунту в різних його місцях. Необхідно відмітити, що ділянка Нестора починаючи з кінця XV ст. і до середини

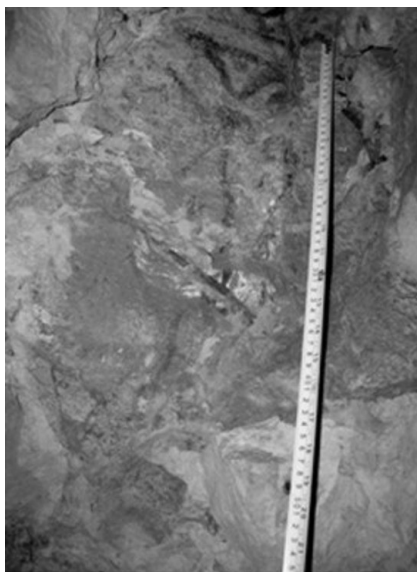
XVII ст. була доступна для відвідування паломників, про що свідчать численні датовані графіті на стінах. Вірогідно, вже в той період від фрескового живопису майже нічого не зберіглося. Інакше неможливо пояснити, як автор одного з графіті, а саме Ігнатій послушник, оставляє свій автограф прямо на фресці з зображенням лика святого.

Звернемо тепер увагу на ділянку преподобного Меркурія (це умовна назва, оскільки прохід починається за місцем поховання Меркурія Смоленського). Відзначимо, що сам прохід, висота якого не перевищує 1 м 20 см, був викопаний крізь тіло обвалу; дві третини шляху якого потрапляють на трасу давньоруської ділянки печер. У 1978 – 79 рр. в ході археологічних досліджень в одному з відгалужень були виявлені фрагменти кладки з давньоруської плінфи, довжина якої фіксується протягом шести метрів [5, с. 155].

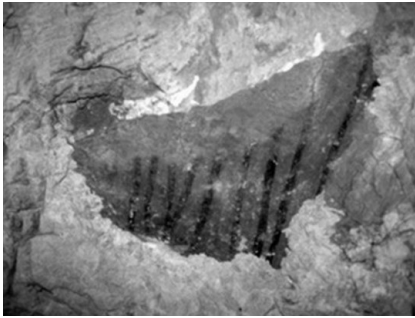
У цьому ж відгалуженні, на невеликій ділянці стіни, звільненої з-під обвалу, збереглися живописні зображення чотирьох христів (світл. 4). Вони були написані чорною фарбою по вирівняній поверхні, безпосередньо по піщанику. Скоріш за все, дані хрести носили не випадковий характер, а колись були частиною живописного орнаменту, на цю думку наштовхує розташування христів. Чотири збережених хреста, один із яких частково перекривається обвалом, створюють квадрат. Ймовірно, симетрично написані хрести на певній ділянці стіни печерного приміщення, створювали свого роду живописне панно.



Світл. 4. Фрагмент фрескового живопису на ділянці преп. Меркурія: чотири хреста



Світл. 5. Фрагмент фрескового живопису на ділянці преп. Меркурія: проквітлий хрест з гілками у вигляді лілій



Світл. 6. Фрагмент фрескового живопису на ділянці преп. Меркурія: паралельні лінії

На протилежній стіні, також звільненої з-під обвалу на площі 1м² зберігся ще один стінописний фрагмент – це проквітлий хрест, гілки якого художником виконані у вигляді лілій (світл. 5). Цікаво, що такий хрест – не єдиний. Правіше і вище від нього колись існували йому подібні. Про це свідчать збережені від них невеликі художні фрагменти. Так само, як і у попередньому випадку, проквітлі хрести займали всю площу окремої ділянки

стіни. На наш погляд, фрагменти вище описаного стінопису були колись частиною художньої програми печерного «приміщення», і носили, на нашу думку, сакральний характер.

Підтверджують цю версію і два інших живописних фрагмента, що розташовані поруч із кладкою. Один з них знаходиться на склепінні проходу, виритого в обвалі, і являє собою довгі паралельні лінії, нанесені чорною фарбою по піщанику червоного кольору (світл. 6). Вперше цей живописний фрагмент був виявлений в 1978 – 79 рр. в ході археологічних досліджень. У звітах він описується, як «паралельні лінії» довжиною 28-30 см та шириною 2 см [3, с. 18]. Зазначимо, що паралельними їх можна назвати лише умовно. Майже всі лінії написані художником під різними кутами, причому дві лінії із дев'яти сходяться між собою, створюючи клин або умовно літеру «Λ». Зазначимо, що значна частина цього стінопису перекрита тілом стародавнього обвалу, тому повністю реконструювати живопис, за збереженим фрагментом, досить складно. Але, в даному випадку спробуємо висловити гіпотезу стосовно характеру цього художнього оформлення.

Так, сьогодні живописний фрагмент у вигляді ліній знаходиться на склепінні печерного коридору. Чи розміщувався він на склепінні до обвалу, викликає великий сумнів. Вище вже акцентувалось, що прохід на даній ділянці – вторинний, виритий в тілі обвалу, при візуальному дослідженні материкового незруйнованого ґрунту в районі живопису не виявлено. Частина кладки із плінфи поруч із фрагментом стінопису внаслідок обвалу опинилися повернутою на 90 градусів. Тобто, ті ділянки які сьогодні являються склепінням дообвального часу, скоріше за все, були частинами стіни у проході печер. Вірогідно живопис із ліній, до обвалу, розміщувався саме на стіні. На нашу думку, лінії нагадують полі літію. Якщо це так, то даний розпис повинен був розміщуватися в нижній частині стіни – у її цоколі.

Ще один фрагмент фрески виявлений в стіні проходу, під кутом. Видима його частина не перевищує по периметру 10 x 12 см. Живопис був

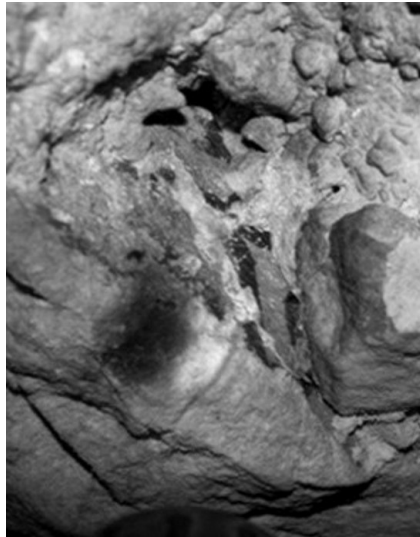
виконаний художником на добре вирівняній поверхні, в якості фону використовувалася охра світло-коричневого кольору (світл. 7). На фоні чітко прочитуються чорні лінії – поза сумнівом, вони були елементом геометричного, або рослинного орнаменту, що прикрашав це приміщення. У даному випадку необхідно нагадати, що подібний орнамент, зокрема в храмах Київської Русі, часто використовували у фризах, які розділяли стінопис на регістри, або які слугували художнім обрамленням окремих композицій.

Датувати цей стінопис тільки на підставі наявного матеріалу досить складно. Тому, як робочу гіпотезу, пропонуємо: співвідносити час створення настінного живопису з періодом появи кладки з плінфи.

Як згадувалося вище, кладка була віднесена археологами до домонгольської доби, й інтерпретувалась як невідомий печерний храм. Останні дослідження (такі, як обміри плінфи і особливо виявлений зразок плінфи з «розчосом») дозволили означити більш точний період виникнення кладки, а саме 30-80 рр. XII ст. [4, с. 308]. Зазначимо, що подібні плінфи з «розчосом» зустрічаються в київських пам'ятниках саме в цей період (Федоровський собор Вотча монастиря, церков Успіня на Подолі та на Юрковській вул., Кирилівська церква) [2, с. 206]. Проте ні первинної товщини кладки, ні призначення ділянки стіни, нею викладеної, ми не знаємо.

Чи був цей об'єкт найдавнішим підземним храмом Ближніх печер (одна з версій 70-х років), судити не беремося за браком фактичного матеріалу. Але те, що майстрами у другій половині XII століття створюється досить велике підземне приміщення з використанням цегляної кладки, стіни якого розписуються фресковим живописом, говорить як про монументальність самої споруди, так і про його сакральну значимість. Ризикнемо припустити, що саме в цьому місці був похований засновник монастиря – преподобний Антоній. В цьому випадку стає логічним створення в другій половині XII століття потужного меморіального некрополя у вигляді спеціально обладнаних камер з лежанками, які навмисне були розміщені їх творцями в районі поховання преподобного Антонія.

Так, настінний живопис, що колись покривав стіни печерного приміщення (ділянка преподобного Меркурія), за думкою автора, носив характер



Світл. 7. Фрагмент фрескового живопису на ділянці преп. Меркурія: фрагменти орнаменту

декоративного оформлення, яке підкреслювало сакральну значимість даної ділянки печер. Про це свідчать збережені фрагменти розпису із орнаментованими мотивами у вигляді розквітлх хрестів, ліній, які, скоріш за все, імітували мармурове оздоблення, та складний поліхромний візерунок геометричного або рослинного орнаменту, від якого залишився невеликий за своєю площею фрагмент. На ділянці «преподобного Нестора Літописця» існує ще один фрагмент фрескового живопису, у вигляді погрудного зображення невідомого святого. Цей стінопис вказує на меморіальну складову певної ділянки печер, яка формувалася як підземний некрополь, де почиливали мощі преподобних печерських отців.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровский Т. А. Древнерусская надпись-дипинто из Ближних пещер Киево-Печерской лавры / Т. А. Бобровский // *Ruthenica*. – Том IX. – К., 2010. – С. 166-184.
2. Ёлшин Д. Д. Рисунки и надписи на плинфе Спасского храма – усыпальницы в Переяславе-Хмельницком / Д. Д. Ёлшин // *Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции*. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 201-209.
3. Киевская межобластная специальная научно-реставрационная производственная мастерская. Проектные предложения по реставрации настенной живописи Ближних пещер Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника. – К., 1979.
4. Литвиненко Я. В. Іконостаси і монументальний живопис лаврських печер. Датування, атрибуція, втрати, поновлення / Я.В. Литвиненко // *Лаврський альманах*. Вип. 27. – К., 2012. – С. 306-337.
5. Мовчан І. І. Ближні печери печерського монастиря в Києві / І. І. Мовчан // *Старожитності Русі – України*. – К., 1994. – С. 153-160.
6. Самойлова Т. Е. Священное пространство княжеского гроба / Т. Е. Самойлова // *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / ред.-сост А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 579-611.
7. Янин В. Л. Некрополь Новгородского Софийского собора. Церковная традиция и историческая критика / В. Л. Янин. – М.: «Наука», 1988. – 240 с.

Е. В. ПИТАТЕЛОВА

**«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» НАЧАЛА XX ВЕКА
В АЛТАРНОЙ РОСПИСИ ЛАВРСКОГО ХРАМА**

Данная работа посвящена композиции ансамбля лаврской Трапезной, размещенной в центральной части ее храмового алтаря – «Тайной вечере» [4; 5; 6] (илл. 1). Живописное оформление Трапезной палаты и церкви создавалось в начале XX века: впервые в монументальном искусстве Киево-Печерской лавры тут проявляет себя стилистика европейского стиля модерн [1; 2; 3]. Новаторски-оригинальный интерьер лаврской Трапезной воплотил принципы творческого сотрудничества целого ряда авторов, среди которых безусловное первенство отдается архитектору-художнику А. В. Щусеву, второе же место между собой «разделили» живописцы Г. И. Попов и И. С. Ижакевич.

«Тайная вечеря» Георгия Ивановича Попова, на первый взгляд, не отличается ни новаторством в композиционном построении, ни меткостью портретной интерпретации персонажей, ни живописными находками в изображении интерьера, и неискушенному зрителю представляется достаточно традиционной. Однако, на наш взгляд, среди одноименных живописных версий евангельского сюжета, создававшихся в российском искусстве на протяжении XIX – первых лет XX века, ее необходимо, все же, выделять. Именно поэтому, прежде чем подробно вникнуть в особенности стенной картины Г. И. Попова, совершим краткий экскурс в историю трактовки сюжета Тайной вечери в христианской живописи.

«Литургическое» претворение сюжета (иконографический вариант «Евхаристии») появился в византийском искусстве в VI веке, «историческая» же подача события сложилась в более позднее время – в XII – XIII столетиях. В искусстве Возрождения сюжет Тайной вечери необычайно популярен, к нему обращается множество художников Италии, Германии, Фландрии и других стран. Самой знаменитой «Тайной вечерей» в западноевропейской живописи, как известно, считается композиция Леонардо да Винчи в монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане, оказавшая серьезное влияние на многих художников, которые использовали леонардовскую иконографию последней трапезы Христа с учениками на протяжении столетий, вплоть до XX века.

В российском искусстве с конца XVIII по начало XX века наиболее известные произведения на тему «Тайной вечери» принадлежат А. П. Антропову, Ф. Л. Колокольникову, С. А. Бессонову, А. Е. Егорову, В. К. Шебуеву, Ф. А. Бруни, К. Дузи, С. А. Живаго, А. Е. Бейдеману, А. А. Иванову, Н. Н. Ге, Г. И. Семирадскому, А. Д. Литовченко, В. А. Котарбинскому, С. В. Бакаловичу, В. Д. Поленову, И. К. Айвазовскому, И. Е. Репину, Н. Н. Харламову, Н. П. Шаховскому, В. М. Васнецову, Н. К. Рериху, В. А. Беклемишеву. Большая часть из них – эскизы или композиции для церковных интерьеров: Казанского собора, собора в Тифлисе, Исаакиевского собора, церкви в Ливадии, Храма Христа Спасителя в Москве, Владимирского собора в Киеве, Спаса на Крови в Петербурге, Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном, церкви Казанской Божьей Матери в Перми.

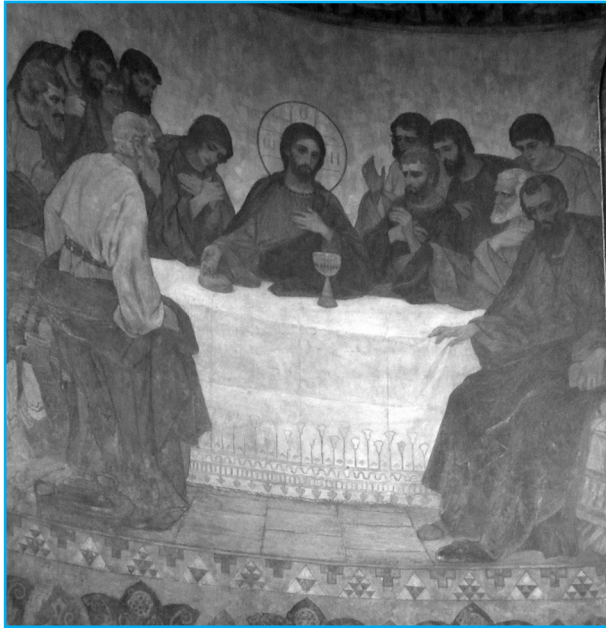
Между тем, в жанре исторической картины, к церковному заказу отношения не имеющей, писались другие «Тайные вечера»: Н. Н. Ге, В. Д. Поленов, И. Е. Репина. Пластическое действие этих картин *«организовано по правилам неукоснительного следования правде жизни, где главным является требование достоверного, жизненно-наблюденного – реалистического»*. В этом смысле показательны слова, написанные о своей «Тайной вечере» художником Н. Н. Ге:

«Св. Писание не есть для меня только история. Когда я прочел главу о «Тайной вечере», я увидел тут присутствие драмы. Образы Христа, Иоанна, Петра и Иуды стали для меня совершенно определенными, живыми – главное по Евангелию; я увидел те сцены, когда Иуда уходит с Тайной вечери и происходит полный разрыв между Иудой и Христом. Я увидел там горе Спасителя, теряющего навсегда ученика – человека. Близ него лежал Иоанн: он все понял, но не верит возможности такого разрыва; я увидел Петра, вскочившего, потому что он тоже понял и пришел в негодование – он горячий человек; увидел я, наконец, Иуду: он непременно уйдет» [5].

Идейно-художественное раскрытие темы Тайной вечери у Г. И. Попова для церковного искусства вполне традиционно – условно его можно назвать академически-консервативным. Используя смешанный тип «Тайной вечери», когда исторические обстоятельства прощальной трапезы совмещаются с учреждением Христом «Евхаристии» (то есть, Литургической вечери), Г. И. Попов делает фон, на котором представлена сцена, абстрактным – золотым, а бытовые подробности происходящего события сводит к минимуму. На длинном прямоугольном белом поле скатерти художник изображает лишь хлеб и потир с вином; слева на полу – предметы, оставшиеся после омовения ног – кувшин, полотенце и таз (эти атрибуты омовения стали в российской живописи, воистину, общим местом многих сюжетов на религиозную тематику). Полностью отсутствуют детали обстановки, архитектуры или пейзажные фрагменты, которые порой можно встретить в живописных произведениях, написанных по этому сюжету (например, в «Тайных вечерах» Г. И. Семирадского или Ф. А. Бруни).

Илл. 1.

Г. И. Попов.
«Тайная вечеря».
Роспись в трапезной
Киево-Печерской лавры



Реакция апостолов на слова, сказанные Христом, выражается в диаметрально противоположных импульсах движения: группа учеников, находящаяся слева, непроизвольно подалась вперед – группа апостолов, что изображена справа, «отхлынула», пораженная услышанным, назад. Художник применяет академические нормы построения композиции, намечая визуальный равнобедренный треугольник: по углам его он «сажает» Петра, Христа и Иуду. Пристальный взгляд апостола Петра обращен к чаше с вином – кровью Иисуса. Взгляд Христа, направленный в сторону Иуды, минует, однако, его, уходя вдаль: Господь, отрешенный от сиюминутности, словно провидит грядущее – как близкое, так и далекое.

Художник не ставит цели обособить Иуду от апостолов с помощью движений, жестикуляции или взгляда – прежде, до картины Н. Н. Ге задача нравственного противопоставления в трактовке «Тайной вечери» живописцами решалась именно так. От места и времени, в котором находятся его сотрапезники, Иуда оторван мыслями и чувствами, он полностью отрешен от охвативших их переживаний. Волна эмоционального порыва не затронула его душу – свой выбор Иуда уже сделал и приговор предателя «подписал» себе сам. Он лишь застыл после отзвучавших слов: застыли пальцы, судорожно потянувшие, было, к себе скатерть – да так, коснувшись ее, и замершие; кисть руки – окаменевшая, будто приросшая к кошельку; глаза, глядящие внутрь себя и – полностью невидящие. Выражение

огромных Иудиных глаз художнику особенно удастся (илл. 2). Почти незаметно он скашивает правый зрачок, благодаря чему взгляд, потерявший естественную оптическую направленность, не может покинуть пределов глазниц. Получив от художника выражение самопогруженности, глаза формируют сильный в психологической подаче образ Иуды – «вещи в себе».

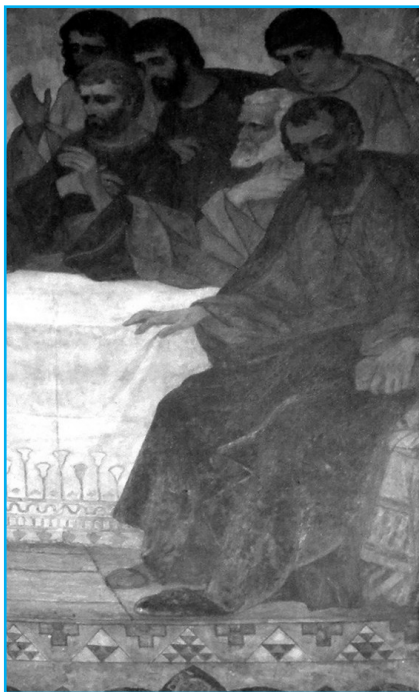
В этом образе композиции «Тайная вечеря» мы обнаруживаем приемы, резонирующие с великим искусством Михаила Врубеля. В «Сошествии святого Духа на апостолов», написанном М. А. Врубелем на хорах Кирилловской церкви, во взгляде одного из апостолов (изображается в группе третьим справа) можно распознать ту бездонную погруженность в свои мысли и чувства, которые Г. И. Попов, спустя 20 лет после завершения росписей Кирилловского храма, перенял у М. А. Врубеля и воплотил, как реминисценцию, в выражении взгляда персонажа своей стеной картины.

Но и более раннее произведение русской живописи, созданное художником иной идейно-художественной направленности – «Христос в пустыне» передвижника И. Н. Крамского было не только хорошо знакомо лаврскому интерпретатору образа Иуды, но и косвенно сыграло, на наш взгляд, весомую роль в его трактовке. Г. И. Попова интересовало в жизненно-психологическом отображении внутреннего мира персонажа И. Н. Крамского не столько его лицо, сколько руки. У Христа И. Н. Крамского они – «говорящие». Таковыми же руки своего отрицательного героя делает и Г. И. Попов, только руки Иуды «рассказывают» о совсем иных душевных переживаниях.

Искусно усиливают психологизацию образа Иуды отдельные смысловые приемы, в которых серьезная роль отводится линии и ритму. Так, например, кромка плаща решительным зигзагом, прочерчиваемым сверху вниз, устремляется к полу – туда, где рядом с правой ногой Иуды должна находиться и его левая. Вместо ноги, пародийно заменяя ее, на полу нерасчлененным вялым комом лежит упавший край одежды. Другой пример психологизации демонстрирует геометрический рисунок, окаймляющий скатерть в виде горизонтальной полосы. Он составлен из разновеликих значков и точек. Значки – стилизованные лотосы – в мерном чередовании, как часы, бестрепетно отсчитывают уходящие в вечность секунды – чередующиеся с лотосами точки. Эхо символизма, затронувшее стиль художника, ясно ощутимо.

Таким образом, произведение Г. И. Попова – алтарная композиция Трапезной церкви лавры «Тайная вечеря» являет собой пластический симбиоз нескольких современных автору направлений и стилей – академизма и реализма, символизма и модерна. При этом художественный полистилизм «Тайной вечери» вполне органичен и естествен. Видимо потому одна из самых удачных стеной картин Попова послужила отправной «моделью»

для работы другого представителя лаврского искусства начала XX века – В. Д. Сони́на. В росписях Ильинского храма в Терновке [7; 8] В. Д. Сонин в своей композиции «Тайная вечеря» опирается на картину из алтаря лаврской Трапезной. Композиционно «Вечерю» В. Д. Сони́на можно рассматривать, в некоторой степени, как реминисценцию картины Г. И. Попова, а, если говорить точнее – как пример менее оторванного от оригинала и менее по своей сути творческого цитирования. Психологического проникновения и символической подоплеку отдельных деталей (качества, безусловно, присущие произведению Г. И. Попова), В. Д. Сонин в своей «Тайной вечере» не достиг. Возможно, цель его была иной, более прагматической. Да и пик расцвета символизма-модерна в российском искусстве остался к началу 1910-х годов уже позади.



Илл. 2. Г. И. Попов. «Тайная вечеря». Роспись в трапезной Киево-Печерской лавры. Фрагмент

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Пітателева О. В. Витоки традицій та новаторства в орнаментіці інтер'єрів Трапезної церкви та палаті Києво-Печерської лаври / О.В. Пітателева // Лаврський альманах. Вип. 20. – К., 2008. – С. 94-101.
2. Пітателева О. В. Орнаментация інтер'єрів Трапезної церкви та палати Києво-Печерської лаври. Стилїстика початку XX століття / О. В. Пітателева // Лаврський альманах. Вип. 24. – К., 2009. – С. 82-91.
3. Питателева Е. В. Орнаменты Алексея Щусева в оформлении интерьеров Трапезной церкви и палаты Киево-Печерской лавры/ Е. В. Питателева // Русское искусство нового времени. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств по итогам конференции «Отечественное искусство XVIII – начала XX века: стилевые предпочтения, персоналии, обучение, взаимоотношения с государством и обществом». – М., 2012.– С. 334 – 345.

4. Питателева Е. В. Художник Г. И. Попов и его живопись в алтаре Трапезной церкви / Е. В. Питателева // Церква – наука – суспільство: питання взаємодій: Матеріали дванадцятої Міжнародної наукової конференції. – К., 2014. – С. 97 –100.
5. Питателева О. В. Монументальний живопис та іконопис Г.І.Попова в лаврський Трапезній палаті та церкві / О. В. Пітателева // Лаврські мистецтвознавчі студії. – К., 2015. – С. 51 – 96.
6. Питателева Е. В. Живопись интерьеров Трапезной палаты и церкви Киево-Печерской лавры (1900-е гг.) в исполнении Георгия Ивановича Попова / Е. В. Питателева // Сборник VI международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». – Минск, 2016.– С. 254 – 257.
7. О работе Сонины в храме Терновки Екатеринославской губернии впервые написал В. А. Шиденко: Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври. Київ, 2008. – С. 98.
8. Про Свято-Ильинскую церковь в Терновке пишет в своей статье «Ильинская церковь в Терновке: судьба 110-летнего храма». Инесса Атаманчук. Она приводит фрагмент интервью с Шуликой В. В., где об этих росписях говорится подробно, но, к сожалению, недостаточно верно: Атаманчук Инесса «Ильинская церковь в Терновке: судьба 110-летнего храма» / Инесса Атаманчук // Газета «Миг». [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mig.com.ua/component/k2/itemlist/search?searchword=%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0&categories>

М. С. ВАСИЛЬЕВА**Николай Александрович Львов –
ЧЕЛОВЕК, ПОСТРОИВШИЙ ХРАМ СОЛНЦА**

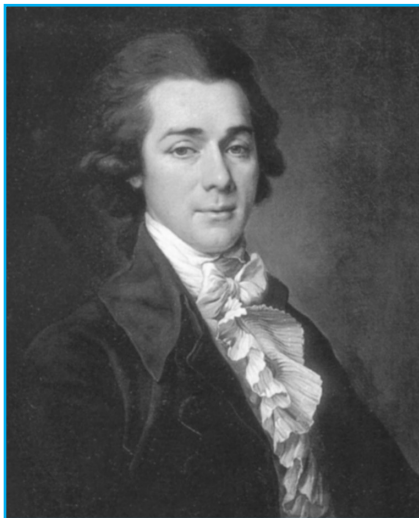
К 265-летию со дня рождения

Свою архитектурную деятельность Николай Александрович Львов сосредоточил, главным образом, по провинциям. Дворяне-земле-владельцы получили права потомственной собственности на землю. Взамен старых деревянных домов, мало отличавшихся от крестьянских зажиточных изб, стали возводиться большие постройки на манер столичных дворцов.

Архитектурное творчество Львова в области усадебного строительства специалистами оценивается очень высоко. Общепризнанные достоинства усадебного ансамбля конца XVIII века – плод его трудов.

В отличие от столичных архитекторов Львов обладал знанием сельской жизни и опытом сельского строительства. Создаваемые им усадебные комплексы планировались с учетом особенностей местности; постройки были рационально устроены, конструкции обладали инженерными новшествами; архитектурные формы отражали глубокое знание европейской классики и новых стилевых тенденций русского дворцового строительства, в частности Павловска. Проекты Львова широко осуществлялись, его идеи получали развитие у последователей.

Особенно интенсивно протекала деятельность Львова в усадьбах Новоторжского уезда, вблизи собственных Черенциц. Здесь он строил:



Илл. 1. Николай Александрович Львов.
Портрет кисти Дмитрия Левицкого,
1785 г.

- усадьбу Раёк для генерал-аншефа сенатора Ф. И. Глебова (1731 – 1799) (илл. 2, 3, 4);
- усадьбы Митино – Василёво на двух противоположных сторонах реки Тверцы;
- Прямухино – усадьба, принадлежавшая с 1779 года Л. П. Бакуниной, сын которой был другом Львова;
- Грузины М. К. Полторацкого, получившего это имение в приданое за А. А. Шишковой;
- усадьба в Тысяцком и др.

Но целиком по своему вкусу он обустроивал собственную усадьбу Черенчицы, теперь уже Никольское. За два последних десятилетия XVIII века ничем не примечательный участок львовского владения превратился в живописный усадебный ансамбль. Он осушил болота при помощи деревянных подземных водоводов и дренажа, устроил 5 прудов. Под строительство использовал «неудобные» для сельского хозяйства земли.

В усадьбе вырастали одна за другой службы, которым Львов уделял большое внимание. Хитроумное устройство имел погреб. Скотный глинобитный двор был «при воде текущей». Рига, зернохранилище и ветряная мельница разместились на возвышенной части усадьбы. При въезде в усадьбу – пруд, небольшой, обвалованный с уровнем воды выше дороги. На вершине холма – храм – ротонда. Мощный цокольный этаж из «дикого» камня несёт величественную дорического ордера белоколонную ротонду.

В центре усадьбы дом – трехэтажный с бельведером и с колоннами. В 1790 году к нему пристроили 2 симметричных флигеля, расширивших жилую часть дома. Водоподъемная машина подавала воду на второй этаж. Отапливался дом по «воздушной системе». Дом удобный; в центре 2-го этажа – двухсветный зал, рядом – столовая, тут же кабинет, библиотека, гостиная. Везде камин. Живописные плафоны, лепные карнизы, узорчатые паркетные – все изящно, полно уюта.

Сейчас остались лишь часть центрального ядра дома и западный флигель. Но имеется чертёж с надписью: «Дом в деревне Черенчицах, 15 верст от Торжка. Проектировал, чертил, иллюминировал, строил, гравировал и в нём живёт Николай Львов».

Когда-то усадебный участок украшали фруктовый сад, орешник, липовая аллея, барбарис, серебристый тополь, кедр, дубы. На лугу разгуливали павлины. Фантазия Львова была неистожима.

Чудесную усадьбу «Раёк» строил Львов для генерал-аншефа Ф. И. Глебова. Овальный парадный двор, окруженный дорической колоннадой, поражает воздушной лёгкостью архитектурных форм. Как нежен и чист кружевной рисунок балюстрады! Невесомыми кажутся арка въездных ворот со сквозной решеткой, изящные вазы на их аттике. Так же лёгок и строен четырёхколонный портик дворца с высокой, ведущей к нему

каменной лестницей. Колоннада, дворец, флигель – всё гармонично, всё напоено светом и воздухом.

Замечательна и внутренняя отделка дворца. Великолепный парк с затейливыми прудами, с мостами, пристанями, гротами, купальней, беседками, статуями и павильонами был раскинут на огромном пространстве – на высоком берегу реки Логовеж.

Усадебный ансамбль Митино – Василёво был одним из самых грандиозных в уезде. Львов видел, что усадьба неотделима от реки Тверцы, Прутковского шлюза, и что они должны составлять целый архитектурный комплекс. Львов создал свою «каменную симфонию», соорудив террасные пруды в Василёве и каменные субструкции с ключевым прудом – садком на средней террасе высокого берега Тверцы в Митине. Сложные многочисленные сооружения этого усадебного ансамбля поражают и сейчас классической строгостью и одновременно романтикой архитектурных форм.

Летом 1793 года Львов строил дворец Александру Романовичу Воронцову в Подмоскowie, в имении Вороново (илл. 6). Д. П. Бутурлин писал об этом Воронцову: «Дом – это дворец типа примерно Московских, даже ещё больше... Вкус Львова обнаруживается в колоннах и ротондах. Бог знает когда эта постройка будет закончена...».

В этот период Львов, Капнист, Державин и Безбородко старались удалиться от дел. Безбородко занялся устройством своих новых дворцов.



Илл. 2. Усадьба «Раёк» сенатора Ф. И. Глебова. Дворец. Арх. Н. А. Львов



Илл. 3. Усадьба «Раёк». Ворота и колоннада. Арх. Н. А. Львов



Илл. 4. Усадьба «Раёк». Ворота и колоннада. Украшение ворот. Арх. Н. А. Львов

Начиная с 1793 года несчастья в личной жизни одно за другим посыпались на голову Львова. 28 октября родилась третья дочь Пашенька, и Мария Александровна долго болела. В ноябре Николай Александрович сам серьёзно заболел с осложнением на глаза. Вскоре он сломал руку и потерял возможность рисовать и даже писать. Шесть месяцев «страдал глазами». В июле он едет с больной женой в деревню, в Черенчицы. В июле 1794 года он пишет Воронцову, что в один год состарился на 10 лет.

Державин в это время пишет сатирическое стихотворение «Вельможа», где не щадит ни нового фаворита императрицы Зубова, ни покойного Потёмкина, ни недавнего фаворита графа Завадовского, ни Самойлова, ни Безбородко. Он бросал им в лицо грубые прозвища, ставшие тут же крылатыми: «Осёл останется ослом, хотя осыпь его звездами». О своём «символе веры» он гордо сказал: *«Змеёй пред троном не сгибаться, стоять – и правду говорить»*.

Популярность Державина в обществе возрастала. Но ему в это время было не до популярности, его постигло глубокое горе – умерла Катерина Яковлевна, его любимая жена, его Пленира. Державин был безутешен.

Пришло известие о болезни жены Капниста Сашеньки, сестры жены Львова Марии Алексеевны. Львов не мог чувствовать себя счастливым: кроме тяжелых переживаний, связанных с несчастьями друзей и близких, беспокоила сломанная рука, лишая его возможности что-либо делать. Державин писал ему: *«Надобно было, видно, судьбе, чтоб на все на нас напасти в одно время пришли: чтоб я лишился Катерины, ты руку переломил и легко также мог отправиться на тот свет»*.

В этот мрачный и суровый год – 1794-й – выходит из печати его жизне-радостный труд на греческом и русском языках: «Анакреон. Стихотворения Анакреона Тийского». Конечно, работал он над ним не один год – многие годы. Иначе не получилось бы такой лёгкости стиля, что подкупало и пленяло его самого. Перевод Анакреона оказался трудом грандиозным. Вслед за ним и другие современники исходя из его переводов, создали множество произведений в анакреоническом духе.

Если бы Львов знал, что его книга станет источником вдохновения для творчества хотя бы только одного юноши – 16-летнего лицеиста Пушкина, то мог бы с удовольствием подумать, что им положено столько труда на перевод Анакреона не напрасно.

31 января 1795 года Державин женился вторично. Место в доме заняла Дарьюшка, Дарья Алексеевна, урождённая Дьякова, родная сестра Марии Алексеевны Дьяковой-Львовой.

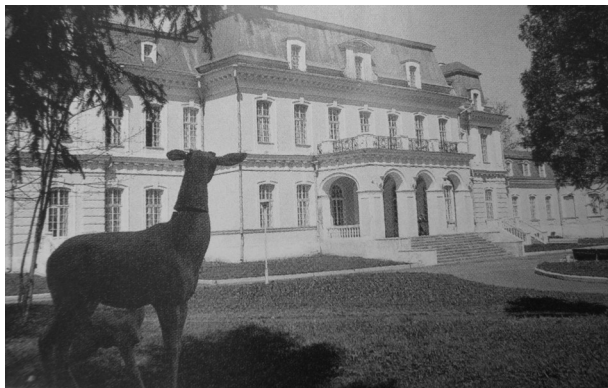
Начиная с именного указа 8 октября 1786 года о печатании «полезных сочинений» Н. А. Львова «на иждивении Кабинета», им было выпущено 6 книг:

1789 – «Рассуждение о Перспективе в Пользу Народных Училищ»,

1790 – «Собрание народных русских песен...»,

Илл. 5.

Усадьба графа А. Р. Воронцова в Воронове.
Арх. Н. А. Львов



1790 – поэма «Руской 1791 год»,

1791 – «Объяснения на музыку господином Сартием сочинённую для издания сценического текста и партитуры Начального управления Олега»,

1792 – «Летописец Руской от пришествия Рурика до кончины Царя Иоанна Васильевича. Издал Л. Н. в Санкт-Петербурге в типографии Горного Училища, 1792 год»,

1795 – «Русская Пиростатика, или Употребление испытанных уже воздушных печей и каминов».

Будучи в Суздале и разбирая в хранилище Спасо-Евфимиевского монастыря старые рукописные книги Львов нашёл две летописи. Публикуя первую в 1792 году, он пишет в «Уведомлении», что издаёт её потому что нашёл в ней многие события, подробности и даты, которые пропущены даже в летописи Нестора. Он, издатель новонайденной летописи, исправил ошибки писцов, объяснил устаревшие слова и вычеркнул «некоторые нелепости». Высказывает предположение, что эта летопись «та самая, которая известна историком под именем Суздальской, но до сих пор отыскана ещё не была».

Летопись оказалась действительно ценным историческим памятником. Её изучают историки, археографы вплоть до нашего времени. Львовскую летопись хорошо знал Пушкин, читая в Михайловском, и обращался к ней неоднократно. Она была в его библиотеке.

Что касается «Русской Пиростатики...», то книга начинается с критики принятых в русском обиходе печей. Они вредны: угары, бессонницы, головные боли. Львов предлагает новые печи, разъясняя устройство воздушных печей и каминов и необходимость чистоты подводимого к ним воздуха. Пишет он раздел, посвящённый печам крестьянским и печам «духовым», проявляет внимание к состоянию общественных бань.

Заслуги Львова в истории русских отопительно-вентиляционных устройств давно уже признаны. Идеи Львова и опыт его были восприняты

Мейснером, затем Н. Амосовым и многими другими. «Русская Пиростатика...» была последней из вышедших при Екатерине II книг Львова.

В 1796 году императрица издала указ об ограничении книгопечатания. Упразднялись частные типографии. Указ коснулся и Львова: Кабинет прекращал выплачивать деньги на издания «приватных» лиц. Это оказалось для него страшным ударом: он задумал выпустить несколько дорогостоящих книг с множеством гравюр и чертежей – строений его собственных и Палладио. И с этой мечтой пришлось расстаться.

Львов устраивает детские постановки у себя в деревне и в Петербурге, а также в театральном зале нового дома Державина. Он сочинил комическую оперу «Милет и Милета», которая сохранилась только в рукописи (дата – 17 октября 1796 года), и героическое игрище «Парисов суд».

Необходимо отметить индивидуальную черту творчества Львова, не встречающуюся у многих драматургов, не только современных ему, но и последующих периодов – его чуткое, высокопрофессиональное отношение к музыке. Из скромности он называл себя «аматером», но он обладал даром пианиста и композитора. Кроме того, в ремарках комических опер он проявляет себя как режиссёр музыкального театра.

6 ноября 1796 года скончалась Екатерина II. На престол вззошёл император Павел. Всё при дворе изменилось. Вместо шуршания шёлковых платьев в апартаментах дворца раздавался теперь топот тяжёлых ботфортов, звяканье шпор. «Зимний превращён в кардегардию». Перетасовался состав вельмож и сенаторов. Первыми приближёнными стали Ростопчин, Аракчеев, Кутайсов, Оболянинов и Безбородко, который всегда содействовал выдвижению Львова как архитектора.

Графу Александру Андреевичу Безбородко было поручено секретное дело: разобрать секретные бумаги императрицы. Задумал Павел I небывалый публичный спектакль в Петербурге. Для этого он направил Львова в Москву. Ему надо было в сопровождении двух кавалергардов привезти в Петербург древние, необходимые для обряда коронования царские регалии, никогда до сих пор не вывозившиеся из Кремля. По реестру предписывалось доставить кроме порфиры и барм государственный щит и знамя, обер-церемониймейстерские жезлы из красного дерева, и многое другое.

Львов всё выполнил. 19 ноября в Александро-Невском монастыре были торжественно вынуты останки покойного императора Петра III, убитого почти 35 лет назад по негласному приказанию недавно скончавшейся супруги его Екатерины Алексеевны. 25 ноября император Павел самостоятельно возложил корону на череп некоронованного при жизни государя. 2 декабря прах был перевезен в Зимний дворец и поставлен на катафалке рядом с телом Екатерины, а 5 декабря два гроба торжественно переправили на колесницах в Петропавловскую крепость, в собор, и предали земле.

После коронования царские регалии в Москву в Успенский собор снова отвозил Львов. Вся эта буффонада предпринята Павлом не случайно.

Ему надо было доказать, что Петр III похоронен, и чтоб ни один самозванец не смел появиться под именем императора. Хватит одного Пугачёва.

При всех парадоксальных капризах и выходках, при неукротимости бешеного темперамента Павел не был маньяком, как принято его изображать. Высокообразованный, с развитым чувством изящного, с безукоризненным вкусом он при посещении европейских городов, музеев и галерей поражал иностранцев безошибочностью суждений. Наиболее ценные приобретения Эрмитажа относятся ко времени его царствования — времени расцвета русского классицизма в искусстве. Вполне закономерно, что Павел привлекал к работе лучших художников и архитекторов, в т. ч. и Львова. И не только потому,



Илл. 6. Граф А. А. Безбородко. Литография работы Петра Бореля с картины кисти И. Б. Лампи

что Львов был талантлив, но из неприязни к памяти Екатерины, у которой Львов в последние годы был не в чести. Кроме того, в минуту доброго расположения императора Безбородко умел напомнить имя приятеля.

Поездкой в Москву за регалиями Львов сразу расположил к себе августейшего. По возвращении из Москвы он производится в чин действительного статского советника. Выходит именное указание о печатании полезных книг и чертежей Львова за счёт Кабинета, а Павлу по одному экземпляру носить наперёд. Это был ценнейший подарок для Львова. Он приступил к печатанию 4-х книг «Палладиевой архитектуры», над которой трудился уже 8 лет.

Дела других членов львовского кружка шли не так хорошо. Державин добился аудиенции с императором. Но оба они, нетерпеливые и необузданные, рассорились. Кавалергардам было дано приказание не пускать Державина в тронную залу.

А Львову 7 апреля 1797 г. было дано поручение надстроить в Кремлёвском дворце верхние апартаменты, представить проект нового Кремлёвского дворца, который предполагалось возвести на месте обветшавшего Елизаветинского. В «Полном собрании законов Российской империи» читаем именной указ: «*Для ежегодных наших в Москве пребываний повелеваем отделать Кремлёвский наш дворец нашему гофмейстеру князю Гагарину и Статскому Действительному Советнику Львову*». Львов создал проект в трёх эскизах. 27 мая Кремлёвская экспедиция вернула

зодчему одобренные императором эскизы с пожеланием внести некоторые изменения в «готическом корпусе». Осуществление проекта было поручено архитектору М. Казакову, строителю Сената. Перестройка производилась в 1797 и 1798 годах.

Процесс был ускорен ещё и потому, что во время коронации Павла I 15 апреля 1797 года дворец не мог обслужить многочисленную царскую свиту. Павел остановился в Петропавловском дворце. Затем переехал в Немецкую слободу и расположился в новом дворце, подаренном ему графом Безбородко. Это здание, купленное у наследников канцлера А. П. Бестужева-Рюмина, построенное Казаковым, понравилось Павлу. Ради прихоти августейшего Безбородко приказал за одну ночь выкорчевать огромный сад и разбить перед окнами дворца плац.

После коронации Безбородко получил в подарок Дмитровскую волость в Орловской губернии, был возведён в княжеское достоинство с титулом светлости, а также назначен канцлером вместо престарелого графа Остермана.

27 апреля издаётся указ: «Пустопорожнее место на Яузе у Николы в Воронине, купленное в прошлом году в казну... пожаловать в вечное потомственное владение светлейшему князю и канцлеру Безбородко». Это пустопорожнее место будет иметь важное значение для Львова: оно будет связано с его паркостроительной деятельностью.

Львову в день коронации жалуется орден Анны второго класса. Но Львов на коронации не был, он болел у себя в Черенчицах. В июне Львов жил уже в Павловске, он «изобретал и учреждал» праздник ко дню рождения императора. В Павловск к нему приезжала Мария Алексеевна с детьми. За «учреждение праздника» в Павловске Львов получил в подарок бриллиантовый перстень. Новый император привлёк Львова к строительным работам в Павловске.

Здесь зодчий занялся возведением из утрамбованной земли опытной избы. Он выписал из Никольского (так теперь называли Черенчицы) двух мастеров, уже набивших руку в подобных работах. Земля плотно трамбовалась в деревянных ящиках и прослаивалась известковым раствором – густым, как сметана. Когда земля подсыхала, стенки ящиков убирали.

Дочка Львова Лизанька впоследствии вспоминала, какое огромное впечатление произвела эта изба на всю царствующую фамилию. По несколько раз великие князья и княгини приходили смотреть на неё, удивлялись быстроте возведения, твёрдости и гладкости её стен. Мастера были награждены золотыми часами и цепочкой.

Потом Львову поручено построить земляной дом в чухонской деревушке Арапакаси, вблизи Гатчины, а если домик удастся, то приступить к возведению большого дворца в Гатчине, чего он и добился.

Летом недалеко от Павловска, в Тярлеве, была организована школа практического земледелия под руководством протоиерея А. А. Самборского, с которым Львов сотрудничал в начале своей архитектурной

деятельности на «Александровской даче». Львов составлял программу школы. Но он добивался создания собственной школы.

21 августа вышел Указ об учреждении школы землебитного строительства в Никольском. Указ предписывал всем губернаторам направлять ежегодно на обучение к Львову учеников из селений казённого ведомства, а также помещикам, заинтересованным иметь профессиональных строителей.



Илл. 7. Форма для изготовления землебитных кирпичей. Использовалась для реставрации Приоратского дворца в XX веке

Милости Павла на этом не кончались. Был обнародован ещё один указ: «О разрабатывании и введении в общее употребление земляного угля отысканного под Боровичами». Львов, наконец, добился признания – через 10 лет своих изысканий! Через месяц его назначили начальником всех угольных разработок в России.

При поддержке М. Н. Соимонова Львов добился у куратора Московского университета отчислить в его распоряжение трёх студентов «по его выбору и с их согласия», и 2 сентября 1798 года к нему поступили студенты Н. Лошков, В. Десятинский и сын прославленного зодчего Баженова – Павел, который впоследствии стал преподавателем горного дела.

Академия художеств отчислила учеников «5-го возраста»: перспективного класса Петра Васильева и архитектурного – Ивана Алексеевича Иванова, с которым в дальнейшем Львова крепко свяжет судьба.

В 1798 году вышла из печати переведённая Львовым первая часть труда Андреа Палладио (1508 – 1580) под наименованием «Четыре книги Палладиевой Архитектуры, в коих по кратком описании пяти орденов говорится о том, что знать должно при строении Частных домов, Дорог, Мостов, Площадей, Ристалищ и Храмов. СПб. 1798». В предписании «от издателя русского Палладия» Львов в частности отмечает: *«Пусть английские каменщики научат наших прочно чисто и прямо строить, а французские архитекторы располагать внутренность домов».*

Глазная болезнь Львова время от времени возвращалась.

22 августа 1799 года Львов пишет А. М. Бакунину из Гатчины, что накануне замок Приорат, над строительством и обустройством которого он работал, посетил император, принял его труды, «благодарил несколько раз и очень был доволен всем».

Гатчина. Чёрное озеро. У самой воды, меж вековых деревьев высится причудливое сооружение. Оно состоит из нескольких тесно сомкнувшихся корпусов, завершённых высокими крышами. Узкая длинная башня и островерхий шпиль на ней придают зданию сходство с готическим замком.



Илл. 8.

Приоратский дворец.
Арх. Н. А. Львов

Оно так четко отражается в озере, что кажется, будто поверхность воды выложена зеркалами, а башня опрокинулась в самую глубину и шпилем касается дна. Из окон замка открывается широкий простор Чёрного озера. Кажется, что водная равнина доходит до подножия фундамента, что до воды можно достать рукой.

В конце XVIII века это здание называлось Приорат или Игуменство. Это была личная резиденция изгнанного Наполеоном с острова Мальта приора Мальтийского ордена. Император Павел, который был магистром Мальтийского ордена, предназначал Приорат для «братских присутствий» петербургских рыцарей ордена Иоанна Иерусалимского, но неизвестно, состоялось ли хотя бы одно такое собрание в Приорате.

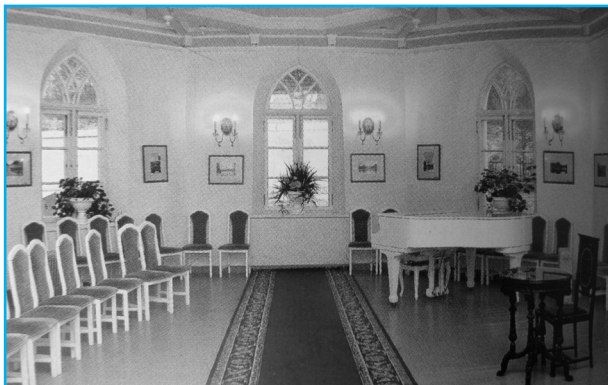
«Всё строение, – свидетельствовал Львов, – сделано из чистой земли, без всякой примеси и без всякой другой связи». Высота Приората от уровня воды до кровельного шелома около 10 метров, до верхней звезды на башне – более 31 метра. В башне спиральная каменная лестница.

Нелегко дался Львову Приорат. Управитель Гатчины Оболянинов присвоил себе остроумную идею каскада «в виде руины». Но Львов не стал его уличать – пренебрёг. Но главное, что для замка Оболянинов отвёл заведомо болотистый участок. Однако Львов возвёл на трясине крепкий, мощный фундамент и гидроизолировал земляные стены.

С восхождением на престол Александра III и его переездом в Гатчинский дворец в Приорате разместили певчих императорской капеллы. В годы Первой мировой войны в Приорате был военный госпиталь. В 1917 году комнаты дворца заняли партийные органы. До 1924 года здесь был филиал Гатчинского дворца-музея. С 1929 года – база отдыха завода «Большевик». В годы Второй мировой войны, в период с 1941 по 1945, Приоратскому дворцу был нанесён огромный урон. Взрывами авиабомб была уничтожена крыша, выбиты окна, повреждены межэтажные перекрытия. После войны была проведена реставрация, и дворец арендовала

Илл. 9.

Приоратский дворец.
Интерьер капеллы.
Арх. Н. А. Львов



военно-строительная часть. В 1960-е годы во дворце разместились кружки и творческие секции Дома пионеров. В 1967 году Приоратский дворец был отдан под экспозиции районного краеведческого музея Гатчины. В конце 1970-го года начались восстановительные мероприятия, которые затянулись на два десятилетия. В 2004 году возрождённый дворец открыл свои двери для посетителей. Приоратский дворец предстал перед ними таким, каким был более двух столетий назад.

В Гатчине Львовым были созданы интересные сооружения. Как и везде, где строил Львов, здесь проявилась одна из характерных черт его деятельности – забота о гидроустройстве.

В усадьбе Вороново за Красной Пахрой, в имении А. И. Воронцова, Львовым была перегорожена плотинами речка Воронка и созданы пруды с различными уровнями, сохранившиеся до сих пор. Свет и вода – важные элементы в композиции парка.

Безбородко мечтал «заложить новый дом в Москве на прекрасном и первом в Москве месте, в конце Воронцова поля, на Яузе, у самого белого города лежащем». Участок был великолепный – на возвышенности. Безбородко хотел воздвигнуть грандиозный дом по проекту Кваренги. А проект сада был поручен Львову. Архитекторы работали вместе и раньше – в Ляличах для князя Завадовского Кваренги строил дворец, а Львов планировал усадьбу и возводил парковые сооружения. Проект парка Безбородко в Москве – один из интереснейших и характернейших памятников архитектурного искусства конца XVIII столетия.

В жизни литературного кружка 1798 год отмечен крупным событием: в Петербурге было выпущено первое издание и состоялся первый спектакль комедии Капниста «Ябеда». Комедию Капнист часто читал у Львова, у Оленина, в кругу знакомых. Списки расходились по рукам. В городе повсюду говорили о ней, в кружке боялись, что толки вызовут серьёзные последствия – в России шли поголовные аресты «неблагонадёжных», по-

этому Львов посоветовал Капнисту сделать то же, что сделал Мольер со своим «Тартюфом»: «...Испроси позволения посвятить твою комедию самому государю». Такое разрешение у императора выхлопотал поэт, «состоящий у подачи прошений» Ю. А. Нелединский-Мелецкий. Премьера состоялась. Четыре спектакля прошли с успехом. Но Павлу нашептали о подрыве престижа не только суда, но монаршей власти, допускающей такие суды. Павел захотел посмотреть спектакль. В Эрмитаже, в зале, где показывали пьесу, сидел только один зритель – сам император – он хохотал и хлопал в ладоши. Капнист был оправдан, но пьеса при жизни Львова на сцене более не появлялась.

Уже в 80-х годах XX-го столетия праправнучатая племянница В. В. Капниста, актриса киностудии им. Довженко Мария Ростиславовна Капнист на встречах со зрителями цитировала сатирические строки «Ябеды»:

*Бери, большой тут нет науки,
Бери, что только можно взять,
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать, брать, брать...*

Беспредел, взяточничество раскрываются тут «гласно и торжественно», как писал позднее о «Ябед» П. А. Вяземский.

Здоровье Львова стало заметно сдавать. Опять заболели глаза.

Болея тяжело и Безбородко, и 6 апреля 1799 г. скончался. В одном из последних писем его есть такие слова: «...Я никогда не хотел быть при дворе сильным и могучим человеком, а скорее быть полезным».

Несмотря на болезнь, Львов продолжал трудиться. В Москве вчерне закончена и подведена под крышу надстройка над дворцом Кремлёвским верхнего апартамента. В Торжке открыто училище земляного строения, в котором учится 200 человек. В Гатчине сделаны каменная набережная, башня и цоколь под земляной замок. Под Павловском в школе земледелия строится земляной скотный двор и в 2 этажа жилые покои. В Боровичах разработано и выкопано 54450 пудов каменного угля. Сделаны угольные прииски: в Калужской губернии, под городом Алексиным, в Козельском уезде в Рязанской губернии, в Ряжском уезде, в Симбирской губернии, в Бахмутском уезде, в Новороссийской губернии, в Павлоградском уезде, в Рязанской губернии.

Доставка из Боровичей первой же партии угля имела успех: цена на английский уголь упала. Меж тем Львов делал опыты добывания серы из угля, а также особого дёгтя, чем интересовался ещё раньше, когда писал Воронцову в Лондон, желая узнать секрет английского угля.

Много забот и огорчений приносило Училище земляного строения в Никольском. Ученики прибывали. Но на двухгодичное обучение «новобранцев» отправляли из сёл как на рекрутчину, самых непригодных в собственном деревенском хозяйстве, слабосильных, больных и пьяниц, отправляли плохо одетых, без денег.

В мае 1799 года в усадьбу Львова приехал 20-летний художник, недавний воспитанник Академии художеств, прикомандированный к участку угольных разработок для составления чертежей, Иван Алексеевич Иванов (1799 – 1848), в будущем академик, известный главным образом как первый иллюстратор басен Крылова. Львов ценил его дарование рисовальщика и ради этого терпел вздорный характер и разболтанное поведение. Кроме того, он был беспросветным пьяницей. Иванов тогда ещё не понимал, что во всяком профессий существует трудный и скучный черновой процесс.

В результате кропотливой работы Львов нашёл способ извлечения из каменного угля содержащейся в нём серы, дешевле привозной почти в два раза, что давало казне экономию в 20000 рублей ежегодно. 23 июня 1800 года он получил санкцию на строительство завода для производства серы.

Усовершенствовал Львов и добычу кокса, – кокс горел без дыма и почти без пламени. Он нашёл также состав наподобие лака, изобретённый в Лондоне лордом Дундунедлом и содержащийся в великом секрете. Этот состав сохраняет снасти и дерево кораблей от сырости и гнилости, а по прочности не уступает обшивке медными листами.

Был Львовым изобретен и «каменный картон», то есть толь. Кровельные листы годились на обшивку кораблей, их можно было применять для кровли домов. Образцы картона с «большим количеством наполнителя» были им представлены в 1788 году с приложением чертежей машины для его выделки. Ввиду крайней ценности изобретения для военных нужд вице-президент Адмиралтейств-коллегии граф Г. Г. Кушелев в 1799 году распорядился изготавливать картон на трёх заводах.

Впервые в мире Львов применил машину с паровым приводом в бумажной промышленности.

Угольные разработки разрастались. Адмиралтейств-коллегия дважды присылала в Берг-коллегию письма с просьбой заменить английский уголь русским для ижорских маяков и заводов «по любой цене».

Не переставал заботиться Львов о своих подчинённых, продолжал хлопотать о кадрах постоянных, опытных специалистах, много раз добивался повышения жалованья для них. Он понимал, что значит молодые силы, умел их ценить и беречь.

Современные историки разработок угольных месторождений называют Львова первым государственным руководителем промышленных разработок. Угольная промышленность России своим развитием в значительной степени обязана его глубоко патриотической деятельности.

Львов стал главным директором угольных приисков и главным начальником землебитного строительства в экспедиции государственного хозяйства. Эта работа так его поглотила, что он вынужден был покинуть службу в Почтовых дел правлении, переименованном в Почтовый департамент. Вся его деятельность сосредоточилась теперь в Москве, на

Тюфелевой даче, куда к тому времени была переведена часть училища из Никольского.

Главным директором Почтового департамента после смерти Безбородко стал граф Ф. В. Растопчин. Как только Растопчин занял новую должность, он дал распоряжение выселить Львова из Почтового стана, им же построенного, в котором он прожил много лет. Всё это было неспроста. Елизавета Николаевна, дочь Львова, свидетельствует, что на батюшку её кто-то из «сплетниц-тетёх» нашептал императору, будто он отстраивает свою усадьбу в Никольском силами своих учеников, которые числились на государственном обучении. Пришлось объясняться.

В конце лета привезённый на барках уголь «нигде не приняли, говоря, что выписали из Англии...». Об этом несчастье Мария Алексеевна рассказывала в письме к Державиным. Десять лет Львов занимался геологическими изысканиями угля. Россия могла отапливаться собственным углём, и отпала бы необходимость втридорога покупать уголь в Англии. Но нашлись люди, которые стали утверждать, что свой уголь некачественный. И когда барки, гружёные отечественным углём, уже были доставлены покупателю, его нигде не приняли. Куда же девать оказавшийся ненужным уголь? Единственная недвижимость Львова в Петербурге – кусок земли на окраине. Супруги разбили там огород. И вот эта земля, позарез нужная, оказалась заваленной горами угля. Сколько ни просил Львов выделить ему безопасное место, не дали. По какой-то причине загорелась пивоварня. Огонь перекинулся на уголь. Был громадный столб дыма. Уголь горел несколько месяцев – не было средств его потушить.

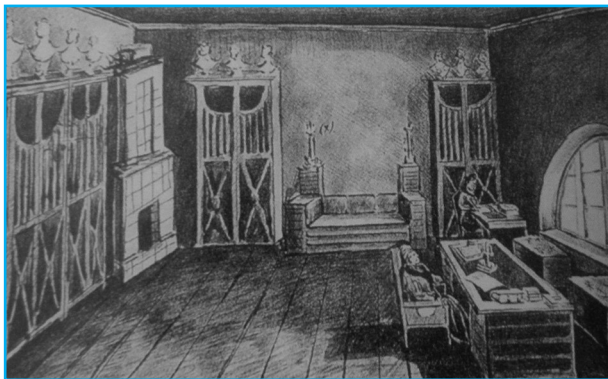
Львов нашёл залежи торфа под деревнями Черкизовой и Кожуховой. *«На 100 лет для отопления всей Москвы хватит! Места пустые, непроходящие для земледелия и пастбищ»*. Торф очень дешёв, им можно заменить каменный уголь. Затея нашла поддержку у монарха. 7 ноября 1799 года было дано распоряжение через Кушелева о отоплении Москвы торфом. Граф Кушелев, через которого проходили распоряжения монарха и к которому обращался за помощью Львов, явно уклонялся от поддержки. Львов снова столкнулся с чиновничьим миром.

В литературе того времени полностью отсутствовали сведения об отечественных художниках, что навело Львова на мысль заняться составлением «Словаря художников и художеств». Материалы, собранные им с большим трудом, исчезли, а могли бы стать ценнейшим вкладом в историю искусств.

В 1800 году Львов снова серьёзно заболел. Был в тяжелейшем состоянии, наблюдались периодические потери памяти. Друзья вспоминали, как десять месяцев Мария Алексеевна отвоёвывала больного мужа у смерти. Она была нянькой, сиделкой, кормилицей. И не только многочисленные дела Львова требовали внимания, она должна была заменить мужа в делах и не дать торжествовать злопыхателям.

Илл. 10.

Кабинет Г. Р. Державина.
Рисунок неизвестного
автора. Проект мебели
Н. А. Львова



Скромная личность Марии Алексеевны удостоилась увековечивания. Её портреты дважды писал выдающийся русский портретист XVIII века Дмитрий Григорьевич Левицкий. Владимир Лукич Боровиковский, работавший в технике миниатюры, запечатлел пленительный образ Машеньки Дьяковой в миниатюре (1790 г.).

Медики советовали Львову отдохнуть, утверждая, что ему необходимо идти в отставку. Но жажда деятельности победила.

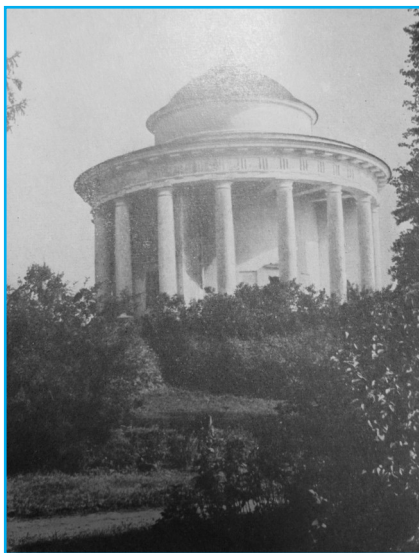
В ночь с 20-го марта на 21-е 1801 года в Михайловском замке был задушен император Павел I. Государственный аппарат переменился.

Львов налаживал угольные разработки и хозяйство Училища, которые за время его болезни пришли в полный упадок. Он наезжал в Москву, проживая в старой своей квартире на Вороновом поле. Он создал проект надгробного памятника князю Безбородко: многофигурная группа – Слава и Правосудие, Гений мира с оливковой ветвью в руках, в центре – барельеф Безбородко. В 1801 году памятник был отлит из бронзы Ж.-Д. Рашеттом и торжественно водружён над могилой Безбородко в Александро-Невской лавре.

Много забот доставляла Львову работа с художником Ивановым, который бесконечно попадал в переделки. Добрый наставник спасал его и от тюрьмы, и от ссылки. Иванов был талантлив. По заданию и под непосредственным наблюдением и руководством Львова он выполнял рисунки для Альбома землебитных строений. Этот Альбом Львов преподнёс в 1801 году юному императору Александру. Подарок был принят с величайшим благоволением.

Львов за «Альбом» был награждён бриллиантовым перстнем, а через год, 26 июля, последовал сенатский указ, запрещающий губернским властям посылать учеников на обучение к Львову в Училище. За 6 лет существования Училища 815 человек закончили его, в т. ч. 377 дипломированных мастеров.

Первый биограф Львова отмечал:



Илл. 11. Храм Солнца в Никольском –
родовая усыпальница Львовых.
Арх. Н. А. Львов

«Часто и во всех почти краях при открытии новых польз общественных, виновники оных, возбуждая внимание зависти, были гонимы. Подобной участи не избежал и Львов... О земляном угле кричали, что он не горит и не может заменить английский уголь, а уголь российский, загоревшись однажды на пустом месте, горел несколько месяцев, и потушить его было невозможно. О земляном строении кричали, что оно не прочно, а ныне по истечении многих лет его строения существуют без всякого поправления. Разные неприятные слухи распущены были на счёт сего достойного человека, и он по крайней чувствительности своей не мог отстоять, так сказать, своего здоровья, которое постепенно разрушалось».

Осень 1802 года оказалась очень трудной для Львова: Училище закрывалось, уголь, доставленный в Петербург, Адмиралтейством не был принят, и производство осталось без оборотного капитала. Надо было платить за наём судов, углекопам за работу, за инструменты Училища.

Денег не было, были только долги. Он оказался в Петербурге без дома, без дачи и без квартиры. Единственное пристанище, которое теперь осталось у него, – Никольское (Черенчицы). Ещё в 1783 году было задумано построить здесь родовую усыпальницу, а в 1784 году получена церковная грамота с разрешением (илл. 11).

На полях книги по садово-парковому искусству Гиршфельда Львов набросал рисунок «Храм Солнцу» и оставил пометку:

«Я всегда думал выстроить храм солнцу, не потому только, чтоб он солнцу надписан был. Но чтоб лучшую часть лета солнце сидело или садилось в дом свой покоиться. Такой храм должен быть сквозной, и середина его – портал с перемычкой, коего обе стороны закрыты стеною, а к ним с обеих сторон лес. Но где время? Где случай?»

Храм в Никольском Николай Александрович планировал как мавзолей. Специалисты считают, что это «одно из самых романтических и вдохновенных произведений Львова, не уступающих по своей поэтической тонкости и строгой простоте, лучшим образцам русской классической



Илл. 12. Тмутараканский камень. Государственный русский музей

архитектуры конца XVIII века». Исследователи полагают, что это строение и есть храм Солнца, который мечтал построить Львов.

В этот период жизни Львов больше не строил. После выздоровления он опять стал совершать поездки по России.

В апреле 1803 года вышел именной указ, который предписывал Львову «устроить на Кавказских минеральных водах лечебные заведения». Сохранился документ, который можно назвать планом работ и поездок Львова: Царицын, Астрахань, Кавказская линия, Тифлис, Харьков, Кременчуг, Херсон и Крым. Львов взял с собой художника А. И. Иванова.

В Липецке Львов обследовал минеральные воды. Посетили Георгиевск, увидели всю цепь Кавказских гор. Оттуда отправились к Александровским, или богатырским кислым водам. В фонде Горного департамента хранятся дорожная карта, записи о свойствах кислой воды. Львов набросал подробный план резервуара для воды, а также водопроводов на 3-х этажах, общую купальню с бассейном, помещение для служителей, кофейный дом, или буфет, особые отделения для заразных, а главное, «паровые ванны» с душами, рекомендованные парижскими врачами, подобные тем, которые строятся в Пиренейских горах. Львов непрестанно ссылается на целебные свойства источников.

После «Кислых вод» Николай Львов посетил полуостров Таманский, «Сенную станцию», то есть древнюю Фанагорию, колонию греческих купцов, торговавших в V веке до нашей эры с прикубанцами. Тайная мысль учёного была разыскать Тмутараканский камень, наделавший столько шума среди археологов. В 1792 году он был обнаружен лежащим у солдатской казармы вместо порога. Эта находка стала известна в столице по копиям, полученным Палласом и Мусиным-Пушкиным, была расшифрована высеченная на камне надпись, существенная для установления местоположения Тмутараканского княжества, о котором упоминается в «Слове о полку Игореве» и в нескольких летописях. Но камень вдруг пропал, следы затерялись. Львов нашёл его за оградой города Фанагория (по-турецки Таман). Одновременно он обнаружил мрамор «времен греческих гегемоний» с надписью и барельефом,

изображающим двух крылатых гениев с лавровыми венками в руках. Кроме того, обломок античной статуи – торс воина превосходной работы. Нашёл также две капители с изощрённым типично генуэзским рисунком – всё это были свидетели последних иноземных колоний на Руси до прихода татар.

Собрав находки, Львов водрузил их наподобие «памятника древней русской истории» в Фанагорийском храме, в приделе. Вместо подножия поставил две генуэзские капители. Сверху их прикрывал Тмутараканский камень, ещё выше – камень античной Греции, наверху – мраморное изображение воина. На обломке старой колонны была высечена надпись, объясняющая значение камня, завершающаяся словами:

«Свидетель веков послужил... к обретению исторической истины о царстве Тмутараканском, найденный 1792... из бытия извёл Львов-Никольской 1803...»

С камня позднее была отлита гипсовая копия и послана в Петербург, где ею занялись крупнейшие русские археологи. А. Н. Оленин опубликовал его подробное описание, в Петербург был привезён и сам камень. В «дорожной тетради» сохранился рисунок Львова с надписью: *«Обломок греческого барельефа на паросском мраморе из Фанагории привезённого и в церкви Таманьской оставленного 1803 авг. 17»*.

20 августа Львов ездил в Бугас – перешеек, 21-го был снова в Тамани, 24-го – уже в Керчи. В Крыму Львов тоже проявляет интерес к древней архитектуре – города Кеммерикон и Парфенон, крепость Еникале. Он нарисовал древнюю церковь в Керчи (внешний вид и интерьер), несколько её барельефов, чудесный барельеф на крепостной стене, в Еникале – руины крепости, развалины в Кафе (Феодосии). Вскоре он снова заболел и поехал прямой дорогой в Москву, а Иванову поручил осмотр западных городов Таврической области. Иванов выполнил поручение – объехал весь Крым, проехал Перекоп и догнал Львова в Кременчуге.

После этой поездки Львов болел долго и тяжело, ходил на костылях.

Скончался Николай Александрович в Москве в ночь с 21 на 22 декабря. Его тело перевезли в родное Никольское и похоронили в усыпальнице воздвигнутого им храма Вознесения. У алтаря была водружена бронзовая доска с надписью: *«При вратах царских храма сего почит праш соорудившего оный Николая Львова, родившегося 1751-го, скончавшегося 1803 г дек. 22 на 52-м г. от рождения»*.

«Поистине сие нас поразило», пишет Державин Капнисту, сообщая о кончине друга. Он посвятил Львову стихотворение «Память другу».

После кончины мужа Мария Алексеевна принялась за завершение храма-усыпальницы и начала хлопоты об её освящении, которое состоялось 21 августа 1806 года. По преданиям, она попросила В. Л. Боровиковского расписать храм.

Илл. 13.

План церкви Св. Иосифа
в Могилеве.
Арх. Н. А. Львов



Ненадолго пережила мужа Мария Алексеевна – на 4 года. Она скончалась 14 июня 1807 года и была похоронена рядом с мужем. Троих осиротевший детей Львова Державин приютил в своём доме – вторая жена его Дарья Алексеевна ведь была родной сестрой Львовой М. А.

Дочери – Елизавета, Вера и Прасковья поселились в Петербургском доме Державиных на Фонтанке, а сыновья Леонид и Александр были определены на военную службу. Елизавета и Вера вышли замуж, а Прасковья ещё оставалась у Державина до конца его жизни, ухаживала за ним, читала ему, играла на фортепиано.

О детях Николая Александровича Львова и его жены Марии Алексеевны будет рассказано в отдельной статье «Знаменитые потомки архитектора Н. А. Львова».

Только один из детей Львовых – старший сын Леонид, а также его жена Елена – нашли последний приют в родовой усыпальнице-мавзолее «Храм Солнца» в Никольском. Сегодня трудно сказать определённо, в какой части храма. Некогда прошли по этим местам орды вандалов – всё осквернили, всё разрушили. Долгие годы в храме хозяйничал ветер. Через выломанные окна, проломы в кровле снег и вода попадали в помещение. Из-за сырости частично утрачена лепнина и полностью – капители колонн и живопись.

Исследователи подсчитали, что по проектам Львова создано 87 построек. И в каждой своя изюминка, своя загадка. Основные строения Львова находятся в Петербурге и его окрестностях, в Москве и Подмосковье, в Могилеве и в Украине и, конечно же, в Новоторжских землях. Здесь их сохранилось около 40, – входящие в ансамбли Борисоглебского монастыря – знаменитые усадьбы Бакуниных (Прямухино), Львовых (однофамильцев архитектора), Митино, Василёво, Никольское, и самая крупная жемчужина в этом ожерелье – Знаменское-Раёк и другие. О каждой можно писать отдельно. Дворянская усадьба конца XVIII – начала XIX века – уникальный культурный мир времён расцвета русского просвещения.



Илл. 14. Памятник Н. А. Львову на его родине
в г. Торжок в Тверской области

Многие из них не сохранились. А храм-усыпальница Львовых в Никольском, несмотря на все те глумления, на которые только способен человек, продолжает оставаться одним из самых поэтических архитектурных творений Николая Александровича. Позолота с креста и шара над куполом давно уже снята, но в отдельные необъяснимые моменты, даже в пасмурную погоду, и шар и крест загораются ярким светом, что заставляет сердце тревожно сжиматься – может, этот свет о чём-то извещает, предупреждает. А может, просто солнце «временами сходит... в дом свой покоиться», как когда-то мечтал Николай Александрович Львов.

Долгое время датой рождения Н. А. Львова считалось 4 марта 1751 года. В процессе подготовки к 250-

летию со дня рождения главный археограф Государственного архива Тверской области Галина Михайловна Дмитриева нашла документы, удостоверяющие другую дату рождения гения: 4 мая 1753 года. Следовательно, юбилейную дату отмечали дважды. В 2001 г. и в октябре 2003 г. в Санкт-Петербурге состоялись торжества, посвящённые 250-летию со дня рождения Николая Александровича Львова. В подготовке этих мероприятий приняли участие Санкт-Петербургский научный центр Российской Академии наук, Санкт-Петербургский Союз архитекторов, Научная библиотека Российской академии художеств, всероссийский музей А. С. Пушкина, библиотека Академии наук.

В процессе подготовки были открыты охранный и мемориальный доски на здании Главпочтамта, состоялись выставки, музыкальные вечера, экскурсии. Была проведена юбилейная конференция на тему: «А. Н. Львов – выдающийся представитель российской культуры XVIII века».

В конференции приняли участие исследователи творчества Львова – архитекторы, реставраторы, искусствоведы, музыковеды, филологи, литературоведы из Санкт-Петербурга, Москвы, Твери, Торжка, Ростова Великого, Калуги и Симферополя, исследователи из Америки и Финляндии. В научных докладах были представлены новые и мало известные

материалы о разных сферах многогранной деятельности Н. А. Львова, уникальные биографические материалы о самом Николае Александровиче и его прямых потомках по линии младшего из сыновей – Александра. По материалам конференции был издан сборник в 3-х книгах. Подбор и публикации архивных материалов осуществила А. Б. Никитина.

Книга I: Архитектурное наследие Н. А. Львова:

- крупнейшие «львоведы»
- архитектурная деятельность Н. А. Львова.

Книга II: Культурное наследие Н. А. Львова:

- портреты львовского времени;
- книгоиздательство, литература, театр;
- музыка, музыкальная культура;
- угледобыча.

Книга III: Родственные связи Н. А. Львова.

Также в сборнике представлены новые и малоизвестные материалы о разносторонней деятельности Н. А. Львова.

*Окончание – статья «Знаменитые потомки
архитектора Н. А. Львова» –
следует в сборнике научных статей
«Культурна спадщина Слобожанщини. Число 39»*

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Т. В. В. Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII – XIX веков. – Москва. – 2001.
2. Боровиковский // Великие художники. Т. 67. – Киев: ЧАО «Комсомольская правда – Украина». – 2011.
3. Глумов А. П. Николай Александрович Львов. Серия «Жизнь в искусстве». – Москва: Искусство. – 1980.
4. Дворцы и усадьбы. Еженедельное издание, №18. – Москва: ООО «Де Агостини». – 2012.
5. Дворцы и усадьбы. Еженедельное издание, №57. – Москва: ООО «Де Агостини». – 2012.
6. Дворцы и усадьбы. Еженедельное издание, №84. – Москва: ООО «Де Агостини». – 2012.
7. Данилова А. Благородные девицы. Воспитанницы смольного института. Биографические хроники. – Москва. – 2004.
8. Диканський історико-краєзнавчий музей. Путівник. – Харків: Прапор. – 1990.

9. Ельшевская Г. В. Модель и образ. – Москва: Советский художник. – 1987.
10. Исторические хроники // Энциклопедия. Кн. 3. Симферополь. – ИКФ Сталкер. – Таврида. – 1998.
11. Наше наследие, № 3, 4. – 1990.
12. Огонек. – Москва. – 1969.
13. Огонек, №1. – Москва. – 1983.
14. Панорама искусств, № 10. – Москва: Советский художник. – 1987.
15. Петербургский Рериховский сборник: Вып. VIII: Н. А. Львов. Жизнь и творчество, ч. III Родственные связи. Сборник статей исследователей творчества Н. А. Львова – СПб.: Рериховский центр СПбГУ: Вышний Волочёк: Изд-во «Ирида-Прос», 2008 – 464 с.
16. Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Кн. 1, 2. – Москва: Советская энциклопедия. – 1986.
17. Чарухчева Н. Человек, построивший храм Солнца. Секретные материалы, № 18. – 2003.
18. Чарухчева Н. Машенька. Земля обетованная. Секретные материалы, № 18. – 2003.
19. Чарухчева Н. Усадьб унылая пора. Секретные материалы, № 20. – 2006.
20. Воджи А. Усадьба русского Дон-Кихота. Секретные материалы, № 19. – 2006.
21. Митюрин Д. Несбывшийся роман. Секретные материалы, № 18. – 2007.
22. Третьякова Л. Мои старинные подруги. Новеллы. Москва: Изограф. – 2001.

С. О. БРАЖНІЧЕНКО

НАРОДЖЕНИЙ ДЛЯ СПІВУ: БОРИС РОМАНОВИЧ ГМИРЯ

Лебединська земля... Скільки дала вона світу відомих людей! Серед них і лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів, заслужений артист УРСР, народний артист СРСР Борис Романович Гмиря.

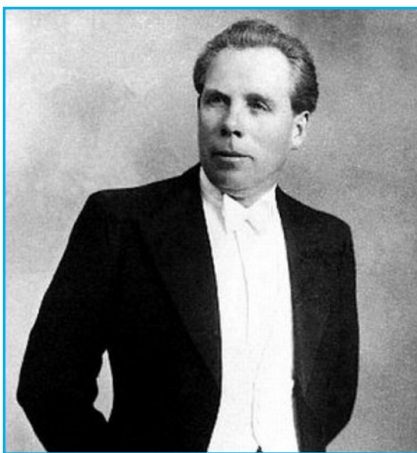
Народився геній вокалу 5 серпня 1903 року в бідній, багатодітній родині, де батько був будівельником – майстром складати печі, мати – швачкою. Як згодом згадує Борис Гмиря: *«Нестатки були такі, що, навіть, хліб доводилося ділити по шматочку»*.

Тому, після закінчення початкової школи, коли йому виповнилося лише 11 років, він іде працювати. Ким тільки не був: підсобником у батька на будівництві, хлопчиком на побігеньках у суді, чорноробом на суднобудівному заводі і вантажником – у Севастополі, матросом і кочегаром на торгівельних пароплавах... Потім – знову Лебедин, Полтавщина...

Але він мріяв учитися. Лише згодом обставини дозволили юнаку продовжити освіту. Лише у віці 27 років отримав атестат про середню освіту. У 1930 році Борис Гмиря був зарахований студентом у Харківський інженерно-будівельний інститут.

Пізно, на перший погляд, розпочався професійний музичний шлях Бориса Романовича (йому на той час виповнилося 33 роки), але потяг до музики з дитинства бентежив його душу. Все життя він пам'ятав, як годинами слухав звуки фортепіано, стоячи біля панського будинку. Потім співав у церковному хорі Вознесенської церкви, де регентом був Пінчук.

На четвертому курсі Бориса Гмирю, запрошують на прослуховування до консерваторії. За особистим розпорядженням тодішнього наркома



Світл. 1. Борис Романович Гмиря.
Фото 1955 р.



Світл. 2. Борис Гмиря у ролі Султана. Опера Гулак-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Фото 1937 р.



Світл. 3. Борис Гмиря у ролі Тараса Бульби. Афіша до опери «Тарас Бульба» в Київському оперному театрі за 20.01.1968 р.

освіти М. Скрипника Б. Гмиря, як виняток, одержує право навчатися у двох вузах одночасно, які й закінчив з відзнакою.

У 1939 році, серед 77 співаків з колишнього СРСР, які брали участь у Всесоюзному конкурсі вокалістів у Москві, Гмиря стає лауреатом. Тут же йому пропонують роботу у Великому театрі СРСР, Ленінградському та Мінському оперних театрах. Але Б. Гмиря ці пропозиції відхилив, оскільки не уявляв своєї діяльності за межами України.

Початок Другої світової війни перевернув життя людей. У 1941 Бориса Романовича хворого залишили в Харкові, який через декілька днів був окупований німцями, ті, хто відповідав за його евакуацію. Це згодом стало на все життя приводом для цькування співака новітніми Сальєрі і врешті причиною передчасної смерті.

Під час окупації України військами Німеччини, з 1942 по 1943 рік Борис Гмиря працював у Полтавському музично-драматичному театрі, який німці перевели до Кам'янця-Подільського. В цей час його намагалися вивезти для виступів до Німеччини. Цього вдалось уникнути через необхідність Бориса Гмирі доглядати хвору дружину (Анна Іванівна Грецька, перша дружина співака, важко хворіла, померла у 1950 році).

Після витіснення у 1944 році радянськими військами німецької армії з Кам'янця-Подільського, співак продовжив працювати в Київському театрі опери та балету.

Два роки, які Борис Гмиря працював на території, окупованій

Світл. 4.

Борис Гмиря
на виступі
у Київській філар-
монії. Фото 1966 р.



німецькими військами, були причиною постійних утисків, яких зазнавав співак, працюючи в Київському оперному театрі. Деякі його колеги продовжували інтриги, розповсюджували брехливі чутки про його перебування на окупованих землях. А керівництво дозволяло йому гастролі тільки в Радянському Союзі та країнах соцтабору (гастролював у Чехословаччині (1955), Болгарії, Польщі (1956), Китаї (1957), у 1951, 1960 брав участь у декадах української літератури і мистецтва у Москві), хоча його голос хотіли чути в усьому світі. І запрошення на гастролі йшли звідусюди.

Мільйони слухачів чекали на нього в США, Італії, Франції, Англії та інших країнах світу. Але туди його радянські можновладці майже не випускали. Допомогала Борису Романовичу витримати все вищесказане жажіття його друга дружина Віра Августівна. Вона оберігала співака, як могла, від стресів, від цькування з боку заздрісників.

У 1957 році, у розквіті творчих сил, Борис Романович був змушений залишити роботу в Київському театрі опери та балету, де, на превеликий жаль, всі роки праці в ньому не знав спокою.

Конфлікт тривав понад три роки, поки нарешті Рада Міністрів СРСР винесла рішення за № 08.10-26210-с від 25 березня 1961 року про призначення Б. Гмирі пенсії союзного значення. Після виходу на пенсію Борис Гмиря в театрі працював лише як гастролер, а тому вистави з його участю у Києві відбувалися дуже рідко.

За значний внесок у розвиток культури в 1941 році Б. Гмирі присвоєно звання «Заслужений артист УРСР». У 1951, на Декаді українського мистецтва у Москві, за особистим підписом Сталіна Б. Гмирі присвоєно звання «Народний артист СРСР», замість «Народний артист УРСР». У 1952 присуджена Сталінська премія, в 1960 – нагороджений орденом Леніна.

Внесок Бориса Романовича Гмирі у світову скарбницю за 20 років творчої діяльності (бо 13 – боровся з чиновництвом від культури, бездарними диригентами і співаками) становить 1200 творів, з яких на сьогодні у його фонотеці зберігається понад 600, з них: 300 українських народних пісень

та романсів; 300 російських та західних пісень і романсів; 44 оперних партій (проспівав 77 арій), 85 фрагментів із вокально-сценічних і симфонічних творів, 30 трансляційних концертів, 200 платівок, які видавалися понад 120 разів накладками від 100 тисяч до 600 тисяч примірників.

Композитори вважали за честь подарувати співакові свої твори – вони в 135 нотних зошитах знаходяться в архіві Б. Р. Гмирі в м. Києві. Завдяки Борису Романовичу твори швидко ставали популярними. Дослідники творчості співака підрахували, що за своє життя він проспівав 1147 концертів, 98 з яких були благодійними.

В особі Бориса Романовича вдало поєдналися художня інтуїція, яскравий артистизм і емоційність, з одного боку, і раціональний спосіб мислення, здатність до аналізу, з іншого. Бог обдарував Б. Гмирю надзвичайної краси і сили голосом, здатним зачаровувати мільйони людей, торкатися найпотаємніших струн їхніх душ. А він зумів розпорядитися цим Божим даром, не розгубити його.

Митець добре знався на живописі, скульптурі, театральному мистецтві, часто відвідував художні виставки, спектаклі в різних театрах, і завжди мав власну думку щодо того чи іншого явища. Безумовно, такий колосальний багаж знань, вражень, винятковий художній смак та загальна культура сприяли формуванню неповторного виконавського стилю Бориса Гмирі. Його спів ніс у собі неповторну своєрідність, образність, задушевність. У його манері захоплювала бездоганна вокальна кантілена і кришталево чиста інтонація. Борису Романовичу були притаманні рідкісний артистизм і сильний темперамент, поєднані з почуттям міри і бездоганим смаком. Він був надзвичайно суворий до себе в питаннях музичної інтерпретації, не дозволяв собі жодних зовнішніх ефектів. Все було підпорядковано основному – художньому задумові композитора, а також виразності донесення до слухача музичного твору. Звідси природним є те, що виконання ним таких складних циклів, як «Перські пісні» А. Рубінштейна, чи «Зимовий шлях» Ф. Шуберта вважаються еталонними. А простенький опус «П'ятиденка» Д. Шостаковича перетворив на виконавський шедевр.

Митець тонко відчував тональність твору: в багатьох клавірах романсів його рукою написані побажання щодо її заміни. Пояснюється це не тесистурними обмеженнями співака. Навпаки, його могутній голос легко опановував будь-який твір не лише басового, а й баритонового репертуару. Всі тональні зміни, що він пропонує, продиктовані, насамперед, його тембровим відчуттям: він знаходить більш адекватну тональність для найповнішого відтворення концепції виконуваного твору.

Відомий український композитор Григорій Майборода так писав про мистецтво співака:

«Природа наділила Бориса Романовича Гмирю голосом виняткової краси і виразності. Вона влила в його душу здатність розуміти найтонші відтінки, найтонші риси стилю того, до чого він звертався,

Світл. 5.

Кадр з кінофільму
«Наймичка».
Борис Гмиря у ролі
Трохима



Світл. 6.

Кадр з кінофільму
«Наймичка».
Борис Гмиря у ролі
Трохима



Світл. 7.

Борис Гмиря у ролі
Трохима у фільмі-
опері «Наймичка»
за твором Т. Г. Шев-
ченка. Стаття
у газеті «Правда»
за 1964 рік





Світл. 8. Борис Гмиря. Фото 1965 року

хай це буде народна пісня, романс чи класична арія. Але для тих, хто хотів би глибше розуміти і – головне – наслідувати цю прекрасну рису видатного нашого співака, повчальним буде все його життя в музиці, повчальним буде ставлення його до свого мистецтва як до покликання художнього і громадського, повчальною буде його любов, неподільна і ні на що не розмінювана, до цього мистецтва...»

У своїй творчості Борис Романович торкається і Шевченківської тематики. Свого часу він говорив:

«Немов і народився я, вже знаючи Великого Кобзаря. Пісні на його твори лилися в нашої хаті, коли ще в колысці мене колысали. Воістину з молоком матері!».

То ж не дивно, що музичні твори на вірші Кобзаря в програмах Гмирі з'являються з перших кроків у мистецтві. Це – «Від села до

села», «Зоре моя вечірняя», «Така її доля», пізніше – «Думи мої, думи».

До 100-річчя від дня смерті Тараса Григоровича Шевченка (1961 р.) Гмиря підготував свою першу програму з творів поета, а через три роки – другу. Саме вона прозвучала у найкращих концертних залах Києва, Москви, Ленінграда, Риги, Талліна, Вільнюса та інших містах. У його виконанні записано на платівки та диски 23 музичні твори на вірші Кобзаря.

У 1964 році Борис Романович знявся у фільмі-опері за однойменною поемою Шевченка «Наймичка» у ролі Трохима. Після зйомок фільму він писав: *«Щасливий я, що мені випало і наспівувати, і зніматися в фільмі-опері «Наймичка», щоразу переглядаючи який, я не міг стримати сліз своїх... та чи я один?».*

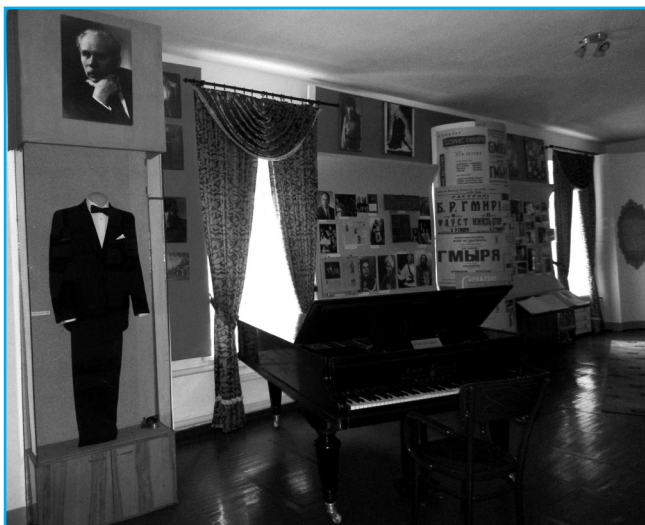
Співака вітали великі міста і столиці світу та він не забував своєї малі батьківщини, Лебедина, куди приїжджав з концертами у 1939 та 1965 роках. Тут у районному будинку культури, дарував землякам пісню. Його довго не відпускали зі сцени, а потім, з найближчими друзями, ходив вечірніми вулицями їхнього дитинства – Зарудкою, Михайлівською...

Так проминули десятиліття невтомної, всепоглинаючої праці.

Останнім записом, який Борис Романович залишив на радіо, був безсмертний романс на слова О. Олеся «Сміються, плачуть солов'ї». А вдома на ролях лишилися ноти пісні на слова того ж поета «Останній промінь згас».

Світл. 9.

Зал «Музична спадщина Лебединщини» Лебединського районного краєзнавчого музею. Експозиція, присвячена життю і творчості Бориса Романовича Гмирі



*Останній промінь згас,
Знімів останній спів.
З лугів колишніх крас
Останній цвіт змарнів.*

Що це: гіркий збіг обставин, передчуття, провидіння чи доля? Але невдовзі чудового співака не стало. Це було 1 серпня 1969 року.

Захоронений він у Києві на Байковому цвинтарі. У 1979 році – встановлено надгробок – це кам'яна брила, з якої вилітає бронзовий птах, окрилена душа митця (скульптор К. Кузнецов).

Платівки з піснями у виконанні Бориса Гмирі в колишньому Радянському Союзі видавались багатотисячними тиражами. Протягом 1945 – 1970 років видано понад 200 найменувань платівок із його співом, тираж яких складав від 100 тисяч до 600 тисяч екземплярів. У сукупності їхній випуск склав 7,5 мільярдів примірників. Багато тих платівок копіювались видавництвами за межами Радянського Союзу. Також, записи співака видані на численних аудіокасетах, аудіодисках, численними є фондові записи співака на Українському радіо.

Значним є епістолярний доробок Бориса Гмирі – 150 рукописів, листів, партитур з правками Гмирі, вісім зошитів – щоденників за 1939 – 1969 роки.

Твори у виконанні Б.Гмирі включені в найпрестижніші музичні каталоги, а ім'я прикрашає списки найвидатніших вокалістів світу. У 1962 воно внесене до престижної Міжнародної енциклопедії «Who is who?», 1992 – до списку ста славетних українців за тисячолітню історію України, 2001 – до альманаху.

В 1973 році у Києві на будинку, де проживав співак, встановлено меморіальну дошку з барельєфним портретом Бориса Гмирі (скульптор І. Кавалерідзе, архітектор А. Ігнашенко). У 2003 році в Києві започатковано Міжнародний конкурс вокалістів ім. Б. Гмирі.

Значний внесок у збереження творчої спадщини Бориса Гмирі належить «Фонду Бориса Гмирі», яким, зокрема, опубліковано 115 статей про життя і творчість співака, реставровано 360 музичних творів у виконанні Б. Гмирі, видано 15 компакт-дисків та три аудіо касети із записами співу Бориса Романовича, у 1998 році (до 95-річчя від дня народження Гмирі) створено телефільм «Борис Гмиря», у 2003 – вийшла збірка нот «Романси та українські народні пісні з репертуару Бориса Гмирі» (вид-во «Україна»).

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л. Борис Гмиря. – К.: Музична Україна, 1981.
2. Гмиря Б. Статті. Листи. Спогади. – К., 1975.
3. Гмиря Борис. Лист-відповідь критикові. Рукопис. – Архів Б. Р. Гмирі.
4. Гмиря Борис. Місія прекрасна, вдячна // Радянська культура. – 17 січня 1963 р.
5. Гмиря Б. Р. Дневники. Щоденники. 1936 – 1969 [Текст] / Б. Р. Гмиря ; [укл. і авт. супровідних текстів Г. В. Принц ; худож.-оформ. О. М. Артеменко]. – Х. : Фоліо, 2010. – 880 с.
6. Хурсина Ж. И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938) [Текст] / Ж. Хурсина. – К. : Муз. Україна, 1990.

Ю. Б. Пянида

Композиционные особенности «Кирпичного стиля» АРХИТЕКТУРЫ ХАРЬКОВА

Во второй половине XIX века появляется и набирает популярность «Кирпичный стиль» – архитектурное направление, или течение рациональной архитектуры конца XIX в., *«разновидность историзма, перешедшего позже в формы рационализированной эклектики»* [1, с. 45].

Основоположником этого течения считают голландского архитектора Х. П. Берлаге (1856 – 1934), который стремился использовать эстетические свойства натуральных материалов – кирпича с отделкой стен белым камнем. «Кирпичный стиль» в европейских странах развивался в рамках эстетики периода Историзма II-й пол. XIX в. и только предвещал рационалистическое течение в архитектуре Модерна. В фасадах зданий произвольно сочетался разностильный декор, цитирующий романские, готические, византийские прототипы. Отсутствие единого целостного художественного стиля породило название: «Кирпичный стиль» [3, т. IV, с. 462 – 463].

«Рационализм, рационалистическое течение (франц. rationalisme, от лат. rationalis – «умозрительный, теоретический, разумный»; ratio – «счет, расчет»). Рационализм – способ мышления, в котором доминируют логическое начало и умозрительные конструкции. Так называемый объективный рационализм, предполагающий логический порядок вещей в самой действительности...» [3, т. VIII, с. 67].

Рационализм является национальной чертой английской и голландской архитектуры. Основоположником рационалистической теории в русской архитектуре считается Иван Иванович Свиязев (1797 – 1875), который изложил свои идеи в «Руководстве к архитектуре» (1833) и «Учебнике архитектуры» (1841). Архитектор строил в классицистических формах, но критиковал Классицизм «за обезличенность», чуждую русской архитектурной школе и поддерживал русско-византийский стиль, в котором строил К. А. Тон [3, т. VIII].

Музей природы

Музей природы находится на ул. Тринклера, 8 (бывш. Музей естествознания Харьковского государственного университета им. А. М. Горького).

Здание построено в 1899 – 1901 гг. по проекту архитектора В. В. Величко в классических формах. Первоначально здание строилось как общежитие для студентов университета, а в 1907 г. было передано зоологическому музею университета. Фасад здания выполнен в формах русского классицизма XIX в.

Трехэтажное здание построено с отступом от красной линии, его композиция состоит из пяти объемов – центрального ризалита, двух горизонтальных промежуточных объемов и двух немного выступающих ризалитов фланкирующих фасад здания.

Цоколь здания выделен выступом, в нем расположены окна. Поверхность цоколя гладкая, оштукатурена, по отношению ко всей плоскости стены, выложенной из кирпича.

В здание ведут четыре ступеньки. Входом служит портал, фланкированный двумя трехчетвертными колоннами, декорированными цепью из рустов. Колонны с базой установлены на пьедестал. Завершают колонны ажурные капители с волютами и вогнутой абаккой между которыми свисает небольшая гирлянда. Первый и второй этажи членит по горизонтали тяга разрываемая выступающим карнизом портала.

Дверной проем полуциркульной формы, закреплен двумя небольшими выступами и двумя полупилястрами, на которые опираются стопы архивольты с замковым камнем трапецевидной формы разрывающим поясok.

В цоколе центрального ризалита по сторонам портала – по два окошка. Углы ризалита закрепляют лопатки, декорированные под руст. Оконные проемы первого этажа утоплены, окна – полуциркульной формы, над ними арки, выложенные из клиновидных кирпичей, в центре – замковый камень. Особую красоту придает измененная кирпичная кладка – замковый камень и клиновидные камни выложены из кирпича радиальными рядами. Фасад здания членит по горизонтали подоконный карниз и межэтажный карниз, закрытые сверху металлическими отливами.

Второй этаж центрального ризалита насчитывает пять парных узких окон лучковой формы. Ризалит закреплен по углам выступающими лопатками, декорированными горизонтальными рядами кирпичной кладки имитирующими руст. Межоконный простенок парных окон украшен пилястрой с изящной капителью. Простенки парных окон декорированы чередующимися выступающими и утопленными рядами кирпичей. Над узкими окнами три клиновидных камня, над которыми проходит поясok. Ниши подоконных простенков украшены квадром.

Окна третьего этажа больше по массе окон первого этажа, они полуциркульной формы, декорированы наличником радиальной кладки, в центре арки – замковый камень трапецевидной формы. Фланкируют оконные проемы ризалита четвертные пилястры с лопатками. В межоконных простенках-пилястры с изящными капителями. На одном уровне с верхней частью замковых камней проходит поясok, выше – еще один поясok, переходящий в венчающий карниз с метрическим рядом зубцов. Крыша



Илл. 1. Музей природы на ул. Тринклера, 8. Арх. В.В. Величко 1899 – 1901 гг.

двускатная с окном – люкарной, смещенной влево относительно центральной осевой линии здания.

Фасад здания фланкируют два ризалита (подкрылки) вертикальной формы, они закреплены лопатками и декорированы под руст. Немного выступают по отношению к промежуточным объемам. В цоколе ризалита – два больших окошка. На первом этаже парные узкие окна, на втором и третьем этажах – тройные окна. Межоконные проемы декорированы пилястрами.

Промежуточные объемы фасада здания горизонтальной формы, строятся на семи осях оконных проемов. Под венчающим карнизом проходит метрический ряд элементов арочной формы из профилированного кирпича.

Окна всех трех этажей отличаются по пропорциям. Межоконные простенки декорированы различными способами кладки, подоконные простенки – различными архитектурными формами, это ряд квадров и чередование квадрантов – горизонтальный камень – квадрант.

Фасад здания окрашен. Внутренний шов кладки темный. Цветовое решение фасада построено на нюансных отношениях. Цвет облицовочного кирпича светло-охристый, цвет цоколя здания почти такой же по тону, а по цвету светло-охристо-марганцовый. В художественном решении фасада применено такое средство архитектурной композиции как фактура. Характер отделки плоскости стен фасада вызывает впечатление рыхлости и тяжести, а оштукатуренный цоколь наоборот вызывает чувство легкости. Контраст тяжелого и легкого выступает здесь как выражение конкретной тектонической, художественно осмысленной структуры здания.

Игра света и тени придает необычайную красоту фасаду. Здание является жемчужиной кирпичного стиля города.

Здание по своему пластическому решению можно отнести к образцам и декоративно-символической и художественно-тектонической пластики объема с орнаментальной пластикой поверхности по классификации А. А. Тица и Е. В. Воробьевой.

Особняк. Ул. Дарвина, 25. 1887 г.

Композиция здания асимметричная, состоит из шести частей. Главной в фасаде является вторая часть-ризалит вертикальной формы. Она выделена по высоте выступающим фронтоном. Эта часть фасада контрастна

относительно всей горизонтальной плоскости фасада. Первая часть, в форме пилона с скульптурой, выделена выступом и завершается верху выступающим завершением треугольной формы. Цокольный этаж, на сегодняшний день облицован розовым мрамором. В цоколе ризалитные окна квадратной формы, объединенные выступающим карнизом.

Парные окна первого этажа ризалита – вытянутой по вертикали полуциркульной формы, между ними – слепое круглое окно, межоконный простенок украшен стойкой-пилястрой в готическом стиле. Арка стрельчатой формы, выложена радиальными рядами кирпичной кладки – тремя чередующимися рядами выступающих клиновидных кирпичей и одним внутренним.

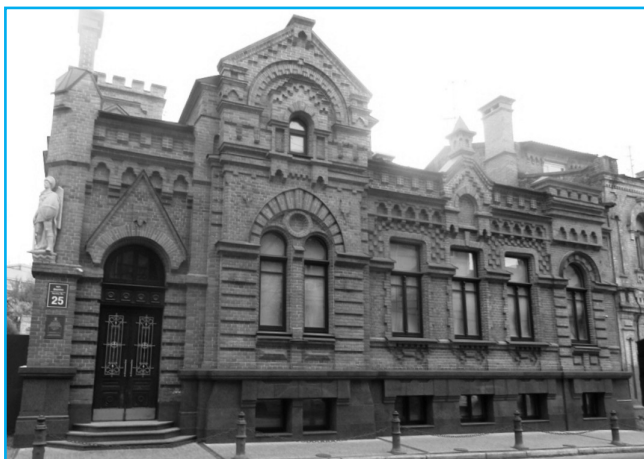
Фасад здания членит по вертикали, выступающий карниз на уровне центра диаметра окружности полуциркульных окон. Завершает ризалит, выделенный по вертикали выступающий фронтон треугольной формы, включающий в себя богатую пластику малых рельефных объемов из кирпича. Венчает фронтон декоративный элемент прямоугольной формы, накрытый четырехскатной оцинкованной крышей. В тимпане фронтона – небольшое окно полуциркульной формы.

К центральному входу ведут три ступени. В первой левой части фасада – дверной проем полуциркульной формы. Венчает дверной проем фронтон треугольной формы, арка дверного проема выложена радиальными рядами клиновидных кирпичей. Над двустворчатой дверью широкая перемычка, декорированная метрическим рядом из четырех квадратных розеток, внутри которых круглые рельефные цветы, вырезанные из дерева, над ним – полуциркульное окно, разделенное тремя вертикальными перемычками (центральная из которых шире). На уровне нижней части полуциркульного окна проходит выступающий пояс. Левую часть фасада на уровне пояса закрепляет скульптура архангела с мечом, щитом, нимбом и ползущей змеей, она выполнена из светлого бетона и является акцентом, а также контраста по отношению ко всей пластике фасада, выполненной из красного кирпича. Скульптура появилась на фасаде здания после реставрации (ок. 2010 г.) Левый угол фасада здания, начиная от пояса на котором установлена скульптура скошен. Вершина фронтона треугольной формы разбивает метрический ряд рельефных декоративных элементов из кирпича, внутренняя часть которых решена в готическом стиле, над ним проходит выступающий карниз, накрытый сверху оцинкованным отливом, еще выше – метрический ряд из пяти выступающих элементов прямоугольной формы, над ними еще один выступающий карниз, членящий плоскость стены по горизонтали, переходящий в крышу здания.

Четвертая часть фасада строится на трех осях оконных проемов. В цокольном этаже – три окна прямоугольной горизонтальной формы, расчлененные вертикальными перемычками. Оконные проемы первого этажа прямоугольной вытянутой вертикальной формы с закругленными верхними внутренними углами. Межоконные простенки декорированы

Илл. 2.

Особняк.
Ул. Дарвина, 25.
1887 г.



чередующимися тремя рядами выступающих кирпичей с одним внутренним (утопленным) рядом. Окна украшены наличником. Наличник центрального окна украшен замковым камнем, над ним – выступающий, нависающий фронтон треугольной формы в вершине которого – башенка прямоугольной формы, накрыта оцинкованной пирамидальной крышей. В центре этого фронтона – небольшое слепое окно полуциркульной формы, с архивольтом стрельчатой формы.

Пятая часть фасада выделена ризалитом, выступающим на пол кирпича. Окно первого этажа акцентирует наше внимание своей полуциркульной формой с выступающим архивольтом. Эта часть фасада также выделена по высоте, но незначительно.

Шестая часть завершает правую часть фасада здания. Этот объем вертикальной формы, узкий по ширине, завершающийся выступающим карнизом, находящимся на одной линии с четвертой частью фасада.

Здание построено из красного кирпича, расшито светлым внутренним швом. Так же как и в предыдущем здании в художественном решении фасада применено такое же средство архитектурной композиции как фактура. Декоративная кирпичная кладка фасада вызывает впечатление рыхлости и тяжести, а облицованный цоколь вызывает чувство легкости. На этом примере мы видим в особенностях композиционного построения прием контрастного сопоставления «утяжеленной» стены и «легкого» цоколя здания, а также контрастного сопоставления белой скульптуры и красно-коричневого фасада.

Особую игривость фасаду здания придают различные по высоте и форме дымоходы. Здание по своему пластическому решению можно отнести к образцам декоративно-символической пластики объема с орнаментальной и тематической пластикой поверхности по классификации А. А. Тица и Е. В. Воробьевой.

АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА

Идея создания второго высшего технического учебного заведения типа Санкт-Петербургского практического технологического института возникла в 60-х г. XIX в. Для его строительства был выбран Харьков. В 1870 г. профессора Санкт-Петербургского технологического института И. А. Вышнеградский и Н. Н. Ильин выбрали место для строительства. В 1871 г. в Харьков приехал архитектор Главного Артиллерийского Управления акад. арх. Р. Р. Генрихсен, который проектировал учебные корпуса, а также наблюдал за их реализацией при строительстве. К 1875 г. построен по проекту акад. арх. Р. Р. Генрихсена и гражданского инженера А. С. Эйнарвича Главный корпус, который сейчас называется «Главный аудиторный корпус», расположенный в центре архитектурного ансамбля.

В 1875 – 1885 гг. по проектам Р. Р. Генрихсена и А. С. Эйнарвича были построены корпуса механических мастерских и жилой дом для преподавателей, в котором сейчас размещается математический корпус. В 1886 – 1889 гг. по проекту арх. А. К. Шпигеля в соавторстве с М. И. Ловцовым построен корпус химико-технологических мастерских, сейчас – технический. В 1897 – 1901 по проекту М. И. Ловцова построен чертежный корпус, который в настоящее время является главным или, как его еще называют, ректорским корпусом. В 1904 – 1907 гг. по проекту арх. В. В. Величко построен инженерно-физический корпус, сейчас – инженерный.

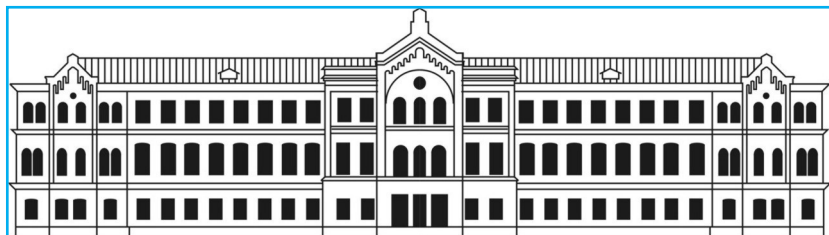
Все корпуса, построенные до революции 1917 года выстроены в «кирпичном стиле» при использовании композиционных приемов классицизма.

Здание Главного корпуса построено по проекту акад. арх. Р. Р. Генрихсена и гражданского инженера А. С. Эйнарвича в 1875 г.

Композицию фасада здания рассмотрим слева направо. Цоколь здания оштукатурен и окрашен в серый цвет, выделен выступом. Профилированная тяга над ним членит фасад по горизонтали. Фасад здания состоит из пяти основных частей. Боковые – подкрылки фасада (ризалиты) значительно выступают из плоскости фасада. Композиция каждого ризалита состоит из трех частей. Центральная часть строится на двух осях оконных проемов.

Боковые ризалиты значительно выступают, строятся на трех осях оконных проемов. Центральная часть выделена незначительным выступом, а также по высоте и завершается щипцом, углы ризалитов закруглены. Окна первого этажа ризалитов лучковой формы. В центральной части два окна, в боковых по одному. Межоконные простенки декорированы под руст, которые имитирует кирпичная кладка, состоящая из шести рядов наружной кладки чередующейся с одним внутренним (утопленным) рядом. Первый и второй этажи членит по горизонтали полоса с рельефным орнаментом и выступающим межэтажным карнизом.

На втором и третьем этажах в боковых частях по парному окну полуциркульной формы. В центральной части второго этажа – два окна такой же полуциркульной формы. Центральную часть фланкируют лопатки.



Илл. 3. Главный аудиторный корпус Технологического института. Арх. Р. Р. Генрихсен, 1875 г.

Второй и третий этажи членят по горизонтали пояс, декорированный вертикальными рядами кирпичной кладки, а также пояс декорированный рельефом и раскрепованным карнизом в центральной части.

Над архивольтами двух окон третьего этажа – круглое окно. Оконные переплеты окон двух верхних этажей перекликаются по форме с элементами композиционного решения трех окон третьего этажа. Форма щипца с заломами, вершина – закруглена.

Промежуточные части фасада – вторая и четвертая строятся на восьми осях оконных проемов лучковой формы. Кирпичная кладка первого этажа отличается от кладки ризалитов тем, что шесть рядов, проходящих под орнаментальной полосой членятся по вертикали внутренними рядами в пол кирпича, которые продолжают линии оконных проемов. Окна второго этажа фланкированы изящными трехчетвертными колонками из бетона. Кубические капители колонок третьего этажа отличаются по художественному решению от капителей на втором этаже – они простые по форме, а на втором – украшены рельефными листьями. Все окна на втором и третьем этажах объединены профилированным наличником, опускающимся в межоконных простенках. Выступающий карниз декорирован метрическим рядом кронштейнов.

Центральная часть фасада, выделена по высоте и выступом, состоит из трех частей, центральной и двух боковых. Эти три части центрального объема членят по горизонтали выступающие межэтажные карнизы. Центральная – самая высокая во всей композиции, боковые ниже, но тоже выше высоты фасада здания. Венчает центральную часть щипец. К входу ведут шесть ступеней. Композиция боковых частей строится по двум осям оконных проемов лучковой формы. Окна фланкированы белоснежными колонками. Центральная часть строится на трех осях оконных и дверных проемов. Три дверных проема первого этажа – лучковой формы. Окна второго и третьего этажей разного размера – полуциркульной формы, второй и третий этажи закреплены лопатками. Все оконные проемы объединяет тяга полуциркульной формы. Над центральным окном – круглое слепое окно, фланкированное белыми декоративными элементами, форма которых получена тремя радиусами окружности. В эту композицию включены

декоративные элементы, выделенные фактурой и цветом. На плоскости стены из красного кирпича они смотрятся контрастно, эти элементы оштукатурены и окрашены в белый цвет. В композиционном построении фасада здания применен прием сопоставления плотной, тяжелой плоскости стены и легкого оштукатуренного цоколя. Функция фактуры здесь выполняет те же функции что и цвет. Серый цоколь контрастен по отношению к красно-коричневой плоскости стены. Эти свойства применены архитектором для усиления эмоциональной выразительности композиции.

Здание по своему пластическому решению можно отнести к образцам декоративно-символической пластики объема с орнаментальной пластикой поверхности по классификации А. А. Тица и Е. В. Воробьевой.

Исторический музей. Ул. Университетская, 5 (бывший ломбард)

Трехэтажное здание построено в 1908 г. по проекту арх. Б.Н. Корнеенко. Кирпичная кладка выполнена из красного кирпича по мотивам древнерусской архитектуры и некоторых деталей периода Ренессанса, которые органично сочетаются с рациональной структурой здания. Та часть здания, которая выходит на площадь конституции – пятиэтажная. Плоскость этого фасада декорирована скромно, так как раньше на этой площади находился Николаевский храм (разрушен), который закрывал и мешал обозрению этого фасада. Окна этого фасада без наличников, плоскость стены декорирована очень скромно, что говорит о его второстепенной роли.

Один из четырех фасадов, выходящих на улицу Университетскую с входом в здание, является главным.

Композиция фасада асимметричная, строится на вертикальных членениях. Фасад состоит из пяти объемов, выделенных двумя выступающими ризалитами. Пятый – правый объем утоплен и наиболее удален от красной линии. Цоколь фасада невысокий раньше был декорирован под руст, на сегодняшний день облицован гранитными плитами.

Портал фасада декорирован красивой кирпичной кладкой. Двустворчатая дверь с резными филёнками прямоугольной формы, над дверью. Окно перекрывают сдвоенные архивольты с гирькой, которые объединяет сверху арка, венчает портал треугольный фронтон. Радиальные швы трех арок разной ширины, что вносит игривость в художественное решение различных приемов кирпичной кладки.

Оконные проемы первого этажа полуциркульной формы, их пропорции ширины к высоте 1:1,5. Переплет включает в себя членение окна вертикальными и горизонтальными импостами разной ширины с включением в композицию окна двух полуциркульных окружностей и окружности. По горизонтали фасад членит межэтажный карниз. Межоконные простенки декорированы чередующимися горизонтальными рядами кирпичной кладки трех выпуклых и одним утопленным, имитирующими кладку рустами.

Форма оконных проемов второго этажа разная. Пропорции окон такие же, как и на первом этаже, но верхняя у них часть разная. В первом объеме оконный проем завершается рядом из трех полуциркульных дуг, во втором объеме ризалита появляется широкий наличник (архивольт) с тимпаном, в третьем – форма окон такая же, но проем закреплен тонкими колонками с фронтоном треугольной формы. Форма окон последующих частей повторяется. В декор простенков второго этажа включены квадры.

Объемы первого, второго, четвертого и пятого объемов строятся по одной оси оконных проемов. Третий объем, по своей массе, самый мощный строится на трех вертикальных осях оконных проемов. Парные окна утоплены в нишу полуциркульной формы.

Прямоугольное окно пятой части отличается от всех окон фасада, над ним на одной оси – трехчетвертное круглое окно, весь этот оконный блок закреплен четырьмя тонкими квадратными колонками. Форма этого оконного блока повторяется на третьем этаже ризалитов и первого объема. Венчают фасад пояски из метрических рядов, обыгранных красивой кирпичной кладкой из профилированного кирпича и выступающий карниз. Левый угол фасада закрепляет лопатка с небольшим пьедесталом.

Несмотря на разнообразие кирпичной кладки, а так же окон различной формы, автору удалось создать цельную композицию этого фасада.

Композиция фасада, выходящего на ул. Рымарскую, включает в свою композицию глухие окна, контрфорсы и оконные проемы различной формы: на первом этаже это стрельчатая форма, на втором и третьем этажах окна лучковой формы разные по пропорциям. В фасаде, выходящем на площадь Конституции оконные проемы полуциркульной, прямоугольной, а на третьем этаже – римские полуциркульные окна.

Фасады четвертого и пятого объемов, выходящие на площадь Свободы, в свою композицию включают оконные проемы прямоугольной, полуциркульной форм и полуциркульной формы с килевидным дугообразным наличником, а также слепые окна.

Т. Ф. Давидич здание ломбарда относит к «русскому стилю» [1, с. 154]. В общем труде авторов А. Ю. Лейбфрейда, В. А. Реусова, А. А. Тица дается краткое описание, в котором говорится что для здания характерно кирпичное «узорочье», выполненное по мотивам древнерусской архитектуры (псевдорусские детали сочетаются с рациональной структурой здания) [4, с. 24]. Отсюда на основе описания фасадов здания можно сделать вывод, что здание построено в «кирпичном стиле» характерном для рационалистического течения в духе «Историзма» с элементами древнерусского зодчества.

Здание по своему пластическому решению можно отнести к образцам декоративно-символической пластики объема с орнаментальной пластикой поверхности по классификации А. А. Тица и Е. В. Воробьевой.

Выводы

1. В конце XIX в. в Российской империи появляются здания с неоштукатуренными фасадами из кирпича. «Кирпичный стиль» часто используют при строительстве промышленных зданий и сооружений. Для этого «стиля» характерна замена лепных элементов на декор без штукатурки из кирпича. Уже сама по себе кирпичная кладка выполняла декоративную функцию. Здания выложены из красного кирпича, иногда фасады окрашивались в нежные пастельные цвета. Кирпичный стиль представляет собой самостоятельное рационалистическое направление в архитектуре.

2. В результате 10 исследованных сохранившихся зданий центра Харькова можно сделать вывод, что в этом «стиле» строились учебные заведения, общественные здания, особняки.

3. Для композиции фасадов характерно в основном симметричное построение, а так же и асимметричное.

5. Богатая пластика фасадов. Широко применяются различные приемы кирпичной кладки, из кирпича с большим мастерством выполняются архитектурные детали, ордерные колонны, фронтоны романского, готического стилей и «Ренессанса».

6. Окна фасадов прямоугольной, лучковой, стрельчатой и полуциркульной форм.

7. «Кирпичный стиль» как течение рациональной архитектуры тяготеет к классицизму и классицистическим стилям.

8. «Ретроспективизм» «кирпичного стиля» проявляется в различных комбинациях архитектурных деталей, заимствованных в различных исторических стилях.

9. Рационализм «кирпичного стиля» заключается в его практичности по сравнению с оштукатуренными зданиями, простоте и рациональности форм. На первый план выдвигается функциональность, удобное построение плана здания, на второй – форма.

Источники и ЛИТЕРАТУРА

1. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. – Х.: «Литера Нова», 2013 – 164 с.: ил.
2. Давидич Т. Ф., Качемцева Л. В. Эkleктика в архитектуре. – Х.: «Гуманитарный центр», 2016. – 268 с.
3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т.V: Л – М. – СПб.: Азбука – классика, 2004 – 2010. л.
4. Лейбфрейд А. Ю., Реусов В. А., Тиц А. А. Харьков: Архитектура, памятники, новостройки. Путеводитель / [Сост. А. Ю. Лейбфрейд, В. А. Реусов, А. А. Тиц.] – Х.: Прапор, 1985. – 151 с., ил.
5. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XX века. Л., 1990.
6. Шуази Огюст. Всемирная история архитектуры. – М.: Эксмо, 2010.

**Етнографія
Фольклористика
Діалектологія
Літературне краєзнавство**



На титульному листі розділу:

*«З Різдом Христовим», картина Михайла Олександровича Онацька – заслуженого майстра народної творчості України.
Експонувалась у Харківському художньому музеї у грудні 2004 р.*

Г. Н. КАРНАУШЕНКО, Д. С. САЛО

**БІЛОРУСИСТИЧНІ ДЖЕРЕЛА ПРАЦЬ О. О. ПОТЕБНІ
ЕТНОЛІНГВІСТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ**

Давніми й добрими сусідами українців є білоруси. Народ зі спорідненою (щодо української) мовою має свою особливу культуру й власну етнічну ментальність, які він виробив у відповідності до простору й часу, в котрих представникам цього народу судилось жити. Закономірним видається задатись питанням: якою мірою мовні, культурні, етнопсихологічні особливості білоруського народу викликали зацікавленість великого українського філолога, філософа, етнографа, громадського діяча Олександра Опанасовича Потебні? Адже відомо, що харківський професор глибоко усвідомлював і підкреслював у своїх публікаціях, а також усних виступах, передовсім у лекціях, абсолютну цінність кожної мови й пов'язаної з нею культури – не лише для носіїв цих феноменів, але й для всього людства.

Зазначеної проблеми так чи інакше торкались деякі дослідники білорусисти. Так, у монографії «Обзор звуков и форм белорусской речи» (1885 р.) розглядав працю О. О. Потебні «Два исследования о звуках русского языка» (Воронеж, 1866) Євфимій Карський [14, с. 156 – 160]. Питання «О. О. Потебня й проблеми білоруського мовознавства в ХІХ ст.» привернуло увагу М. Г. Булахова й було висвітлено в його доповіді на київських «Потебнянських читаннях» (стаття на базі доповіді опублікована 1981 р.) [8, с. 55 – 68].

Українські й російські вчені розглядали білорусистичні дослідження О. О. Потебні більшою мірою в контексті східнослов'янської проблематики. Так, про О. О. Потебню як дослідника фольклору всіх трьох східнослов'янських народів ішлося у доповіді (1984 р.) київського вченого-фольклориста М. К. Дмитренка [9], погляди О. О. Потебні на історичну змінність граматичної структури східнослов'янського речення висвітлив у своїй статті (2001 р.) мовознавець із Нижнього Новгорода С. Рилов [25, с. 16 – 21].

Долучились до розгляду Потебневих білорусистичних досліджень і харківські вчені. Так, у 1926 році в «Науковому збірнику Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури» була опублікована стаття «Вихідний пункт О. О. Потебні в розумінні східнослов'янської ізоглоти **о-е** у назвуці» Костя Німчинова [22, с. 61 – 67]. У 1959 році на конференції «Питання історичного розвитку української мови» в Харківському університеті

виголосив доповідь «Про рукописну працю О. О. Потебні “Етимологічний словник східнослов'янських мов”» Федір Медведєв [19]. Східнослов'янську проблематику в рукописах О. О. Потебні розглядала також Л. І. Коломієць, зокрема в доповіді (1960 р.) «Замітки з лексикології східнослов'янських мов у рукописній спадщині О. О. Потебні». Названа доповідь прозвучала на Третій республіканській славістичній конференції, присвяченій 125-річчю з дня народження великого вченого, «О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики», яка проходила також у Харкові [15].

Білоруський мовний (народно-розмовний) матеріал став предметом спеціального потебнезнавчого дослідження в доповіді (1991 р.) професора Харківського університету Є. Х. Широкоград «Явления народной белорусской речи в системе данных, привлекаемых для обоснования теории развития именных частей речи в восточнославянских языках в трудах А. А. Потебни». У даному разі конференція, на якій була зроблена доповідь, проходила в Білорусі, в Мінську й була присвячена безпосередньо білоруській мовній проблематиці («Дыялекталогія і культура беларускай мовы») [33].

Поглядів О. О. Потебні на білоруські мовні риси та їх співвідношення з російською мовою та її діалектами торкається й колишній харків'янин Юрій Шевельов, зокрема в книзі «Проблеми формування білоруської мови», виданій у Нью-Йорку 1953 року [35; див. 34, с. 10].

Незважаючи на згадані досягнення білорусистичного потебнезнавства, доводиться визнати, що тема «О. О. Потебня як білорусист» досліджена ще надзвичайно мало. Одним із показників зазначеного стану речей може слугувати той факт, що в солідній об'ємній (на 655 сторінок!) енциклопедії «Білоруська мова», виданій у Мінську видавництвом «„Беларуская энцыклапедыя” імя Петруся Броўкі» в 1994 році, немає статті, присвяченої О. О. Потебневі як досліднику білоруської мови (див. [4]). Тим часом назване видання містить статті, присвячені вченим з-поза меж Білорусі, наприклад, відомому австрійському славісту, спеціалісту в сфері порівняльного мовознавства Герману Бідеру [4, с. 92 – 93], німецькому філологу-славісту Рудольфу Абіхту [4, с. 8 – 9]. Кілька статей в енциклопедії «Білоруська мова» присвячено представникам наукових традицій тих країн, з боку яких білоруська мова й пов'язана з нею культура протягом століть зазнавали утисків: Польщі й Росії. Маємо на увазі статті про польського славіста, одного з «починальників» наукового вивчення білоруської мови за межами Білорусі Лешека Оссовського [4, с. 59], польського мовознавця Альберта Бартошевича [4, с. 77 – 78], польську лінгвістку Яніну-Ельжбету Смулкову [4, с. 526 – 527], польського мовознавця Мсціслава Аляхновіча [4, с. 29 – 30], польську лінгвістку Антоніну Обрембську-Яблонську [4, с. 10], а також про російського мовознавця Рубена Івановича Аванесова [4, с. 10 – 11], російського філолога-славіста Микиту Ілліча Толстого [4, с. 553] (автор – М. Н. Крыўко) і російського ж мовознавця Ф. П. Філіна [4, с. 589]

(автор – А. І. Журавський). Однією з нечисленних згадок про О. О. Потебню в енциклопедії «Білоруська мова» можна вважати внесення в список літератури до статті «Пазнання і мова» книги вченого «Мысль и язык», та й то як частини збірника його праць (здебільшого в скороченому вигляді), виданого в Москві в 1976 р. під назвою «Эстетика и поэтика» (див. [4, с. 400 – 401], автор статті – Б. Плотніков), те ж саме – у статті «Слово і поняття» (див. [4, с. 511], автор – Б. Плотніков). У статті «Слов'янознавство» (автор – М. П. Антропов) згадується О. О. Потебня в складі досить значного списку славістів (від Ф. Міклошича до В. Дорошевського), які внесли «важкі ўклад у развіццё славяназнаўства» [4, с. 507]. Але щодо історії славістики в Харківському університеті, де О. О. Потебня був «науковим онуком» І. І. Срезневського у слов'янській філології, автор статті, на жаль, припустився суттєвих неточностей. У першу чергу це стосується інформації про час виникнення славістичних кафедр в університетах Російської імперії. За Статутом університетів 1835 року саме в названому році були засновані кафедри «слов'янських нарід», у тому числі й у Харківському університеті, де першим доктором слов'янської філології в Росії став Ізмаїл Іванович Срезневський. У статті, вміщеній в енциклопедії «Білоруська мова», натомість написано:

«У 1840-я гады ўзніклі першыя славянскія кафедры ў Маскоўскім (В. М. Бадзянскі) і Пецяярбургскім (П. І. Прэйс, з 1847 г. І. І. Сразнеўскі) універсітэтах. Пазнейшыя з'явіліся і ў Кіеўскім, Харкаўскім, Казанскім, Новарасійскім, Дэрпцкім (зараз Тартускі) і Варшаўскім універсітэтах» [4, с. 507].

Варто підкреслити, що названі університети мають різну історію, зокрема й історію славістики, й неправомірно їх об'єднувати в одну групу.

Як видається, у тому ж ряду знаходиться й ситуація з поданням авторами енциклопедії «Білоруська мова» інформації про іншого видатного українського вченого, пов'язаного з Харковом, – Юрія Шевельова. Назване видання не містить статті, присвяченої Ю. В. Шевельову, хоча останній є автором окремої книжки про історію білоруської мови ([35], у перекладі Антона Кузьміча білоруською – [34]), а також багатьох білорусистичних спостережень, зокрема у своїй славетній «Історичній фонології української мови». Таку статтю готує до нового видання енциклопедії відомий білоруський лінгвіст Сергій Запрудський. Статті про О. О. Потебню, наскільки нам відомо, у другому виданні «Білоруської мови» ще не планується.

Складається враження, що теми «Потебня як білорусист» білоруські вчені в основному уникають. Про О. О. Потебню знають як про теоретика мовознавства та славіста. Однак неточності щодо ситуації зі славістикою в Харківському університеті свідчать про те, що й тема «О. О. Потебня як славист» знаходиться скорше на периферії уваги білоруських дослідників.

Проте очевидно, що досліджувати Потебневі погляди на білоруську мову й використання вченим білоруського мовного матеріалу мають не

лише білоруські, але й українські науковці. Очевидно, особливу відповідальність у цьому плані мали б узяти на себе вчені Харкова, міста, де пройшло майже все життя О. О. Потебні. Поки що, на жаль, таке завдання ніким не ставилось і, що особливо прикро, закономірність його не надто й усвідомлюється багатьма представниками харківської наукової громадськості.

У той же час актуальність подібної проблематики безсумнівна. Гадаємо, що дослідження з теми «О. О. Потебня як білорусист» могли б стати поважною частиною харківської Потебніани. Одночасно це могло би збагатити й білорусистику Харкова.

У даному дослідженні хотіли би бодай частково долучитись до названої проблематики у частині, пов'язаній переважно з Потебневими студіями етнолінгвістичного спрямування. Важливим видається з'ясувати, які джерела використовував О. О. Потебня для відбирання білоруського матеріалу до своїх етнографічних, фольклористичних, міфологічних та інших подібних праць. Правомірність звернення до такого роду робіт із боку лінгвістів обумовлена тим фактом, що для О. О. Потебні, як стверджував М. І. Толстой, *«етнолінгвістичний підхід і міфологічна тема були невід'ємною частиною всієї його загальнолінгвістичної чи, краще сказати, загальнофілологічної концепції»* [28, с. 72]. Як уже зазначалось, О. О. Потебня був не лише філологом, але й філософом, у першу чергу – філософом мови. Отже, й у своїх працях етнолінгвістичного спрямування вчений виходив на філософські узагальнення. Зокрема, як доводить М. О. Карпенко, О. О. Потебня *«вивів словесну символіку народних пісень, найперше хіднослов'янських, у широку сферу філософсько-лінгвістичних осмислень»* ([13, с. 343]; підкреслено нами. – Г. К., Д. С.).

Під працями етнолінгвістичного спрямування маємо на увазі в першу чергу такі твори О. О. Потебні: «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1860), «О связи некоторых представлений в языке» (1864), «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий» (1865), «О доле и сродных с ней существах» (1867), «О купальских огнях и сродных с ними представлениях» (1867), «Переправа через воду как представление брака» (1868), «Объяснения малорусских и сродных народных песен» (1882 – 1887).

О. О. Потебня показує у своїх роботах, наскільки щільно пов'язані уявлення народу, представлені в мові, і народна творчість. *«Поезія й міфологія, – зазначає вчений у праці «О связи некоторых представлений в языке», – розвивають поєднання уявлень, які знаходять у мові»* [24, с. 330]. Особливо важливо для теми, що розглядається, звернути увагу: О. О. Потебня підкреслює своєрідність для кожного окремого народу таких композицій уявлень. Прочитуємо цей важливий фрагмент із указанного твору з принциповими положеннями мовою оригіналу:

«Известный способ сочетания представлений не есть общеобязательная форма человеческой мысли. Языки различны по направлению рядов представлений. Сгиб народного ума, насколько он зависит от языка, может быть открыт только путем мелочных этимологических исследований, которые дадут материал для общих выводов. Покамест для характеристики языков законами перехода представлений сделано весьма мало» [24, с. 330].

Для О. О. Потебні було надзвичайно важливо розібратись (за допомогою мови) й урахувати «воззрения народа», мінімізувати (наскільки можливо) сваволю того, хто досліджує («произвол пишущего»).

«Приводя в порядок немногие собранные мною материалы, – с характерною для нього скромністю зазначає О. О. Потебня у праці «О некоторых символах в славянской народной поэзии», – я старался не упустить из виду [связи] символики с языком и располагал символы по единству основного представления, заключенного в их названиях. В частных случаях я мог ошибаться, но верно то, что только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего» [24, с. 9].

Сподіваємось, що окреслення кола джерел до названих вище праць дозволить наблизитись до розуміння того, як О. О. Потебня міг бачити білорусину взагалі.

У першу чергу постає питання: якого роду джерела для бодай елементів білорусистичних досліджень міг використовувати О. О. Потебня? Шукаючи відповіді на це питання, зауважуємо, що теоретично можна казати про усні й про письмові джерела. Щодо усних джерел, варто звернути увагу перш за все на ситуацію з народними говірками й фольклором.

Територія поширення білоруської мови, особливо її діалектів, знаходилась на невеликій відстані від більшості місць перебування О. О. Потебні. Передовсім це стосується Сумщини й Харківщини. З носіями білоруської мови й народної культури вчений міг зустрічатись. Згадаймо, що І. І. Срезневський (як уже зазначалось, «науковий дід» О. О. Потебні у слов'янській філології) записував пісні від словаків-«ходебщиків», навіть видав у Харкові збірник словацьких народних пісень у перекладі упорядника ([6; 10; 27], про ширший харківський контекст див. також [12, с. 30]).

Пошук гіпотетичних контактів О. О. Потебні з білорусами може бути поширений і на мешканців або вихідців із білоруських переселенських сіл Сумщини й Харківщини. Проте всі ці можливості поки що доводиться вважати відкритими. Реальних підтверджень подібних контактів на нинішньому етапі знайомства з життям і творчістю великого вченого нам виявити не вдалось. Вважаємо, однак, що пошук має бути продовжений. Адже далеко не все ще відомо про «труди і дні» нашого великого земляка. Варто згадати, що Ю. В. Шевельов писав про необхідність створювати хроніку подій у житті О. О. Потебні з приближенням до кожного дня (див. [32]).

На жаль, створення такої хроніки – ще досить далека перспектива потебнезнавства. Отже, і про можливі особисті контакти О. О. Потебні з носіями білоруської мови й культури ми ще можемо взнати згодом, завдяки новим дослідженням біографії вченого.

Можливий і опосередкований шлях одержання інформації про певні елементи білоруської мови й народної культури. Про такі елементи вченому може хтось розповідати. Це може бути колега або інша особа з оточення науковця. Уважне прочитання робіт О. О. Потебні може допомогти визначити подібну особу (чи осіб).

Нарешті, значний обсяг матеріалу для аналізу вчений одержує з опублікованих джерел. Серед них можуть бути фольклорні тексти й описи обрядів. Крім того, можуть бути й дослідження народної культури та її мови. Важливо також звернути увагу на те, що білоруський матеріал може міститись не лише у власне білорусистичних виданнях, але й у більш загальних, наприклад, присвячених усьому східнослов'янському мовному й етнокультурному масиву. Таким є, до прикладу, збірник казок О. М. Афанасьєва [1]. З названого збірника О. О. Потебня взяв білоруську казку, яку аналізує в роботі «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий» (див. [24, с. 99]). А. Л. Топорков у коментарі до відповідного місця у книзі О. О. Потебні зазначає, що вчений «переповідає казку «Іван Попялов» зі збірника О. М. Афанасьєва» [24, с. 463]. І далі коментатор пропонує дивитись казку в сучасному виданні зазначеного збірника: «(Афанасьев, 1984 – 1985, I, 214 – 216, №135)» [24, с. 463; див. 2].

Окремою проблемою є розгляд питання: як співвідносяться масив білорусистичних видань, залучених О. О. Потебнею до етнолінгвістичних досліджень, і особиста бібліотека вченого. На жаль, це питання теж доводиться визнати відкритим. На заваді відповіді стоять два рівня складнощів. По-перше, далеко не весь обсяг особистої бібліотеки О. О. Потебні (далі – ОБП) вдалось віднайти й зібрати в одному місці (див. [5, с. 217 – 218; а також 16; 17; 18; 20]). Тож щось із білорусистичних видань може бути в тій незібраній частині (а це майже 1200 книжок!). По-друге, знайомство зі складом зібраної частини ОБП досить затруднено: список книг не опубліковано, каталог існує лише в картотечному вигляді (зберігається у відділі рідкісних видань та рукописів ЦНБ Університету ім. В. Н. Каразіна).

Слід зазначити, що виокремлення й опис видань в особистій бібліотеці вченого, присвячених мові, культурі й історії певного народу, має усталену наукову традицію і становить значний інтерес для історії науки. Одним із зразків такої роботи, представленої в публікації, може слугувати опис богеміки (тобто праць чеської тематики) в особистій бібліотеці І. І. Срезневського обсягом у 184 сторінки (!) (див. [7]).

Із публікації Марини Бобрової відомо, що до ОБП входить така важлива книга, як «Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями» П. В. Шейна (СПб., 1874) [5, с. 218]. Важливо, на

наш погляд, зауважити, що згадана книга не зазначена в списку цитованих О. О. Потебнею джерел, який вміщено у книзі «А. А. Потебня. Символ и миф в народной культуре» (М., 2000) (укладач – А. Л. Топорков). Однак, на нашу думку, саме на вказану книгу П. В. Шейна посилається О. О. Потебня в «Объяснениях малорусских и сродных народных песен» при цитуванні білоруських пісень. Праця ж, яку вніс до списку цитованих О. О. Потебнею джерел А. Л. Топорков, меншою мірою відповідає білорусистичним очікуванням (маємо на увазі публікацію: «Шейн П. В. Русские народные былины и песни» в «Чтениях в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете» 1859 року). Зазначена ситуація, на наш погляд, свідчить про складність з'ясування джерел до праць О. О. Потебні. Відомо, що «розшифруванням» посилань О. О. Потебні займалась професор Харківського університету Є. Х. Широкопад. На жаль, доля рукопису з результатами «розшифрувань» скорочень О. О. Потебні нам не відома.

Отже, з'ясування білорусистичної частини ОБП доводиться визнати, на жаль, досить далекою перспективою харківського потебнезнавства.

Розглянемо, як О. О. Потебня вводить білоруський матеріал до свого аналізу на прикладі статті «КЛЮЧ и ЗАМОК» у книзі «О некоторых символах в славянской народной поэзии».

Починає О. О. Потебня розгляд символіки ключа й замка з підкреслення зв'язку слова *ключзі* спорідненим діалектним словом (астраханським) *заклевать*, що означає «закріпити мотузку» («тобто зав'язати»), – додає вчений). Це дозволяє стверджувати, що ключ є таким же символом влади, як і мотузка. «Особливо ясно», на думку дослідника, таке ототожнення можна зустріти в сербській казці, де ключі від скрині з «красним товаром» грають при продажі ту ж роль, що й вуздечка при продажі коня [24, с. 80]. І далі О. О. Потебня переходить до опису частини весільного обряду у Вітебській губернії, тобто в Білорусі.

При цьому вчений базується на праці «Быт белорусских крестьян», яка була надрукована у виданні «Этнографический сборник» в Санкт-Петербурзі у 1854 році. Авторство цієї праці А. Л. Топорковим вказано так: «[Анимелле Н. и др.]» [24, с. 432]. Опис ритуалу подано російською мовою, слова ж діючих осіб – білоруською народною говіркою (в умовній транскрипції), але в дужках російською мовою пояснюються білоруські слова або вирази.

Весь фрагмент із описом білоруського весільного ритуалу виглядає так:
«В Витебской губернии, когда поезжане молодого подъезжают к дому невесты, то начинаются переговоры между ними и дружкой невесты. Этот последний на вопрос, дома ли молодая, отвечает так: "Наша княгиня маладая хадзила гуляць па лясам, па лугам, па синю морю-астравам, и чаво да гуляла? Златы ключи пацерыля. Та-перь пошла ключовсачиць (искать). Так вот, прияцили, вам приход-

*зиться время прастаяць (то есть перед воротами)". На это дружка жениха возражает: "Эта, прияциль, твая сказка нашим дзялам ни повязка (не помеха). Наш князь маладой ни гулял, съездил в город, шолку накуплял, с шолку сяцей навязал и в синя моря пакидал; там бялу щуку ёнпаймал, щуки серпа разрязал, златы ключи вынимал. **Ключи княгинины в нас**". Дружка молодой отвечает: "**Ну так и княгиня будзя в вас**"» ([24, с. 80]; курсив О. О. Потебні. – Г. К., Д. С.).*

Після опису ритуалу йде пояснення О. О. Потебні: «*Ключі, знак влади дівиці над своїм господарством, прийняті за символ її самої: у кого її ключі, у того й вона*» [24, с. 80]. Подібна символіка розглядається далі на матеріалі російської весільної пісні, німецької та чеської казок. Трохи інша символіка виявлена на матеріалі моравських пісень. Нарешті, указано, що ключі, як символ влади над серцем, «*належать зорі, як видно з такої прекрасної пісні*» – і подається текст пісні, яку О. О. Потебня сам записав у Валківському повіті Харківської губернії в 1852 році (коментар А. Л. Топоркова [24, с. 461]). Початок згаданої пісні такий:

*«Ой у степу край дороги
Там дівчина жито жала,
К сирій землі припадала <...>»* [24, с. 80 – 81].

Таким чином, ми бачимо, що білоруський фольклорно-етнографічний матеріал розглянуто О. О. Потебнею на рівні з російським, сербським, чеським, моравським і українським, а також із німецьким. При цьому найбільший обсяг поданого матеріалу припадає саме на білоруську й українську частини. Звернімо увагу й на те, що українська пісня названа «прекрасною» й записана самим О. О. Потебнею досить далеко від Харкова, під час поїздки по Харківській губернії. Можемо зробити висновок, що білоруському матеріалу приділено значну увагу, він, очевидно, зацікавив дослідника.

Подібні значні цитування характерні й для розгляду білоруських народних пісень, особливо у праці вченого «Объяснения малорусских и сродных народных песен». Досить часто знаходимо в роботах О. О. Потебні звернення саме до весільної проблематики. Як і на матеріалі інших слов'янських культур і мов, це може бути опис окремих фрагментів обряду, аналіз пов'язаних із весіллям фольклорних текстів або пояснення походження тих чи тих весільних термінів (докладніше про це див.: [11, с. 200 та ін.]).

У праці «О связи некоторых представлений в языке» О. О. Потебня проводить порівняння білоруської пісні з українськими й лужицькою, причому білоруські й лужицькі дані можна вважати (разом із українськими) протиставленими іншим слов'янським. Мова йде про таке поєднання образів (символів), яке можна, на думку О. О. Потебні, трактувати як уявлення народу про «один із проявів співчуття природи людині» [24, с. 338].

«Качание дерева, как символ печали, сколько мне известно, – замечаю О. О. Потебня, – реже встречается в других славянских песнях, чем в млр.; ср. блр.

*Ня белая бярезушка шатайтся,
Ни шалковыя лисця асыпаются,
Тут шатайтся гарюшка маладзешинька,
Асыпаются гарячия слезы (Анимелле, 158)
и лужицкое: Stójtalipawetomdole<...>*

(Зеленая липа в долине качается ответру, и это образ милой, тяжело вздыхающей по милом, который едет на войну)» [24, с. 339].

Розглянутий фрагмент із праці О. О. Потебні, а також інші випадки введення вченим білоруського пісенного матеріалу дозволяють побачити, що білоруські дані можуть займати різне місце в конфігураціях із іншослов'янськими даними. Білоруські дані можуть бути першими, основними при аналізі певного елементу слов'янської духовної культури (наприклад, символу), початковими в ряду паралелей з різними слов'янськими культурами. Можуть бути й другими або третіми (це іноді залежить від частотності вживання даного елементу в білоруських піснях у порівнянні з іншими слов'янськими). Можуть, нарешті, й бути відсутніми при розгляді певного елементу. Це теж може наштовхнути на аналіз причин такої відсутності й на подальші пошуки. Усі подібні випадки варто зібрати й проаналізувати, бо специфіка стилю наукових праць О. О. Потебні така, що багато інформації не експліковано, подано невербальними засобами (наприклад, порядком розташування абощо), аж до «езопової мови» (на що вже звертали увагу дослідники).

На нашу думку, було б дуже цінно для білорусистики, та й для славістики в цілому підготувати роботу, подібну до праці сербського автора Н. Петковича «Сербська народна пісня в дослідженнях О. О. Потебні» [23]. Гадаємо, що мова може йти не лише про білоруську народну пісню в дослідженнях О. О. Потебні, але й про білоруську народну культуру в цілому.

Назвемо ще деякі білорусистичні праці, які цитує О. О. Потебня в своїх роботах етнолінгвістичного спрямування (за списком А.Л. Топоркова).

- Древлянский П. Белорусские народные предания. СПб, 1846 (псевдонім П. М. Шпілевського). Про Павла Шпілевського є окрема стаття в енциклопедії «Білоруська мова» [4, с. 625 – 626]. О. О. Потебня використовує, окрім зазначеної, ще дві книги цього автора (див. нижче).
- Микуцкий С. П. Белорусские песни и загадки. СПб, 1853. Про Станіслава Павловича Мікуцького також є стаття в енциклопедії «Білоруська мова» [4, с. 349].
- Носович Н. Н. Белорусские пословицы и поговорки. СПб, 1852. У вище згаданій енциклопедії є стаття про І. І. Носовича [4, с. 379 – 382],

вказано, зокрема, що він є автором книги «Зборнік беларускіх прыказак» (1874) [4, с. 381]. Співвідношення цих двох персоналій нам належить ще з'ясувати.

- Шпилевский П. Белорусские пословицы. СПб, 1853.
- Шпилевский П. Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических сказках. 4. Свадебные обряды у поселян Могилевской и Минской губерний // Пантеон, 1853.

Серед цитованих О. О. Потебню праць знаходимо й дослідження творів Кирила Туровського. З огляду на походження й місце творчості цього церковного діяча й письменника (м. Туров розташоване на білоруській території) можемо очікувати в його текстах елементи народної білоруської мови. О. О. Потебня посилається на видання:

[Сухомлинов М. И.] О сочинении Кирилла Туровского. СПб, 1858.

Промовистими щодо положення про можливі елементи білоруської народної мови в творах К. Туровського є слова Максима Богдановича, які наводить сучасний дослідник білорусько-українських літературних зв'язків:

«У творы, “вырабленныя кніжнікамі для кніжнікаў”, “у кніжную мову прасачывалася, урастала народная і, паводле абасаблення трох расійскіх культур, разрывала яе на тры часці, кожная з каторых вырабляла ўласны нацыянальны выгляд”» [30, с. 16].

У випадку Кирила Туровського ситуація з наближенням до народної мови може сприйматись як ще більш яскрава, бо звертався він здебільшого не до «книжників», а до звичайних людей, своїх земляків. Не випадково в енциклопедії «Білоруська мова» вміщена окрема стаття «Кірыла Тураўскі» (автор – Ў. М. Конан) [4, с. 259 – 260] з надзвичайно промовистим малюнком А. Кашкуровича. Стаття починається словами: *«Старажытна беларускі пісьменнік і прамойца дзеля хрысціянскай цэрквы эпохі Кіеўскай Русі, першы епіскап Тураўскай епархіі (не пазней 1169 г.) Кірыла Тураўскі нарадзіўся каля 1130 г. (па іншых меркаваннях у 1110-я гады) у м. Тураў»* [4, с. 259]. Саме як «прамойца» показаний Кирило Туровський на малюнку до статті.

З'ясування повного списку джерел білорусистичних студій О. О. Потебні може вважатись перспективою даного дослідження.

Як видно з пропонованого короткого огляду, білоруська проблематика й білоруські мовні, фольклорні, етнографічні та ін. матеріали цікавили О. О. Потебню й займали належне місце в його роботах. Подальше й більш ґрунтовне дослідження теми «Потебня як білорусист» дозволить глибше проаналізувати білорусистичні погляди великого вченого. Крім того, вказане дослідження вияскавить важливу сторінку українсько-білоруських зв'язків, додаючи новий аспект до вже описаних у науковій літературі (див., наприклад, [3; 21]).

Гадаємо, що окреслена проблематика становить цінність не лише для історії науки, але й для покращення емпатичного ставлення до великого

вченого. Це своєю чергою може сприяти психологічній місткості сучасних читачів його творів. Будь-яке наближення до великої людини як до людини здійснює в більшості випадків гармонізуючий вплив на тих, хто входить із нею в духовний контакт. Отже, можна сподіватись, що ще одна «зустріч» із О. О. Потебнею як людиною надзвичайних моральних чеснот бодай якоюсь мірою вплине на оздоровлення морального клімату нашого (зокрема й харківського) суспільства.

Звернімо увагу на те, з якою толерантністю й повагою сприймає О. О. Потебня духовні прояви бездержавного народу, якому державами й більшими народами було відмовлено в окремішності! У цьому виявляється практична реалізація тих концепцій О. Потебні, про які пишуть дослідники: філософсько-методологічної концепції «духовного життя» [29, с. 85 – 88], а також етичної концепції великого вченого і гуманіста [26]. О. О. Потебня, очевидно, знав про змагання білорусів за свою свободу й національну гідність під час повстання 1863 року, бо він сам і двоє його братів були – хто думками, почуттями, а хто й – ділами й збройно – на боці повсталих поляків. Очевидно, знав, як важливо білорусам зберегти свою мову, щоб зберегтись як народ. Можливо, знав про програму й діяльність, зокрема, й щодо утвердження білоруської мови як офіційної, яку проводив очільник повстання в Білорусі Кастусь Каліновський. Можна з великою вірогідністю припустити, що О. О. Потебня розумів екзистенційний сенс для білорусів існування білоруської мови. Про цей сенс мовиться у статті «Кастусь Каліновський» в енциклопедії «Білоруська мова»: «*Пазней удзельнік паўстання 1863 года Ф. Багушэвіч у выглядзе лозунга кіне кліч: “Не пакідайце мовы нашай беларускай, каб не умёрлі!” Гэты кліч падхопця наступныя пакалення адраджэнцаў*» [4, с. 245]. У цій ситуації введення білоруського матеріалу, цитування значних фрагментів білоруськомовних фольклорних текстів можна вважати актом солідарності й підтримки.

Геніальність О. О. Потебні проявляється в його неприйнятті «злодейства» (згадаймо пушкінське «<...>гений и злодейство несовместны»). На відміну від О. С. Пушкіна, автора антипольської мови «Клеветникам России», він на боці гноблених, а не гнобителів. І розуміє їх право на повстання за свої права, свободу, честь і гідність, за саме життя.

Геніальність О. О. Потебні – в постійній актуальності, сучасності його ідей. Це так, бо він прозирає саму суть, глибинну сутність явищ і процесів. Розуміючи ці особливості мислення нашого великого земляка, підтримуємо щире захоплення, шанобливе і вдячне, яке висловив один із найкращих дослідників Потебневих праць етнолінгвістичного спрямування – Андрій Топорков. Це прекрасне висловлення А. Л. Топорковим оцінки етнолінгвістичних поглядів і здобутків О. О. Потебні виглядає так:

«На рубежі XX і XXI століть класичні дослідження харківського вченого з фольклору зберігають не лише академічний інтерес, але й ніби переживають своє нове народження. Співвідношення слова

і міфу, мови і світобачення, проблеми антропоцентричної настанови в мові, мовної картини світу, поетичної мови, культурного й народнопоетичного символізму – словом, весь спектр проблем, які цікавили («занимавших» – в оригіналі. – Г. К., Д. С.) Потебню, знову опинився у центрі уваги гуманітарної науки. Від міждисциплінарної розпорошеності та спеціалізації ми знову прагнемо до синтезу й універсальності. І знаходимо високі взірці в класичних творах Потебні» [24, с. 49].

Подальше виявлення й аналіз альбарутеніки в Потебневих етнолінгвістичних дослідженнях спроможні додати більш глибокого розуміння цілісного образу великого вченого і гуманіста.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки / А. Н. Афанасьев. – М., 1855 – 1863. – Вып. 1-8.
2. [Афанасьев А. Н.] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева / А. Н. Афанасьев. – М., 1984 – 1985. – Т. 1-3.
3. Ахрыменка П. П. Фальклорна-літаратурныя сувязі украінскага і беларускага народаў / П. П. Ахрыменка. – Мн., 1959. – 204 с.
4. Беларуская мова: Энцыкл. / Беларус. Энцыкл.; Под рэд А. Я. Міхневіча; Рэдкал.: Б. І. Сачанка (галовны рэд.) і інш. – Мн.: БелЭн, 1994. – 655 с., іл.
5. Боброва М. І. Бібліотека О. О. Потебні / М. І. Боброва // Олександр Потебня: сучасний погляд. Матеріали Міжнародних читань, присвячених 170-річчю від дня народження фундатора Харківської філологічної школи 11-12 жовтня 2005 року. – Х.: Майдан, 2006. – С. 217 – 222.
6. Богатова Г. А. И. И. Срезневский: книга для учащихся / Г. А. Богатова. – М.: Просвещение, 1985. – 96 с. – (Люди науки).
7. Богемика в библиотеке И. И. Срезневского. Каталог книжного собрания Славянского фонда библиотеки РАН / сост. О. В. Гусева. – СПб.: БАН, 2004. – 184 с.
8. Булахаў М. Г. А. А. Потабня і праблемы беларускага мовазнаўства у XIX ст. / М. Г. Булахаў // Потебнянські читання: Зб. /АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол.: Г. П. Їжакевич (відп. ред.) та ін. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 55 – 68.
9. Дмитренко Н. К. А. А. Потебня – исследователь фольклора восточнославянских народов / Н. К. Дмитренко // Актуальные вопросы исторической науки. – К., 1984. – С. 37 – 38.
10. Досталь М. Ю. И. И. Срезневский и его связи с чехами и словаками / М. Ю. Досталь. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2003. – 572 с.

11. Карнаушенко Г. Н. Идеи А. А. Потебни об архаических мифологических основах свадебного ритуала сквозь призму современной этнолингвистики / Г. Н. Карнаушенко, Д. С. Сало // Олександр Потебня: сучасний погляд. Матеріали міжнародних читань, присвячених 170-річчю від дня народження фундатора Харківської філологічної школи 11 – 12 жовтня 2005 року. – Х.: Майдан, 2006. – С. 199 – 207.
12. Карнаушенко Г. Н. Харьковские учёные, предвосхитившие этнолингвистику: проблемы изучения и рецепции наследия / Г. Н. Карнаушенко // SlavicaNitriensia: časopisprevýskumslovanskýchfilologii. – Ročník 3. –Nitra, 2014. – № 2. – S. 28 – 40.
13. Карпенко М. О. М. О. Максимович, М. І. Костомаров, О. О. Потебня: до концепції словесного символу в східнослов'янському мовознавстві / М. О. Карпенко // О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури: зб. наук. праць / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні Національної Академії наук України / Ред. кол.: Б. М. Ажнюк та ін.; В. Ю. Франчук (відп. ред.). – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 338 – 345.
14. Карский Е. Обзор звуков и форм белорусской речи / Е. Карский. – М.: Тип. Каткова, 1885. – 170 с.
15. Коломієць Л. І. Замітки з лексикології східнослов'янських мов у рукописній спадщині О. О. Потебні / Л. І. Коломієць // О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики: Тези доп. і повідомл. 3-ї респ. славіст. конференції, присвяченої 125-річчю з дня народження О. О. Потебні (23 – 27 грудня 1960 р.). – Х., 1960. – С. 45 – 47.
16. Красиков М. М. Библиотека Потебни / М. М. Красиков // Красное знамя. – Х., 1988. – 27 нояб.
17. Красиков М. М. Библиотека Потебни / М. М. Красиков // Харківський університет. – Х., 1985. – 24 верес.
18. Красиков М. М. Знахідка, яку чекали дев'яносто років: [Пошук бібліотеки О. О. Потебні] / М. М. Красиков // Веч. Харків. – Х., 1986. – 3 черв.
19. Медведєв Ф. П. Про рукописну працю О. О. Потебні «Етимологічний словник східнослов'янських мов» / Ф. П. Медведєв // Питання історичного розвитку української мови: Тези доп. Міжвуз. наук. конф. 15 – 20 грудня 1959 р. – Х., 1959. – С. 119.
20. Морозова И. И. Филологическая библиотека А. А. Потебни / И. И. Морозова, В. К. Мазманьянц // Творча спадщина О. О. Потебні і сучасні філологічні науки: (До 150-річчя з дня народж. О. О. Потебні): Тези. респ. наук. конф. / Харк. держ. ун-т; Редкол.: В. М. Русанівський та ін.. – Х., 1985. – С. 289.
21. Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: Культур.-гіст. і літ. аспекти. / Нац. Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мн.: Бел. навука, 2002. – 363 с.
22. Німчинов К. Т. Вихідний пункт О. О. Потебні в розумінні східнослов'янської ізоглоти **о-е** у назвуці / К. Т. Німчинов // Наук. зб. Харк. наук.-дослід. катедри історії укр. культури. – Х., 1926. – Ч.2-3. – С. 61 – 67.

23. Петкович Н. Сербская народная песня в исследованиях А. А. Потебни / Н. Петкович // *Художественные связи народов России и Югославии.* – М., 1987. – С. 42 – 52.
24. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня / Сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова. – М.: Лабиринт, 2000. – 480с. (Собрание трудов).
25. Рылов С. А. А. А. Потебня об исторической изменчивости грамматической структуры восточнославянского предложения / С. А. Рылов // *Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. Филология.* – Н. Новгород, 2001. – Вып. 1(3). – С. 16 – 21.
26. Сивокінь Г. Етична концепція О. О. Потебні / Г. Сивокінь // *Літ. Україна.* – К., 1985. – 26 верес.
27. [Срезневский И.] Словацкие песни: [пер. 20 песен] / [сост. и пер И. И. Срезневский]. – Х.: Тип. Харьк. ун-та, 1832. – 62 с. – Подпись: И. С.
28. Толстой Н. И. О некоторых этнолингвистических наблюдениях А. А. Потебни / Н. И. Толстой // *Потебнянські читання: 36.* / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – К.: Наукова думка, 1981. – С.68 – 81.
29. Трофимова Р. П. Философско-методологическая концепция «духовной жизни» в творческом наследии А. А. Потебни / Р. П. Трофимова // *Проблемы исследования истории философии народов СССР.* – М., 1986. – С.85 – 88.
30. Тычына М. А. Карані: культуралагічны дыскус / М. А. Тычына // *Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: Культурна-гістарычны і літаратуразнаўчы аспекты праблемы.* – Мн.: Беларуская навука, 2002. – С. 10 – 63.
31. Шевельов Ю. Мої зустрічі з Романом Якобсоном / Ю. Шевельов // *Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992 – 2002. З доданими творами, коментарями, причинками до біографії та іншими документами.* – Вид. друге, переробл. й доповн. – К.: КОМОРА, 2013. – С. 350 – 404.
32. Шевельов Ю. Олександр Потебня і українське питання. (Спроба реконструкції цілісного образу науковця) / Ю. Шевельов // *Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти.* – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 1992. – С. 7 – 46.
33. Широкопад Е. Ф. Явлення народнай беларускай рэчы ў сістэме даных, прыцягальных для абаснавання тэорыі развіцця іменных частей рэчы ў восточнославянскіх мовах у працах А. А. Потебні / Е. Ф. Широкопад // *Дыялекталогія і культура беларускай мовы: Тэз.рэсп. навук.-практ. конф., 10 – 11 снеж. 1991 г.* – Мінск, 1991. – С. 185 – 188.
34. Шэрах (Шавялёў) Ю. Праблемы фармавання беларускай мовы / Ю. Шэрах (Шавялёў) // *ARCHE.Пачатак.* – Мн., 2010. – №6 (93). – С. 5 – 125.
35. Shevelov G. (Šerech Y). Problems in the Formation of Belorussian: (To the Memory of My Mother Barbara Shevelov: Dec. 13.1867 – Dec. 8.1953)/ G. Shevelov.– New York: Linguistic Circle of New York, 1953. - VI+109 pp. (=Suppl. to "Word", 1953. Vol. 9. Monograph series; №2).

Г. Н. Карнаушенко, Л. О. Панасенко

**О. О. Потебня як предтеча порівняльної етнолінгвістики:
зіставлення слов'янських і французьких різдвяних обрядів
у книзі
«О мифическом значении некоторых обрядов и поверий»**

Значення праць О. О. Потебні для становлення слов'янської етнолінгвістики надзвичайно важливе. Про це говорять не лише численні посилання й цитати в роботах етнолінгвістів, зокрема, у «Славянских древностях», але й спеціальні дослідження, у першу чергу – стаття засновника Московської школи етнолінгвістики М. І. Толстого «О некоторых этнолингвистических наблюдениях А. А. Потебни» (1981 р.) Толстой 1999. Об'єктом дослідження О. О. Потебні був переважно слов'янський матеріал: мови, фольклор, етнографічні дані, література. Але великою мірою увагу вченого привертала і матеріал з інших індоевропейських зон: Індії, Німеччини, Балтії тощо. Не-слов'янський матеріал використовується О. О. Потебнею для зіставлення зі слов'янським, що дозволяє продемонструвати давність аналізованих явищ або показати яскравість, своєрідність даних. У той же час не-слов'янський матеріал, залучений ученим, може становити самостійний інтерес для дослідників відповідних мов і культур. І якщо етнолінгвістичне «перепрочитання» творів О. О. Потебні щодо слов'янських даних уже давно й плідно проводиться, то етнолінгвістична інтерпретація не-слов'янської частини спадщини великого вченого ще попереду. На заваді цьому стає майже повний брак перекладів творів О. О. Потебні західноєвропейськими мовами, а також недостатня обізнаність зі спадщиною вченого за межами славістичних кіл. Отже, загострення уваги на не-слов'янській частині доробку харківського професора, популяризація усіх його праць (а не лише теоретичних із загального мовознавства або літературознавства) стає актуальним завданням для вітчизняної гуманітаристики.

Серед матеріалів, які розглядає О. О. Потебня в зіставному плані, на особливу увагу заслуговують описи різдвяних обрядів. Надзвичайне багатство фактичних даних не лише зі слов'янських, але й не-слов'янських зон дозволило вченому дійти висновків, які й донині приймаються наукою та вважаються високим досягненням.

Аналіз різдвяних обрядів став предметом дослідження О. О. Потебні під час закордонної поїздки 1863 року. Пізніше, 1865 року, стаття (або перша

частина книги) «Рождественские обряды» була опублікована в «Чтениях в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете» [3]. Як відомо нині, зокрема, завдяки дослідженню Ю. В. Шевельова, закордонна поїздка О. О. Потебні й події після неї були для вченого надзвичайно важкими. Нагадаємо, що 1863 рік – це рік польського повстання проти царської Росії. Польща не була для О. О. Потебні чужою: він учився в Радомській гімназії, розмовляв польською мовою. Двоє рідних братів Олександра Опанасовича брали участь у повстанні на польському боці, вірніше «за нашу і вашу свободу». О. О. Потебня піддавався переслідуванням, зокрема, за спілкування з українською патріотичною інтелігенцією в Галичині. На підставі українофільських зацікавлень О. О. Потебні його підозрювали в шпигунстві й австрійська, й російська влади. Зрештою, відрядження довелося завершити раніше і повернутись до Російської імперії, а в Харкові зіштовхнутись із різко негативним відгуком Петра Лавровського на його докторську дисертацію [2]. Після цього Вчена Рада Історико-філологічного факультету Харківського університету відхилила захист дисертації. У різкості й несправедливості критики проглядало несприйняття П. Лавровським українофільської позиції О. О. Потебні [4]. Все це було великим ударом для Олександра Опанасовича [Шевельов, див. Також Франчук. 2010]. Лише в 1874 році вчений зміг таки захистити докторську дисертацію на основі першого тому славетної праці «Из записок по русской грамматике».

У цій напруженій ситуації вченому вдалось успішно створити цінну й важливу працю, яка була, на думку сучасного дослідника творчості Потебні А. Топоркова, «*видатним явищем для свого часу*». «*Особливо це відноситься, – підкреслює науковець, – до першої частини дослідження, присвяченої різдвяним обрядам*». А. Л. Топорков відмічає великий обсяг конкретного матеріалу, який залучає Потебня, велику кількість плідних спостережень та ідей [7, с. 462]. «Рождественские обряды» О. О. Потебня підготував до друку, коли знаходився у Празі. У листі до Міністерства народної освіти вчений зазначає, що в цей час він знайомився зі збірками слов'янського фольклору, які були йому недоступні раніше. Можливо, у той час Олександр Опанасович працював із матеріалами щодо інших індоевропейських зон. Але, очевидно, слов'янський матеріал був для нього на першому місці. Принаймні, саме про нього пише вчений у листі-звіті до Міністерства народної освіти від 3/15 травня 1863 року:

*«...с 2/14 апреля я нахожусь в Праге. Время пребывания здесь я употребил частью на знакомство с некоторыми сборниками произведений славянской народной поэзии, которых до сих пор у меня не было под рукой, частью на приготовление к печати статьи "О мифическом значении некоторых рождественских обрядов" (96 страниц in 4** тајогі)... Статья эта только на днях препровождена мною в редакцию "Чтений Общества истории и древностей"»... [8, с. 56; 7, с. 461].*

О. О. Потебня починає аналіз різдвяних обрядів із опису сербських і хорватських ритуалів, пов'язаних із бадняком. Наводяться назви дня перед Різдвом (сочельник) сербською мовою: бадњи дан, бадње вече, пояснюється зв'язок цих назв із ритуальною дією з бадняком: *«тому що в цей день увечері палять бадняк»* [5, с. 92]. Пояснення, що бадняк – це *«сире дубове поліно»* супроводжується поданням відповідного пояснення сербською мовою: *«(сирова церова главня)»* [там само].

У виносці О. О. Потебня пояснює слово бадняк через однокореневе сербське слово бадань, ч. р. *«выдолбленная колода, сквозь которую течет вода на колесо небольшой мельницы (кошичара)»*, а також через споріднені рос. бадья, пол. Badel, badył: «стовбур рослини». На думку вченого, основне значення *«видно в дієслові бости, body, лит. badau, badyti, колоти»*, що пропонується порівняти із парою слів «колоть і колода». Позаслов'янський відповідник наведеним словам О. О. Потебня бачить у санскритському «bagh, бити» [5, с. 92].

О. О. Потебня звертає увагу на складний ритуал, коли з дерева робиться бадняк: виразні час зрубання дерева («до сонця», тобто до сходження сонця), обдарування дерева («посыпавши их сначала зерном») і формула благопожання дереву, тобто вже (майбутньому) бадняку: *«и сказавши: “Добро утро и честит ти бадњи дан!”»* [5, с. 92].

Важливою рисою сучасних етнолінгвістичних досліджень, особливо виконаних представниками й послідовниками школи М. І. Толстого, є точна географічна фіксація аналізованого різновиду обряду. У роботі О. О. Потебні, з посиланням на дані В. С. Караджича й Л. Іліча, зазначені такі регіони, як Герцеговина, Рісна («близько Котора»), Цермница (в «Чорногорії»), Славонія (як пояснює в Коментарях А. Л. Топорков, це *«історична область на північному сході Хорватії»*) [7, с. 462].

Після досить докладного опису обрядів, пов'язаних із бадняком, у різних частинах Сербії й Хорватії, О. О. Потебня пояснює «міфічне значення» ритуалів. На думку вченого, наведені ним обряди *«в головних рисах цілком зрозумілі»* (в оригіналі: *«ясны»* – Г. К., Л. П.). Починається пояснення з акценту на дереві, з якого робиться сербський і хорватський бадняк: дуб. Дуб же, *«як відомо...»*, – зазначає О. О. Потебня, – *«присвячений божеству грому»*. Вчений звертає увагу на те, що *«бадняк приймається навіть не за символ цього божества, а ніби за його втілення: до нього звертаються з привітанням, як до людини, йому передають чашу, його обсипають, як людей»* [5, с. 93]. Далі дослідник зазначає, що обряди обсіпання й обливання *«тотожні між собою й мають у підґрунті уявлення небесної води, якуносять і виливають хмари»* [5, с. 93]. Обряд напоювання бадняка, на думку О. О. Потебні, *«зображує, вірогідно, міф, що відповідає (соответствующий) – Г. К., Л. П.) одній із форм індійсько-міфу, за яким Індра (= скандинавському Тор, слов'янському Перуну) п'є небесну воду, яка уявляється то молоком небесних корів (хмар), то*

особливим напоєм безсмертя (сома, амрита), котрий має, однак, тісний зв'язок із молоком» [5, с. 93]. Нарешті, розглянуто й міфічне значення протилежної субстанції: «Небесний вогонь, який горить на огнищі (на очаге – Г. К., Л. П.), дає, як видно з наведених вище обрядів, велику кількість худоби, бджіл, плодів, а людям – щастя й благополуччя» [Там само]. Далі О. О. Потебня переходить до порівняння наведеного мовного й етнографічного матеріалу з даними західноєвропейських мов і культур. Вчений зазначає, що «сербському бадняку відповідає у германців німецький *Weinachtsblock*, *Winnachtsploech*, шведський *Julblock*, англійський *Yule-log*» [5, с. 93]. Але особливу увагу О. О. Потебні привертає подібність згаданих слов'янських звичаїв до тих, що зберігались на той час у Франції – «подібність, яка доводить, що ці звичаї давніші за виділення слов'янського племені» [5, с. 93].

Далі О. О. Потебня наводить надзвичайно цікавий мовний, фольклорний та етнографічний матеріал, причому не лише французький, але й, що важливо, провансальський. Відомо, що українська інтелігенція особливу увагу приділяла проблематиці провансальсько-французьких стосунків, убачаючи в них аналогію до українсько-російських історичних взаємин. Такі алюзії, зокрема, можна зустріти в творчості Лесі Українки (про що пише Оксана Забужко в своїй відомій книзі про велику українку) [1]. Наскільки свідомо О. О. Потебня ввів провансальський текст (не вказавши, що це не французький, і не давши точного перекладу на французьку мову!), нам поки що не відомо. Проблематично також з'ясувати, чи значила для О. О. Потебні паралель «провансальський – французький як український – російський (Прованс – Франція як Україна – Росія)» те ж саме, що й для інтелігенції кола М. Драгоманова. Варто, здається, все ж пам'ятати, що праця створювалась 1863 року, під час польського повстання і репресій з боку російської влади проти повсталих, а на боці поляків були й українці, брати Олександра Опанасовича. Чи міг О. О. Потебня закамфлювати свої національно-політичні переживання в суто етнографічній, здавалось би, праці? Судячи з того, що в академічній рецензії на збірник народних пісень, зібраний Яковом Головацьким (1881), вчений помістив свій чи не найяскравіший текст про денаціоналізацію, яка веде до «мерзості запустення», міг і в книзі про «міфічне значення деяких обрядів і вірувань» дати натяк тим, хто розуміє... Бо ж спілкування, за твердженням самого О. О. Потебні, – не більше, ніж обмін натяками...

Отже, представимо частину опису обряду, як його подає О. О. Потебня. «Увечері, напередодні Різдва близько Марселя старший в родині ("в семействе", – Г. К., Л. П.) виводить молодшого з дітей за двері дома, де складено велике поліно оливкового або іншого плодового дерева, котре зветься *Calignaoui*. Дитина тричі поливає вином це поліно, причому промовляє наступні слова: *Alegre, Diou nous alegre,*

Cachofue ven, tous ben vena i m.in.

(письмівка О. О. Потебні. – Г. К., Л. П.)

...тобто, – продовжує вчений, – Soyons joyeux, Dieu nous rend joyeux, Il feu caché vient, tout bien vient)» [5, с. 93 – 94].

А. Л. Топорков зазначає, що О. О. Потебня «наводить текст на провансальській мові та його не цілком точний переклад французькою мовою» [7, с. 462]. Переклад із провансальської такий: «О, радість, Бог посилає нам радість, Різдвяне поліно приходить, і приходить усе благо» [7, с. 462].

Тут же, зразу після провансальського й французького текстів (останній подано без перекладу російською, звичайно) в дужках О. О. Потебня зазначає, що «звідси видно, що запалювання нового вогню, який приносить із собою всілякі блага, уявляється не народженням, як можна було б думати, а поверненням звідкись» [5, с. 94].

Продовження обряду таке: «Потім старий із дитиною вносять те поліно в дім і кладуть на огнище» [Там само]. Інші варіанти обряду зафіксовано в Перігорі (Périgord) і у В'єнні (Vienne).

Далі О. О. Потебня простежує продовження обряду й зіставляє деякі його моменти з обрядом у Сербії. О. О. Потебня виділяє окремі елементи, які наповнені символічним змістом, показує їх можливе функціонування в інших обрядах. Тобто розглядає не лише семантику, але й «граматику» обряду. Увага вченого до географічної локалізації різних варіантів обряду є важливою з точки зору розуміння діалектології традиційної народної культури. Порівняння окремих елементів обряду в неблизькоспоріднених культурах може нагадувати ідею Лінгвістичного атласу Європи, де порівнюються не так форми слів (які, звісно ж, різні в мовах різних груп і сімей), як мотиваційні моделі, що показує несподівані паралелі або й близькість мов Європи. Підхід, запропонований і переконливо продемонстрований у праці «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий», таким чином, перегукується з найвагомішими сучасними лінгвістичними дослідженнями. Він уявляється надзвичайно перспективним, і не лише з наукової точки зору. Розуміння єдності Європи в глибинних основах традиційних народних культур автохтонних європейських етносів може дати поштовх як до кращого ухвалювання інтеграційних процесів, так і до більш сутнісного самоусвідомлення слов'ян, зокрема й українців.

Розглянутий матеріал показує, що О. О. Потебня, випередивши свій час, зміг розробити надзвичайно плідний підхід до аналізу народної культури. Харківський вчений впритул підійшов до створення основних принципів етнолінгвістики: виявлення елементів, притаманних різним проявам традиційної народної культури, можливостей їх сполучення, показ зв'язків мови й народних міфологічних уявлень, точна географічна фіксація того чи іншого варіанту тощо. Більше того, на відміну від типового в сучасній етнолінгвістиці розгляду матеріалу в близькоспоріднених мовах і культурах, О. О. Потебня розробляв порівняння даних із неблизькоспоріднених

ідіомів. Тобто великий вчений підійшов до створення порівняльної етнолінгвістики, яка виводить цю науку в ширше, ніж славістика (або романістика, германістика тощо) поле фактажу. Цей підхід потребує глибокого й докладного вивчення силами представників різних наукових дисциплін.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. – Київ, 2014.
2. Лавровский П. А. Разбор исследования «О мифическом значении некоторых поверий и обрядов»; соч. А. Потебни // Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – М., 1866. – Кн. 2. – Отд. V. – с. 1 – 102.
3. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. I. Рождественские обряды // Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – 1865. – Кн. 2. – С. 1 – 84. II. Баба-Яга // Там само. Кн. 3. – С. 85 – 232. III. Змей. Волк. Ведьма // Там само. – Кн. 4. – С. 233 – 310. Те ж (відбитка). – М., 1865. – 310 с. Під текстом дата – 1863 р. (Зауваження А. Л. Топоркова: [Топорков Ком, 461].
4. Потебня А. А. Ответ П. А. Лавровскому / Подгот. публ. В. Ю. Франчук // Философская и социологическая мысль. – К., 1991. – № 12. – с. 90 – 99.
5. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // Александр Афанасьевич Потебня. Сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 92 – 328.
6. Толстой Н. И. О некоторых этнолингвистических наблюдениях А. А. Потебни // Толстой Н. И. Избранные труды. Т. III. Очерки по славянскому языкознанию. – М., 1999. – С. 302 – 315 (вперше опубл. в зб.: Потебнянські читання. – Київ, 1981. – С. 68 – 81).
7. Топорков А. Л. Комментарии // Александр Афанасьевич Потебня. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 451 – 479.
8. Франчук В. Ю. А. А. Потебня. – М., 1986.
9. Франчук В. Ю. Олександр Опанасович Потебня. Сторінки життя і наукової діяльності / В. Ю. Франчук. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 376 с.
10. Шевельов Ю. Олександр Потебня і українське питання (спроба реконструкції цілісного образу науковця) / Ю. Шевельов // Статті і фрагменти. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 1992. – С. 7 – 46.

Р. Л. СЕРДЕГА

**ПРИКМЕТИ, ПОВІР'Я ТА ЗАБОБОНИ ПРО КІШОК І СОБАК
(НА МАТЕРІАЛІ ГОВІРОК ПІВДЕННО-СХІДНОГО АРЕАЛУ)**

Повір'я, забобони і прикмети можуть пов'язуватися з різноманітними сферами людського життя. Багато з них мають цілком логічне наукове пояснення, а деякі виглядають дивними та незрозумілими для сучасника, але, як там би не було, вони є фактами і культури, і мови. Ці культурно-мовні реалії, просякнуті як явними, так і прихованими смислами. Їх треба досліджувати, бо повір'я можуть містити в собі архайчні елементи, які можуть допомогти певним чином реконструювати давні світоглядні уявлення українського народу, зокрема ті, які сягають ще часів язичництва. Звичайно, завжди знайдуться супротивники. Навіщо, мовляв, вивчати якісь примітивні «мужицькі» нісенітниці темного та неосвіченого простолюду? Це ж абсолютно антинаукові погляди на світ. Можливо, так, бо деякі такі уявлення, з погляду досягнень сучасної науки, справді, виглядають дуже наївно, але не слід забувати, що міфологічне мислення було одним із найдавніших способів пізнання довколишнього світу. З такого мислення поступово поставала й наша сучасна наука. Яскраво це можна проілюструвати на уявленнях, пов'язаних із створенням землі, її місцем у всесвіті. Так, наприклад, у давнину люди вважали, що земля стояла на панцирі гігантської Черепахи. Черепаха ж ця лежала на спинах трьох слонів, а слони стояли на трьох китах, що плавали у Всесвітньому океані. Ці уявлення змінювалися. З'явилось твердження, що Сонце обертається навколо Землі. І нарешті сучасне уявлення проте, що Земля обертається навколо себе і Сонця, а деякі сучасні вчені говорять про спільний рух Землі та Сонця, який відбувається один відносно одного. Слід зауважити, що досі наші сучасники послуговуються міфологічним мисленням. Міфи активно використовують політики як своєрідний засіб маніпулювання масами, а політологи активно послуговуються терміном «політичний міф» («стійке духовне утворення зі штучно створеним уявленням про реальні соціально-політичні феномени та дії, навмисне або ненавмисне прикрашені різними уможливленими висновками, вигадками, фантазією») [7, с. 235]. Крім того, міфи, а повір'я і забобони є нічим іншим, як їх рештками, є культурним надбанням певного етносу, а якщо згадати, наприклад, грецькі міфи, то вони стали

надбанням світової культури. Чим українці гірші і чого мають соромитися свого коріння? Багато в чому такому стану речей (незнання про давню систему вірувань слов'ян) завдячуємо, по-перше, войовничо активному насадженню християнства на наших землях, яке призвело навіть у певний час до виникнення унікального культурного феномена на слов'янських територіях загалом і українських зокрема – двовір'я, наслідком якого стало змішування елементів язичницьких із християнськими, і відсутністю суттєвих писемних згадок про такі уявлення (вони переважно передавалися усним шляхом, але в процесі передачі від одного носія до іншого щось забувалося і зникало назавжди, а щось замінювалося елементами новішими, більш відповідними епосі розповідача). З часом такі вірування зникають майже зовсім, принаймні, як цілісна система, бо поступово втрачається розуміння і первісний смисл, відбувається загалом втрата актуальності таких уявлень для сучасника, а те, що не витворюються вже тепер і чого не дотримується людина, що живе у так званій сучасній період, приречене на недовге життя, бо хоч такі речі ще пам'ятають між народом, але вони, як писав В. М. Гнатюк, засуджені на смерть [1, с. 48]. Однак у наш час рештки їх ще все ж таки віднаходимо у різних жанрових формах фольклору (обрядових піснях, легендах, казках). Люди ХХІ століття не вважають, звичайно, прикмети обов'язковими для дотримання, але за певною інерцією, давно вже не розуміючи справжнього, первісного наповнення їх, так чи інакше на якомусь підсвідомому рівні на мить, наприклад, можуть зупинитися й замислитися: йти далі чи ні, якщо дорогу перебігла чорна кішка? Як відомо, якщо чорна кішка дорогу перейде, то не минути лиха, але тут, мабуть, справа лише у сприйнятті та самонавіюванні, як себе людина налаштує, так і буде. Щоправда, чорні коти в народних уявленнях часто виступають як уособлення нечистої сили. Вони безпосередньо пов'язані з відьмами.

Повір'я слід досліджувати не тільки як явища культури, вони є також фактами мови, тому потребують і всебічного лінгвістичного вивчення та інтерпретування (як структурних особливостей вислову, тексту так і словесних засобів, що цю структуру утворюють, тих значень, що в неї втиснуті). Слід зазначити, що повір'я мають різні форми вияву – предметний (віра в магичні властивості різних речей, предметів), акціональний (дієвий), вербальний (словесний) тощо. Нас цікавить у першу чергу останній з них – вербальний. Причому не ті повір'я, що становлять цілий розгорнутий текст, а ті, які мають вербальну форму, виражену реченням

Повір'я, на думку В. Даля, це взагалі будь-який закріплений у народі погляд чи поняття, без належного пояснення, обґрунтування його справедливості [2, с. 10]. Отже, таке повір'я може бути хибним, помилковим, а може, навпаки, мати під собою реальну основу і зумовлюватися об'єктивною дійсністю. В останньому випадку, коли воно мотивоване, його слід називати власне повір'ям. Якщо більш-менш вірогідна мотивація відсутня, то це забобон. Але будь-який забобон у такому разі є протоповір'ям,

тому що, коли його мотивація буде з'ясована, він автоматично стане повір'ям, а будь-яке повір'я є протозабобомом, бо у випадку втрати мотивації воно переходить у розряд забобонів. Отже, їх розмежування досить умовне. Можна підійти до цих понять, щоправда, і з іншого боку, наприклад, з позицій емоційно-експресивного забарвлення. Слово «повір'я» є стилістично нейтральним. Воно вживається і на позначення віри в надприродні сили, і для називання тих уявлень і поглядів, що ґрунтуються на цій вірі. Щодо лексеми «забобони», то вона є репрезентантом таких значень: 1) віра в існування надприродних сил, віщування, ворожіння, прикмети, в основі, яких, як правило, лежать які-небудь релігійні уявлення, образи-тотеми, пов'язані з пересторогами, обмеженнями, табу тощо; 2) традиційні погляди на що-небудь, тобто такі, що стали звичними в житті певних верств населення; 3) упередження, марновірство, помилкові погляди на що-небудь. Лексема «повір'я» виступає репрезентантом приблизно таких же семем. Проте воно не набуло такого негативного відтінку, як слово «забобони», і в значенні «упередження, марновірство, помилкові погляди» не вживається. Виходячи з цього, звичайно, можемо спробувати провести певну межу між цими поняттями. Наприклад, повір'я – це вірування, погляди, які не мають негативного відтінку, оскільки це давні світоглядні уявлення людини, архаїчне сприйняття нею довколишнього світу. Забобони – це упереджені погляди, перестороги, які сприймаються сьогодні як щось несерйозне, іноді навіть безглузде, популярні прикмети тощо. Отже, певна різниця між цими поняттями є, проте вона не досить чітка. Проте ознаки вмотивованості чи невмотивованості тієї або іншої етнокультурної одиниці, наявності чи відсутності в неї негативного відтінку або забарвлення можна вважати основними критеріями розмежування цих понять. Причому останній є скоріше супровідним, бо він надто суб'єктивний і часто залежить від ставлення мовця до цього явища, тобто його віри або невіри в наслідки, що можуть бути у випадку недотримання, порушення якоїсь заборони тощо. Прикмети, за народними уявленнями, виступають передвістям чого-небудь. Такими передвістями можуть бути небесне світило, пора року, рослинний і тваринний світ, стан і життя людини. Це, слушно зауважує В. Жайворонок, *«рештки давнього символізму, який установлював зв'язки між фізичним і духовним світами»* [3, с. 481]. Людина, спостерігаючи за довколишнім середовищем, помічала, що в ньому відбуваються певні зміни, і вона намагалася прив'язати їх до чогось конкретного – польоту ластівки, затемнення сонця тощо. Отже, прикмети – це наслідок спостережень давньої людини за природними явищами, тваринами, предметами тощо. Значна їх частина базується на природних закономірностях нашого світу. Тому такі прикмети є об'єктивними, їх справедливість може бути обґрунтована, науково доведена. Наприклад, *кішка літом скручується в клубок і спить – скоро буде негода (стане холодно, піде дощ тощо) або якщо в будинку тепло, а кіт лежить на пічці або залазить на батарею,*

то незабаром буде мороз. Численні прикмети, пов'язані з кішкою, її поведінкою, яка призводить до зміни погоди базуються на тому, що ця тварина дуже чутлива до погоди, здатна її передчувати. Інші є суб'єктивними, такими, що не мають наукового підтвердження, прив'язані до чогось через раптовий або випадковий збіг, зокрема до таких, на нашу думку, належить прикмета, що *якщо дуже часто позіхаєш, хтось тебе згадує.* Структурно прикмета завжди складається з кількох обов'язкових частин – події та прогнозу щодо її наслідків. Такі елементи наявні також і в тих фактах народної культури, які ми зараховуємо до повір'їв, але наслідки прогнозування у порівнянні з прикметами виглядають тут розпливчатишими, менш визначеними, нечіткими тощо. Отже, повір'я і прикмети – це все ж таки різні поняття. Однак у певних ситуаціях їх розрізнити буває не так-то й просто. Найлегше розмежуванню підлягає саме той різновид подібних етнокультурних мовних утворень, який становлять так звані народні метеорологічні прикмети. Але фактично повір'я і прикмети часто виступають як поняття синонімічного плану, проте, звичайно, стосовно погоди застосовують усе ж таки термін «прикмета». Що ж до так званих «побутових» прикмет, то різниця між ними та повір'ями ледве вловима, майже непомітна. Побутові прикмети, за визначенням А. Ніколаєвої, – це ті, що пов'язані з повсякденним життям (житлом, побутовими предметами) [5, с. 25]. Загалом же вона розробила таку класифікацію прикмет. Крім побутових, А. Ніколаєва виділяє ще обрядові прикмети – ті, що пов'язані, з обрядами життєвого циклу людини (народження, весілля, поховання), святкуваннями; професійні (учнівські, студентські) – ті, яких дотримуються члени лише тих чи інших професійних або вікових субкультур [5, с. 24-25]. Але тут більш чи менш легко говорити про семантичну відмінність самих понять. Наприклад, прикмета від «примітити», «помітити», тобто спостерегти за якимсь явищем, істотою, предметом тощо. Прикмета стосується однозначніших, більш визначених фактів. Повір'я ж – від «повірити», відповідно воно характеризується меншою об'єктивністю, більшою розмитістю ситуації та прогнозу щодо її здійснення. Отже, цілком теоретично певну межу провести можна, проте на практиці у певних конкретних випадках важко сказати, чим був зумовлений результат тієї або іншої прогнозованої ситуації – об'єктивною дійсністю (природними й фізичними законами та закономірностями) чи суб'єктивною вірою, самонавіюванням тощо. Так, наприклад, усім відома така прикмета, що *якщо перекинути сіль, то це на сварку.* Ця прикмета здійсниться лише в тому випадку, коли в неї вірити чи й у випадку невіри в неї? Отже, подібні мовні структури (побутові прикмети), зважаючи на неповну, не стопроцентну визначеність наслідків прогнозованої ситуації, варто, мабуть, назвати повір'ями, бо під прикметами все ж таки розуміють перевірені часом, виражені в стислій метафоричній формі, передбачення, що базуються, як правило, на об'єктивному зв'язку між явищами природи, властивостями предметів і подіями людського життя.

Щодо повір'їв і прикмет, то тут досить легко вказати на семантичну відмінність самих понять. Однак у певних конкретних ситуаціях їх розрізнити буває не так-то й просто. Найлегше розмежуванню підлягає саме той різновид подібних етнокультурних мовних утворень, який становлять так звані народні метеорологічні прикмети. Що ж до так званих «побутових» прикмет, то різниця між ними та повір'ями ледве вловима, майже непомітна. Отже, нас цікавлять більше повір'я (структури зі значною розмитістю щодо наслідків дотримування, нечіткою, розпливчатою мотивацією).

Розглянемо повір'я пов'язані з найближчими до людини тваринами – кішками і собаками. Матеріал представлений тут був здобутий у рамках діалектологічної практики в 2015 – 2016 рр. у говірках південно-східного ареалу (села Харківської області – Геніївка Зміївського р-ну, Моначинівка Куп'янський р-н, Яковенкове Балаклійського р-ну; Полтавської області – Хвощівка Хорольського р-ну, Бутенки Кобеляцького р-ну; м. Василівка (райцентр) Запорізької області). У подальшому тексті, подаючи приклади з відповідних говірок, будемо в дужках вказувати лише назву села.

Отже, ми почали зі згадки про чорного kota, то далі подамо, як повір'я про цю тварину представлені у вищезазначених населених пунктах і яких захисних заходів слід уживати аби запобігти можливому негативному впливові чорної кішки чи kota на людину. *Коли чорна кішка перебіжить дорогу, то в цей день не повезе, а щоб цього не сталося, треба переждати поки інший хто пройде або взятися за третю пуговицю у себе на одежі і йти* (с. Яковенкове); *Коли чорна кішка перейде дорогу, то візьмись за пуговку, тоді не буде невдачі* (с. Моначинівка); *Чорний кіт перейде дорогу – це до нещастя, бо він шчитається символом нечисті, треба взятися за пуговичку і йти далі* (с. Геніївка); *Якщо кіт перейшов дорогу, то не повезе, треба подождать поки пройде хтось, можна ще камінчик кинуть або сплюнуть тричі* (с. Хвощівка); *Якщо чорна кішка дорогу перебіга, то на якусь невдачу, лучше обійти таке місце або подождать, коли хтось другий пройде* (с. Бутенки). У райцентрі Василівка (Запорізька область) інформатори серед захисних заходів назвали такі (дослівно наведемо відповіді): 1) *треба за гудзик потриматись і мимо пройти*; 2) *сплюнути через плече*; 3) *можна сплюнути тричі та краще помолитись коротенько*; 4) *йа дулі крутю*; 5) *подождать поки хтось перед вами пройде або плюнути через плече*.

Народ вірить, що коли *вмивається кіт чи кішки, то слід чекати гостей. Кішка умивається, гостей намирає, ніби готується стріти гостей чистою* (с. Яковенкове); *Кіт вилизуєця, то треба чекати гостей* (с. Моначинівка); *Коли кіт умивається, будуть гості, бо він наче готується до їхнього приходу* (с. Хвощівка); *Якщо кіт умивається, то будуть гості у хаті, якщо лапа у нього тепла, то це бажані гості, якщо холодна, то небажані* (с. Бутенки). Райцентр Василівка: 1) *кіт умивається – гостей*

намиває; 2) кіт умивається до дощу або до гостей; 3) як дуже сильно умивається, то готується гостей зустрічати; 4) кіт намиває, гостей зазиває, кажуть; 5) якщо моє мордочку, то гостей намиває. Проте, на нашу думку, кішка умивається незалежно від того, будуть або не будуть у вас гості. Кішки дуже охайні тварини. І після їжі вони завжди облизують себе. Це у них своєрідна потреба, давній інстинкт, що перейшов від предків. Кішки можуть мало не годинами сидіти на місці та чистити свою м'яку пухнасту шерсть, умиватися.

Народні прикмети про котів допомагають також визначати погоду. *Кіт чує холод, тому шука високі місця, бо вгорі тепліше повітря* (с. Геніївка); *Кіт залазить на шафу, бо відчуває, що скоро мороз, вгорі завжди тепліше* (с. Яковенкове); *Шчитають, що буде мороз, коли кіт дряпає підлогу і вікна* (с. Бутенки); *Коти дуже люблять тепло, а тому настання холодів дуже відчують* (с. Хвоцівка). У м. Василівка Запорізької області були зафіксовані такі варіанти відповідей: 1) *залазить, може того, що по полу дуже тягне сквозняком*; 2) *він типу піч шукає, якесь тепле місце*; 3) *якщо кіт високо залазить, це до холодів, а як клубочком спить, то уже точно морози ударять*; 4) *ну, у мене кошка і так любе сидіти на шафу*. Отже, кішка, дійсно, може відчувати, потепління чи похолодання і відповідним чином себе вести (тиснутися до батареї, до пічки, залазити на шафу, згоратися в клубочок, прикриваючи ніс лапою, – на холод і морози; спить догори лапами – на тепло і т. п.). Кішка загалом вважається також непоганим сейсмологом, перед початком землетрусу вона починає вести себе дуже збуджено, шерсть на загривку встає дибки, вона прищулює вуха, може голосно нявкати.

Таким чином, народні прикмети про котів допомагають визначити погоду, прихід гостей, передбачати неприємності.

Однією із найбільш близьких до людини тварин, окрім кішки, є собака. В основі, в принципі, багатьох народних прикмет про собак лежать зовсім не забобони, а спостереження за поведінкою тварин, але нас більше, як ми вже зазначали перед цим, цікавлять повір'я. Одним із питань нашої програми було таке: «Чи вважають у вашому селі, що якщо чужий собака прибіється до двору, то це на щастя? Чого так гадають?» [6, с. 32]. У зазначених пунктах були отримані такі відповіді: *Да, справді, собака, як прибіється, то на щастя, адже ці тварини у поганий двір і до поганих людей не зайдуть* (с. Яковенкове); *Як прибієця чужий собака до двору, то це на шастя хазяїну* (с. Моначинівка); *Так, до щастя, того що собака є символом вірності, добра, благополуччя, зашити* (с. Геніївка); *Вважають, бо собака – друг людини, а тому це добре* (Хвоцівка); *Да, шчитають, що то на шастя, бо новий друг у сім'ї появилсся* (с. Бутенки). У м. Василівка (райцентр) Запорізької області інформатори відповідали так: 1) *Я не люблю чужих собак і гоню їх*; 2) *Не вірю, бо так прийшла до нас собака, а через день тіт-*

ка померла; 3) Ну коли ув'яжеця за тобою собака, значить, скоро буде новий гарний друг; 4) До поганий людей собака не пристане; 5) Якщо на обійстя чужа собака прийде, це до щастя, собака – вірний друг. Також за цим питальником з'ясовували чи є доброю прикметою те, що собака біжить напроти тебе і що означає, і чого так гадають? Село Яковлівка – у нас на це не звертають уваги, повір'я такого нема; с. Геніївка – так, вважають що на вдачу в дорогу, собаки ніби охороняє; с. Хвощівка – уважають дуже доброю ознакою; с. Бутенки – да, це хороша примета, бо собака, то друг людини; м. Василівка – 1) це вроді добра примета; 2) та не знаю; 3) знаю, що добра, але чому не знаю; 4) так, бо це значить, що у майбутньому щось добре станеця; 5) добра прикмета, а якщо за тобою – і зла, погана.

Останнє питання програми, пов'язане з уявленнями про собаку, мало з'ясувати, чи наявний у населеному пункті звичай виливати переляк від собак. Для чого так треба чинити? Також ми просили описати, як таке вилиття роблять.

Часто діткам виливають переляк воском, держать миску зі святою водою над головою, ллють розтоплений воск і шепочуть молитву, або викачують яйцем по голові, а потім його розбивають, якщо воно всередині чорне, то переляк пішов, якщо ні, то інше яйце брати треба (с. Яковенкове). Так, бувають і такі случаи, людей приводять до відьми, вона виганя переполох ножом, водить біля тіла, щоб не боялися, добре спали (с. Геніївка). Існує, але це робила обов'язково якась знахарка. Найчастіше лікували викачуванням, яйцем, знахарка повинна була покачати яйце на голові, таким чином хвороба переходить на яйце (с. Хвощівка). Є такий обичай, виливають переляк малим дітям, які злякались колись собаки, щоб далі вони не боялися (с. Бутенки). І відповіді зафіксовані в м. Василівка Запорізької області: 1) Переляк передають. Хрещені становляця по обидва боки столу і тричі з рук у руки передають дитину, щоб не плакала; 2) Не те, що звичай, але коли треба і коли батьки вірять, то виливають. Моя мати була жінка намолена і до неї бували заходили за допомогою; 3) Коли починає дитинка часто кліпати оченятками, значить, перелякалась. Можна або на воду вилити, або на воск; 4) Моїй доцці на воск виливали; 5) Якщо у дитини у родині є пес, то вона чужого ніколи не злякаєця.

Отже, жителі південно-східних регіонів ще пам'ятають різні прикмети, повір'я, пов'язані з такими близькими до людини тваринами, як кіт (кішка) і собака, але абсолютно можуть не вірити в них і не бачити в них жодного смислу, але дехто про всяк випадок усе ж таки дотримується їх, хоча пояснити, чого саме він дотримується, чому так слід чинити часто не в змозі, бо значна кількість таких світоглядних уявлень, давно вже втратила первісний смисл, стала незрозумілою і затемненою, а отже і зайвою

в житті сучасної людини, обізнаної з досягненнями науково-технічного прогресу, хоча інколи в її житті вони ще можуть виконувати певні психологічно-символічні функції. Такі світоглядні елементи, як справедливо зазначає І. Ю. Назарова, допомагають сучасникам приймати рішення в тих випадках, коли раціональні стратегії поведінки виявляються недостатніми [4, с. 110].

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності / Володимир Гнатюк // Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість: на 110-річчя народження 1871-1981/ / Упоряд. Б. Романенчук. – Нью Йорк, 1981. – Записки НТШ. Т. 201 – С. 41 – 56.
2. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа: Материалы по русской демонологии / В. И. Даль – СПб.: Литера, 1996. – 477 с.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
4. Назарова І. Ю. Почему мы (не) верим в приметы? / Ирина Назарова // Антропологический форум. – 2010. – Вып. №13-online. – С. 107 – 116.
5. Ніколаєва А. В. Вірування у повсякденному житті українців (кінець ХХ-початок ХХІ ст.) / Анна Ніколаєва. – Х. : Харків. приватн. музей міської садиби, 2009. – 96 с.
6. Сердега Р. Л. Програма для збирання етнолінгвістичних матеріалів у говірках Центральної Слобожанщини (Вірування, забобони, повір'я, прикмети) / Р. Л. Сердега. – Ч. 1. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2008. – 48 с.
7. Сучасний словник із суспільних наук / За ред. О. Г. Данильяна, М. І. Панова. – Х. : Прапор, 2006. – 432 с.

Н. П. ХОМЕНКО

Назви рослин в українських прислів'ях і приказках

До неоцінених коштовностей фольклору будь-якого народу, а відтак і українського, належать прислів'я та приказки – короткі влучні вислови, які образно та лаконічно передають нащадкам висновки з життєвого досвіду багатьох поколінь предків. Різкої межі між прислів'ями та приказками не існує, а основна відмінність полягає насамперед у тому, що прислів'я є більш розгорнутими, ніж приказки.

Лексичний склад приказок та прислів'їв свідчить про багатство словника української мови. Розмаїття слів, велика кількість порівнянь, метафор, які вживаються у них, є доказом стилістичного багатства української мови. Найбільше в них використовуються іменники з різною семантикою.

У прислів'ях і приказках традиційно виділяють такі семантичні групи: назви рослин, тварин, природних явищ, релігійних свят, служителів культу, речей домашнього побуту, знарядь праці, страв, осіб, частин тіла, а також назви понять, які належать до сфери культури, науки і мистецтва.

Чи не найбільшою з-посеред них є група назв рослин. Це зрозуміло, оскільки людина сама є частиною природи і споконвіків перебувала у якнайтіснішому контакті з навколишнім світом. Звідси, очевидно, й велика кількість назв рослин у приказках та прислів'ях. Використовуючи їх, люди зіставляли, порівнювали своє життя з явищами, які спостерігали у рослинному світі.

Більшість дослідників вважають, що прислів'я і приказки належать до фразеології, адже це одна з найхарактерніших галузей мовотворчості народу. Приказки і прислів'я – це самостійні закінчені твори, кожне слово в яких відіграє важливу роль і виражає семантичне навантаження, виразно і повно виявляються народна мудрість і дотепність, специфіка народного мислення, погляди на світ, на людське буття у всіх його незліченних виявах. Становлення будь-якої термінології відбувається протягом віків. Українські найменування рослин – це своєрідний підсумок багатовікових спостережень різноманітних поколінь людей, одна з найцікавіших сторінок багатомовної енциклопедії природи. Назви рослин асоціативно пов'язані зі сферою живої природи, вони відображають не стільки образи об'єктивної дійсності, скільки соціальний досвід носіїв мови.

Проблема семантичної мотивації назв флори складна й багатогранна. Українська ботанічна термінологія значною мірою склалася на ґрунті термінології народної. З сивої давнини дійшли до нас чудові легенди, казки, перекази, бувальщини про наших зелених супутників – рослин. У народній творчості рослини живуть, як і люди, розмовляють, відчувають біль і радість, просять поради і допомоги. Більшість із назв квітів, дерев та кущів в українській мові успадковані через давньоукраїнську з праслов'янської, а окремі навіть з праіндоєвропейської мовної спільності.

Назви рослин, які використовуються у приказках та прислів'ях за значенням, в основному можна розділити на такі семантичні групи:

- назви дерев, кущів та їхніх плодів (дуб, верба, осика, вишня, груша, яблуня, яблуко): «На вербі грушка не родиться», «Один дуб у полі – не ліс», «Дівка, як верба: де посади, там і прийметься».

- назви квітів та трав'яних рослин (рожа, волошка, рута): «Зелене як рута»; (кропива, полин, ряс): «У кропиві шлюб брав»; «Не буде ряс топтати»; «Де волошки, там хліба трошки».

- назви городніх культур (бараболя, капуста, морква, буряк, огірок, гарбуз, перець): «Як є бараболя й капуста, то вже половина хліба»; «Гарбузом ситий не будеш», «З перцем чи не з перцем, коли з щирим серцем».

- назви бобових (фасоля, біб, горох): «Всипали йому, як бобу»;

- назви злаків (ячмінь, пшениця, просо, гречка): «Хай буде гречка, аби не суперечка»; «Яка пшениця, така і паляниця».

- назви грибів (печериця, губи, гливи, козарі): «Гливи як решето».

На основі аналізу назв рослин у прислів'ях і приказках можна зробити деякі спостереження.

Найчисленнішими є прислів'я і приказки зі словами «дуб», «гриб», «горох», «дерево». Таке багатство слів стало ґрунтом, на якому в прислів'ях і приказках засяяли всією красою чудові, влучні порівняння та метафори. Через це приказкам і прислів'ям властива надзвичайна точність, яскрава експресивність.

Приказки і прислів'я зі словами, назвами флори, оцінюють риси характеру людей, їхню поведінку, зовнішність, інші ознаки, узагальнюють досвід людей, звучать як повчання, висновки.

Часто приказки мають іронічне, сатиричне забарвлення. Назви рослин у них вживаються у переносному значенні: «Де піде, то все золоті грушки за ним ростуть», рідше – в прямому: «На добрий цвіт і бджола летить», а деякі – в символічному: «Сухого дуба плести», означають конкретні та абстрактні поняття. Трапляються у приказках слова-синоніми, антоніми, а також іменники у здрібніло-пестливій формі: «Фія-фіялочка: яка мати, така й дочка».

Назви рослин у переносному значенні використовуються для характеристики розумових чи інших властивостей людини: «Великий як ялиця,

дурний як рукавиця», «То пустий горіх», «Червоне яблуко, а хробачливе». В останній приказці є протиставлення зовнішнього внутрішньому. Ця приказка може мати і переносне, і пряме значення. Назви рослин уживаються також з метою оцінити поведінку людей: «Я про гарбузи, він про образи», їхньої зовнішності: «Мізерна, мізерна, бо не їла зерна». Часом в одній приказці спостерігаємо зіставлення зовнішності і розумових здібностей: «Виріс як дуб, а дурний як слуп». Іноді назви рослин, їхніх плодів використовуються для змалювання родинних стосунків, зокрема між молодшим і старшим поколінням: «Не далеко яблуко від яблуньки падає», «Який дуб, такий тин, який батько, такий син».

Ще одну групу становлять приказки повчального характеру. Реальні життєві обсервації над рослинами, плодами в переносному значенні вживаються для оцінки певних ситуацій, що виникають у людському суспільстві: «За моє жито тай мене побито».

Спостереження людей за рослинами, їхніми ознаками знайшло відображення у приказках, в яких власне й фіксується набутий людьми досвід: «Сій гречку і просо, будеш ходити босо».

Нерідко слова цієї групи надають прислів'ям і приказкам іронічного чи сатиричного забарвлення: «Капуста ще на грядці, а ти вже на голубці зуби оstriш», «З нього добра, як з курки молока, а з верби петрушки».

Питання ботанічних назв має ще й суспільно-виховний аспект. Нам треба зберігати всі численні народні фітоніми, адже можуть зникнути тисячі слів, що становлять декілька відсотків словникового запасу української мови і є однією із форм збереження мови. Народними фітонімами пронизані не лише прислів'я та приказки, а й казки, пісні, творчість багатьох наших видатних письменників. Чимало народних назв рослин є певними художніми символами. Забуваючи народні назви рослин, ми втрачаємо єдність із нашим минулим, з природою узагалі, а тому і позбавляємо себе майбутнього.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності / Володимир Гнатюк // Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість: на 110-річчя народження 1871-1981 / / Упоряд. Б. Романенчук. – Нью Йорк, 1981. – Записки НТШ. Т. 201 – С. 41 – 56.
2. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа: Материалы по русской демонологии / В. И. Даль – СПб.: Литера, 1996. – 477 с.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

4. Назарова И. Ю. Почему мы (не) верим в приметы? / Ирина Назарова // Антропологический форум. – 2010. – Вып. №13-online. – С. 107 – 116.
5. Ніколаєва А. В. Вірування у повсякденному житті українців (кінець ХХ-початок ХХІ ст.) / Анна Ніколаєва. – Х. : Харків. приватн. музей міської садиби, 2009. – 96 с.
6. Сердега Р. Л. Програма для збирання етнолінгвістичних матеріалів у говірках Центральної Слобожанщини (Вірування, забобони, повір'я, прикмети) / Р. Л. Сердега. – Ч. 1. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2008. – 48 с.
7. Сучасний словник із суспільних наук / За ред. О. Г. Данильяна, М. І. Панова. – Х. : Прапор, 2006. – 432 с.

Р. В. Міняйло

РИБАЛЬСЬКЕ НАЗОВНИЦТВО СЛОБОЖАНЩИНИ ЯК СКЛАДНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

В етнографічних працях XIX ст. рибальська лексика і фразеологія Слобожанщини представлені спорадично. Зокрема в «Жизни и творчестве крестьян Харьковской губернии» за редакцією В. Іванова (1898 р.): «Ой, вы рыболовцы, / Раздобрі молодци! / Вы закіньте сітку; / Чéрезь быстру річку / Та впійматы долю / Пáрню молодóму. / Не впіймáлы до́ли, / Та впіймáлы щúку / Пáрню на разлúку» (слобода Петропавлівка Старобільського повіту Харківської губернії), «Засмиялась вёрша зь болóта, ажъ дивицьця: й сама въ болóти» [1, с. 159, 369].

Краще представлено рибальські слова й вислови Центральної Слобожанщини в Словникові за редакцією Б. Грінченка (з локалізацією Харківський повіт): *гірчák* «невелика плеската риба», *карбóвана рíба* «порізнана, поранена риба, або така, з якої витягнуто нутрощі», *каю́к*, зм. *каючо́к* «невеликий рибальський човен для однієї людини» і т. ін. [2: I, с. 286; II, с. 221, 229]. Дещо знаходимо в Словникові мови творів Г. Квітки-Основ'яненка: *квасок* «м'ясна або рибна юшка, зварена з солоними огірками», *миньок* «прісноводна хижа риба родини тріскових», *ліч* «перен. крутий берег річки», *сеть* «пристрій для ловлі риби; сіть», *сула* «велика хижа риба ряду окунеподібних, що живе в прісній і морській воді; судак», *тараня* «невелика промислова риба; різновид плітки» [3: I, с. 650; II, с. 124, 467; III, с. 210, 358, 388] тощо.

У діалектних словниках XX ст. реєстр досліджуваної тематичної групи з чіткою локалізацією ширший. Це переважно назви рибальських знарядь і їхніх частин, назви риб і їхніх мальків, пестливі назви риб, назви важливих для рибальства особливостей рельєфу і дотичних об'єктів.

У фразеографічному доробкові вихідця із Харківської фразеологічної школи проф. В. Ужченка соковиті народні вислови на взірць *одзяпити (одцибенити) вершу*; *жити як карась із щукою*; *сховатися як ляц у жабуринні*; *окунь заморожений*; *залягати як риба на дощ*; *вмішатися як сом у вершу* тощо [4, с. 58, 148, 196, 231, 265, 292].

Рибальська лексика, зокрема звуконаслідувальна, утворює складну систему професіоналізмів, які протиставляються найтоншими семантичними відтінками, пор. *бурхало* «палиця із залізною конусоподібною

трубкою на кінці, якою лякають рибу, задаючи їй необхідного напрямку» (ЛісП, Пет), *квакúша* «палиця з порожнистим наконечником, яку різко занурюють у воду, отримуючи характерний звук, що приманює сома» (Сват), *квач'ат'н'ік* «палиця на кінці невода» (НВод), *ляпалка* «палиця, якою „ляпають” по воді, щоб виманити („підняти наверх”) щуку» (НВод), *плешня* «загострена палиця, якою розбивають лід під час зимового рибальства» (Висп), *плоцка* «велика палиця, якою заганяють до сітей рибу» (Білов), *хро́кало* «знаряддя заганяти рибу в сітку у вигляді довгої палиці з прикріпленою на кінці неї пластикою пляшкою без дна» (Білов, Сват) тощо.

Найпершими на статус загальноновживаних претендують слова й вислови, в основі яких лежать такі мотивувальні чинники, як колір, розмір, смакові якості. Цю тенденцію засвідчують приклади рибальської лексики і фразеології Слобожанщини з авторитетних лексикографічних джерел: пор. *гірчак* «порода риби» [2: I, с. 286], *горбата сула* «зневажл. горбань» [1, с. 160]. Пор. також сучасні слобожанські перифрази *річковий осет'ю́р* «бубир» (Новпск), який зазубринками на тілі схожий на осетра, *царська риба* «лин» (Печ), який надзвичайно смачний і майже без кісток. Так само прозорими для загалу є більшість евфемістичних фразем на взірець *подарок т'ю́щі* «окунь» (Висп), бо потрібно чимало зусиль, щоб очистити його від луски, *котяч'а риба* «дрібна, сміттева риба» (Мик), жартівливих емоційних висловів, часто у вигляді нарощених структур, як-от *ме́лоч' в ря́ске* «дрібна риба» (НВод).

Прозорими є й деякі назви реманенту, напр., *очеретя́нка* «вудка з вудлицем з очерету», проте вони несуть важливе смислове навантаження в мовній картині світу рибалки саме як лексеми промислу, тому що структурно є гіпонімами: пор. *очеретя́нка* (з очерету)», *бамбуча́нка* (з бамбуку), *леща́нка* (з ліщини). Пор. також іронічне обігрування назви стебла рослини соняшника у складі ФО *Тобі тіки на со́яшник лови́ть!* «говорять про поганого рибалку» (Полов). Прикладів родо-видових зв'язків у рибальській лексиці і фразеології Слобожанщини можна наводити ще чимало: *персто́вка* (Кон, Новпск, Сват), *персто́ва се́тка* (Новпск, Новр) «рибальська сітка, у вічко якої можна просунути один палець», *двухперсто́вка* «рибальська сітка, у вічко якої можна просунути два пальці» (Новл), *плотвя́нка* «сітка з розміром вічок 2 см між вузлами, до якої потрапляє переважно плотва» (Новпск), *карасьо́вка* «сітка з розміром вічка у п'ять пальців» (Тр), *ка́рпова* «сітка, якою ловлять переважно коропів» (Печ) тощо.

Не такими прозорими для непрофесіонала будуть і деякі назви коропа: *мудре́ць* (Висп), бо не зразу йде на гачок, може плавати близько 2 годин біля наживки, *пилесо́с* (НВод), бо шумно втягує прикормку, *свиня́* (НВод, Печ), *річний свин* (Старб), бо полюбляє замулені місця. «*Порося пасеться!*» – кажуть про коропа у ставку (НВод).

Професійно-жаргонна лексема *полоса́т'ік* на позначення окуня-самця має більш складну внутрішню форму (ВФ), ніж просто смугастість риби

цієї породи. Як тлумачать інформатори, «самка викладає ікру стрічками, а самець за нею заливає їх молоком» (Висп).

Тобто, відмежувати лексику і фразеологію досліджуваного промислу як окремі підсистеми можна, лише розуміючи специфічно рибальські зв'язки мотиваторів. Важливим для рибалок мотиватором є час, коли риба йде на нерест. У мовленні слобожанських рибалок простежуємо дихотомію назв щук, які нерестяться в різні місяці: *мартівка* (у березні), *апрілька* (у квітні).

Семантичний аналіз рибальських назв Слобожанщини крізь призму екстралінгвальних чинників дозволяє зробити певні висновки. На перший погляд, найбільш прозорі для встановлення ВФ лексеми чи фраземи зовнішньорозпізнавальні й тактильні ознаки можуть насправді нести важливу професійну інформацію: напр., смугастість і шершавість є ознакою риби-самця певної породи під час «шлюбного сезону». Ономастичність стає мотивувальним чинником як для загальнономовних назв (пискун, лящ), так і суто промислових (назв різновидів рибальського знаряддя для полохання і приваблювання риб, назви риб різної ваги залежно від гучності удару по воді тощо). Отже, існує об'єктивна проблема розмежування пов'язаної з рибальством лексики і фразеології (фактично загальнономовної) і власне рибальської лексики і фразеології (доступної, як правило, рибалкам і членам їхніх родин) через поступове проникання частини лексико-фразеологічного фонду останньої до загальнономовних концептосфер, щоб надалі розчинитися в них. Проте без такого розчинювання неможливо уявити собі «живе життя» мови.

СКОРОЧЕННЯ НАЗВ НАСЕЛЕНИХ ПУНКТІВ:

Білов – Біловодськ Біловодськ. р-ну Луган. обл., Висп – Високопілля Валківськ. р-ну Харків. обл., Кон – Кононівка Біловодськ. р-ну Луган. обл., ЛісП – Лісна Поляна Марківськ. р-ну Луган. обл., Мик – Микільське Міловськ. р-ну Луган. обл., НВод – Нова Водолага Нововодолазького р-ну Харків. обл., Новл – Новолимарівка Біловодськ. р-ну Луган. обл., Новпск – Новопсков Новопсковськ. р-ну Луган. обл., Новр – Новорозсош Новопсковськ. р-ну Луган. обл., Пет – Петрівка Сватівськ. р-ну Луган. обл., Печ – Печеніги Печенізького р-ну Харків. обл., Полов – Половинкине Старобільськ. р-ну Луган. обл., Сват – Сватове Сватівськ. р-ну Луган. обл., Старб – Старобільськ Старобільськ. р-ну Луган. обл., Тр – Троїцьке Троїцьк. р-ну Луган. обл.

ДЖЕРЕЛА

1. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: очерки по этнографии края / [под ред. В. В. Иванова]. – Х. : Харьк. губ. стат. ком., 1898. – 1012 с. – Т. 1. – Старобельский уезд.
2. Словарь української мови. Зібрала редакція журналу „Кіевская Старина” : у 4 т. / [упоряд. з дод. власн. матеріалу Борис Грінченко]. – Надрук. з вид. 1907-1909 рр. фотомеханіч. способом. – К. : Наук. думка, 1996-1997. – Т. 1-4.
3. Словник мови творів Г. Квітки-Основ'яненка. – Х.: I т. – 1978, II, III т. – 1979.
4. Ужченко В. Д. Фразеологічний словник східнословобанських і степових говірок Донбасу / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – [5-е вид., перероб. і доп.] – Луганськ : Альма-матер, 2005. – 348 с.

Р. ЛАГУТА

Толока як форма громадської взаємодопомоги

Кожен народ має свою особливу, неповторну і яскраву культуру. *«У який бік життя не поглянемо, скрізь побачимо, як оригінально, своєрідно складає свою культуру народ український»*, – писав Іван Огієнко.

Важливою складовою української культури є безцінний скарб народних традицій, обрядів, звичаїв. Сьогодні зростає інтерес до вивчення української культури. Нам говорять, що у нас немає історії, немає культури. Та нам є що відповісти. Ми володіємо колосальним культурним потенціалом, який зосереджено в українських традиціях. Тож необхідно задіяти цей потенціал у державотворенні, у формуванні національної свідомості громадян нової України.

В сучасному житті важливо зберегти народну культуру, щоб не втратити себе в глобалізованому світі. Необхідно зберегти свою національну ідентичність, подолати байдуже ставлення до своєї культурно-історичної спадщини.

Участь у спільній громадській справі виховує громадянську активність і відповідальність. А це є важливим чинником у формуванні громадянськості, дозволяє особистості самореалізуватися.

Українці мають традицію допомагати, традицію добродійності. Наші предки вміли спільно робити великі справи, вміли об'єднуватися. І сьогодні постала необхідність спільно долати труднощі та перешкоди в розбудові держави, в допомозі окремій людині. Досвід пращурів стає в нагоді.

Особливості життя української громади досліджували В. Килимник, О. Воропай, В. Супруненко, В. Скуратівський, Р. Тарнавський.

Формами громадської або колективної взаємодопомоги дослідники називають толоку, супругу, оденки.

Тлумачний словник визначає, що толока – це *«звичайно одноразова праця гуртом для швидкого виконання великої за обсягом роботи, на яку скликають сусідів, родичів, товаришів (без оплати, за частування)»*. В народі ж толоку могли називати «допомога», «займи», «вальки», «кагалки», «клака».

Супругою називали старовинну форму спільної праці української сільської бідноти, за якої кілька дворів об'єднували робочу худобу й реманент для виконання сільськогосподарських робіт.

Оденки – це спільна робота заміжніх жінок (прядіння, вишивання) у зимові дні.

Всі ці форми громадської взаємодопомоги мали своє втілення в житті сільської громади.

Толока була потрібною. Окрема сім'я могла обробити ділянку землі, але щоб виконати якісь термінові та трудомісткі роботи потрібна була допомога сусідів. Існування общини просто було б неможливим без спільних зусиль. І хоча у XIX – XX ст. вже панувало подвірне землеволодіння, все ж колективна взаємодопомога зберігалася. Громадська взаємодопомога потрібна була і тому, що значна частина селян мала слабку оснащеність сільськогосподарським реманентом. Не всі мали тяглову силу. Також деякі сільськогосподарські роботи потребують термінового виконання в силу погодних умов. Все це і змушувало селян добровільно тимчасово об'єднуватися.

До колективної праці вдавалися і під час будівництва оборонних споруд в часи боротьби з ворожими навалами чи під час відбудови після навали.

Як один із найдавніших видів можна назвати толоку громадську. Всі громадські будівлі зводилися майже завжди виключно толокою. Крім того спільно розкорчовували ліси, улаштовували шляхи, гатили греблі, копали криниці, будували укріплення, впорядковували місцевість.

А, наприклад, обов'язком дівочої громади було впорядковувати самотні гробки на цвинтарі перед поминанням померлих.

На користь громади виконувалися роботи, які передували певним обрядовим дійствам. Вважаю, що таку толоку можна назвати ритуальною.

Вшановуючи культ води, селяни влаштовували походи «на воду». І перед такими походами проводилася підготовча робота до свята: зміцнення греблі, розчищення плеса, часткове очищення та зміцнення берегів. Існували і ритуальні толоки, які виконувалися тільки жінками. У перший понеділок чи вівторок Петрівки жінки очищали копанки-ополонки, в яких прали білизну.

Толокою готувалися і до Водохреща. Це був обов'язок парубочої громади перед селом. Саме парубки повинні були вирубати хреста на льоду, облаштувати місце святкування. Будувати гойдалку на Великдень також було обов'язком парубочої громади.

Толокою виконували не тільки громадські роботи. Це була дуже поширена форма допомоги окремим родинам. Толоку застосовували при найрізноманітніших роботах – як польових (оранка, сівба, збирання врожаю, заготівля сіна), так і домашніх (прядіння льону, конопель, вовни, заготівля продуктів, будівництво житла і господарських споруд).

В літературі найбільше збереглося описів толоки при будівництві житла. Толокою зводили каркас, обмазували хату глиною, викладали дах. Р. Тарнавський визначає, що під назвою «толока» взаємодопомога для

зведення житла була відома в тих українських землях, де будівництво велося з використанням значної кількості глини і виготовленням цегли – сирівки.

Поширеними були жниварські толоки по всій території України.

До колективної допомоги односельцям вдавалися у разі стихійного лиха та інших скрутних обставин. За рішенням громади чи добровільно збиралися на невідкладні роботи до тих сімей, де дорослі члени були хворими чи немічними. Допомогали вдовам, солдаткам, погорільцям. В. Килимник зазначає:

«Особливо симпатичною, справді християнською та людською рисою в Україні – це була допомога в жнивях вдовам, сиротам, рекрутам, хворим та немічним родинам. Покінчивши свої жнива, селяни вважали своїм святим обов'язком...зібрати «святий хлібець» на нивах спогаданих вище».

Залежно від виду робіт були толоки чоловічі, жіночі, мішані та молодіжні. Чоловіки працювали на будівельних роботах, сінокосах, вивезенню гною. Жінки ж спільно терли льон, пряли вовну, дерли пір'я. Молодіжні толоки відбувалися коли чистили капусту, кукурудзу, буряки. Змішаною толокою мазали хати, згрібали та скиртували сіно.

Толока була справою почесною. Її любили в народі, бо працювати гуртом весело і корисно, можна виконати великий обсяг роботи і зробити богоугодну справу. Не піти на толоку – означало образити господаря.

Зазвичай влаштовували толоку у вихідні або святкові дні. За християнською традицією, працювати на себе в такі дні було не можна. А от допомога сусідам, навпаки, схвалювалася. Коли у жнива допомагали вдові чи сироті, могли навіть не повідомляти про це. В. Килимник пише:

«Часто вдова, чи сироти аж пізніше дізнавалися, що їх нива вижата. Ці добрі люди йшли жати на своїх харчах, про зарплату не було й мови, і також поверталися пізно з цих жнив, а ходили до тих пір, покиль не вижнуть усе».

Виконувалися роботи безкоштовно. Обов'язком господаря було щедро пригостити і почастувати толочан. Якщо ж господар був дуже бідний або погорілець, то брали їжу із собою і влаштовували спільний обід.

Толочани приносили із собою необхідний реманент: відра, вила, носилки (якщо на будівельні роботи), на жнива чи косовицю йшли з косами та серпами. Але могли приносити і будівельні матеріали, якщо відбудовували хату погорільця.

Початок роботи мав свої традиції. Першому, хто прийшов, господар підносив склянку зі свяченою водою (вином, горілкою) і окраєць хліба. Гість випивав навхрест воду, навхрест з'їдав хліб, бажаючи господарям добра і щастя [11, с. 212].

Право розпочати роботу надавалося найшанованішому чи найдосвідченішому члену громади. Так при валькуванні хати, перший вальок клала

старша жінка. Що вже не може народжувати дітей. Це ніби дозволяло вберегтися від всякої нечисті [11, с. 211]. А під час жнивварської толоки перший зажинок робила найвправніша («легка на руку») жінка [10, с. 112].

Толока приваблювала селян іще і особливою атмосферою. Настрій у всіх був святковий і піднесений. Звучали пісні і жарти. Під час жнив виконували лише пісні жнивварського циклу. Під час будівельних робіт виконували веселі пісні розважально-величального характеру «щоб хата була весела». А заможні господарі навіть могли наймати музикантів, які веселили толочан.

Завершальний етап толоки – частування толочан.

Толока мала не тільки практичне значення в житті громади чи окремої родини. Вона сприяла і вихованню молоді. Життя людини було тісно пов'язане з громадою. І тому, не тільки родина виховувала, а й громада. Тож толока сприяла залученню молоді до праці, до громадських справ, формувала відповідальне ставлення до збереження традицій.

Про толоку існує велика кількість прислів'їв та приказок. Влучно висловлювалися тільки про те, що дійсно було важливим.

- Без толоки, як без руки – ні хати не зробиш, ні сіна не скошиш;
- Одна бджола меду не наносить;
- Де дружніші, там і сильніші;
- Як роблять у купі, не болить у пупі;
- В гурті робити – як з гори бігти;

Дослідження про толоку доречно доповнити матеріалами, зібраними на Слобожанщині. Культура і побут українського народу мають загальнонаціональні риси, але існують і певні відмінності. Вони залежать від особливостей розвитку того чи іншого регіону України. Культура Слобожанщини є невід'ємною частиною української культури.

Не все збереглося у народній спадщині, багато вже втрачено. Та сьогодні ми ще маємо можливість зібрати і зберегти духовні цінності нашого народу.

Далі викладені результати польових досліджень, які проводилися серед мешканців Балаклії і Балаклійського району. Необхідно зазначити, що сам термін «толока» не часто використовується жителями. Здійснюючи колективну взаємодопомогу люди не називали це толокою. Просто говорили: «Мазали хату у Безуглих, косили у Війтюка».

Цікавими видаються спогади Комишан Надія Павлівна. Вона розповіла, що звичай толоки дуже часто застосовувався після звільнення від фашистської окупації, особливо після повернення чоловіків з фронту, коли почали відбудовувати житло та колгоспні споруди. Надія Павлівна згадує, що працювали кожного тижня, у неділю, бо всі двори потребували допомоги. Справ у колгоспі було багато і тому допомагали один одному тільки в неділю. У суботу господар їхав по глину, спеціальне місце знаходилося за селом, називалося «глинище». Допомагали батькові і діти. В суботу

ж робили і заміс. У глину додавали соломку, заливали водою і запускали коней місити. Щоб заміс не пересох до неділі – накривали полотном. Наповнювали водою великий чан чи діжки з водою. Причому ці ємності переходили від одного двору до іншого. У сусідів могли взяти і лавки чи столи, дошки для риштування. Ніхто не відмовляв, міг і сам привезти чи принести. Готувалися всією громадою неначе до свята. Та це і справді було свято. В неділю сходилися помічники, розподіляли між собою обов'язки. Навіть дітям доручалися певні справи. До яких вони ставилися з особливою відповідальністю, бо відчували себе дорослими. Жінки вмазували стіни, чоловіки підносили відра з глиною та водою. Всі виконували свою роботу якісно, в піднесеному настрої. Похмурих облич не було. Толочани жартували, зауважуючи, щоб хтось не лінувався, робив якісніше, не дрімав, підсміювали один одного. У селян було уявлення: з яким настроєм зведуть хату, такий настрій і буде в ній панувати. Після роботи був звичай облили господарів водою, вимастити їх глиною. Потрапляли під це і інші та ображених не було, бо це обов'язкова частина толоки. Дітям подобалося хлюпатися у воді. Частування готували спеціально запрошені жінки, як правило старшого віку. В повоєнні роки пригощання було щирим але не дуже багатим. Традиційною стравою була «затірка». Подавали також вареники, узвар. За столом співали пісень, обговорювали останні події. Хтось міг прийти і з гармошкою. І хоча всі були втомлені та не відмовлялися потанцювати. Дуже всі любили такі толоки.

Махаріна Ганна Яківна розповіла про звичай оденки. Її мати разом із сусідками так солили капусту. П'ять-шість жінок збиралися разом і кожного дня працювали у якоїсь із господинь, допомагаючи їй нарізати капусту, бо раніше робили це у великих діжках. На наступний день збиралися у іншій із гурту. Робили це, як правило, у другій половині дня. Забороненими днями були понеділок («день важкий») і п'ятниця («жіночий день»), також не різали капусту на молодий місяць, як говорили «на молодика». Вважалося, що у п'ятницю жінкам не можна виконувати певні роботи (прясти, прати, підмазувати піч, пекти хліб). Але найголовніше, що не можна співати пісень. А збиратися і не поспівати було неможливо. Для жінок це була і своєрідна форма дозвілля. Можна поспілкуватися, пожартувати, поспівати, а після роботи і чарочку пригубити. Чоловіки і діти в цей гурт не допускалися.

Так само об'єднувалися жінки, коли починався період продажу птиці. Гуртом збиралися рубати та патрати качок, гусей, бо на базар їх вивозили до десятка і більше. По черзі допомагали кожній.

А чоловіки збиралися і допомагали один одному у заготівлі сіна. Господарі 5-6 дворів об'єднувалися, щоб викосити луки, розташовані за городами. Працювали з самого ранку, ще «по росі». За один раз встигали викосити ділянку одного господаря. На наступний день косили у іншого. Якщо в цьому ряду були луки вдів чи одиноких жінок – їх не оминали. Потім

снідали разом і йшли на роботу до колгоспу. Були ділянки для покосу і за селом. Тоді господар запрягав коней і їхав разом із помічниками. Причетними до спільної справи хотілося бути і дітям. Їх обов'язком було – віднести води косарям. Вербицька Ніна Павлівна згадує, що дуже цим пишалася. Всім, кого зустрічала по дорозі розповідала, що несе воду. Бачила в цьому дуже важливу свою місію, можливість долучитися до спільної праці. Це виховувало відповідальність та повагу до праці, поважне ставлення до односельців. А далі Ніна Павлівна додала, що і родини були міцними, і діти розуміли батьків, і сусіди мали дружні стосунки. Може саме тому, що спільно долали проблеми, працювали, кожному знаходилося місце в громаді, внесок кожного цінувався.

Скрипник Надія Петрівна до 1975 року проживала в селі Рожнятин Івано-Франківської області. В селі обов'язковою була допомога молодим родинам. Толокою зводили хату. Так передавали досвід господарювання, залучали до спільної праці, до збереження традицій. І кожен в громаді відчував свою відповідальність за нову молоду родину.

Українці багато в чому були індивідуалістами, цінували понад усе волю і свободу. Але громада і громадська справа були для них завжди священними. Можливо тому, що це було об'єднання вільних та рівноправних. І звичай толоки це доводить, бо приходили на допомогу і бідному і багатому. Отже, якщо толока не зникла, значить вона відповідала характеру нашого народу, його прагненням.

Сучасне життя показує, що здатність до взаємодопомоги живе в кожному з нас. Українці об'єднуються, коли постають проблеми і спільно їх вирішують. І сьогодні своєрідною формою толоки є волонтерський рух. Українці об'єдналися і надають допомогу армії та державі.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Репринтне відтворення видання 1918 року. – К.: «Абрис», 1991. – 272 с.
2. Українське народознавство: Навч. посіб./ За ред. С.П.Павлюка. – К.: Знання, 2006. – 568 с.
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [У 3 кн. 6 т.]. – Факс. вид. – К.: АТ «Обереги», 1994. – 528 с.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: Акціонерне видавничо-поліграфічне товариство «Оберіг», - 1993. – 590 с.
5. Супруненко В.П. Народини: Витоки нації, символи, вірування, звичаї та побут українців. – Запоріжжя: МП «Берегиня» - СП «ФАЕЗ», 1993.- 136 с.

6. Культура і побут населення України: Навч. посіб./ В.І.Наулко, Л.Ф.Арттюх, В.Ф.Горленко та ін. – К.: Либідь, 1993.- 288 с.
7. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник /А.П.Пономарьов, Л.Ф.Арттюх, Т.В.Косміна. К.: Либідь, 1994. – 256 с.
8. Скуратівський В.Т. Вінець. – К.: УСГА, 1994. – 240 с.
9. Скуратівський В.Т. Святвечір. Нариси-дослідження у 2-х кн.. Кн. I. – К.: «Перлина», 1994. – 288 с.
10. Скуратівський В.Т. Місяцелік: Український народний календар. – К.: Мистецтво, 1992. – 208 с.
11. Українці. Свята. Традиції. Звичаї / Уклад. І.Коверець. – Донецьк: Альфа - Прес, - 2004. – 304 с.
12. Шкода М.Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети і повір'я українського народу . – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», - 2009. – 384 с.
13. Тарнавський Р. Толока під час будівництва в громадському побуті українських селян (друга половина XIX - перша половина XX століття) //Народознавчі зошити. – 2012. - №6. – С.995-1009. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://nbis.gov.ua>
14. Тарнавський Р. Толока та супряга в громадському побуті селян Південно-Західного історико - етнографічного регіону України: культурно – генетична проблема. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу:[http:// mydisser.com.ua](http://mydisser.com.ua)
15. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов.ред. В.Т.Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
16. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К.: Фірма «Довіра», 1992. – 414 с.
17. Потапенко О.І., Кузьменко В.І. Шкільний словник з українознавства. – К.: Укр. письменник, 1995. – 291 с.

Додатки



Відомості про авторів

Редакційна колегія

Зміст

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Берлін	Валерій Давидович , історик, член Спілки журналістів України, Спілки письменників Росії, Спілки музичних діячів України, краєзнавець.
Бражніченко	Світлана Олексіївна , науковий співробітник Лебединського районного краєзнавчого музею.
Василевська	Світлана Іванівна , провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, м. Луцьк.
Васильєва	Марія Семенівна , краєзнавець, громадський інспектор з охорони культурної спадщини Харківської області. Постійна учасниця Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання». Дослідниця, автор публікацій по історії мистецтва, краєзнавства та літератури.
Вигоднік	Ангеліна Петрівна , провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, м. Луцьк.
Гузенко	Василь Володимирович , кандидат технічних наук, вихованець Харківської духовної семінарії.
Єлісєєва	Тетяна Миколаївна , завідувач Музею волинської ікони, м. Луцьк.
Карнаушенко	Галина Нилівна , кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови філологічного факультету Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.
Карпюк	Людмила Альбертівна , провідний науковий співробітник Музею волинської ікони, м. Луцьк.
Лагута	Роман , учень 9-Б класу Балаклійської загальноосвітньої школи I-III ступенів №2 Балаклійської районної ради Харківської області, вихованець гуртка «Основи науково-дослідницької діяльності» Балаклійського Центру дитячої та юнацької творчості, керівник Махаріна Л. М., вчитель історії Балаклійської загальноосвітньої школи I-III ступенів № 2, вчитель-методист, керівник гуртка «Основи науково-дослідницької діяльності» БЦДЮТ.
Литвиненко	Ярослав Володимирович , науковий співробітник Національного Києво-Печерського Історико-культурного заповідника.
Лопухіна	Олена Володимирівна , старший науковий співробітник Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Мельничук	Людмила Юріївна , старший науковий співробітник Харківського художнього музею.
Міняйло	Роман Вікторович , кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української мови Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.
Наумов	Сергій Олександрович , доктор історичних наук, професор, професор кафедри історії України Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.
Панасенко	Лариса Олександрівна , Старший викладач кафедри романської філології та перекладу факультету іноземних мов Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.
Питателєва	Олена Володимирівна , старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.
Пянида	Юрій Борисович , викладач каф. образотворчого і декоративного мистецтва Харківського національного університету будівництва та архітектури.
Ряднова	Анастасія Віталіївна , учениця 9-го класу Дворічанського ліцею, вихованка гуртків Дворічанського Центру дитячої та юнацької творчості Дворічанської районної ради Харківської області, керівник Бабай Людмила Василівна, методист Дворічанського Центру дитячої та юнацької творчості Дворічанської районної ради Харківської області, відповідальна за роботу музею.
Сало	Дар'я Сергіївна , випускниця аспірантури кафедри російської мови філологічного факультету ХНУ імені В. Н. Каразіна.
Сердега	Руслан Леонідович , кандидат педагогічних наук, доцент Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.
Трощинська	Олена Іванівна , молодший науковий співробітник Національного історико-культурного заповідника «Чигирин».
Хоменко	Наталія Петрівна , учитель української мови і літератури комунального закладу «Харківська загальноосвітня школа I-III ступенів № 175 "Кулиничівська" Харківської міської ради Харківської області».
Чумак	Марія Петрівна , завідувач Музею місцевого самоврядування Харківщини.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Палкін	Юрій Іванович , предводитель і герольдмейстер Харківського дворянського зібрання.
Шудрик	Ігор Олексійович , кандидат філософських наук, професор кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін Харківського державного університету харчування та торгівлі, член редакційної колегії богословсько-філософського часопису «Віра і Розум», громадський інспектор з охорони пам'яток Харківської області, член консультативної ради з питань охорони культурної спадщини управління культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації.
Мизгіна	Валентина Василівна , директор Харківського художнього музею, заслужений працівник культури України, віце-президент Українського комітету міжнародної ради музеїв (ІКОМ), член Національної Спілки художників України.
Тритинник	Олександр Володимирович , директор Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.
Красиков	Михайло Михайлович , кандидат філологічних наук, професор кафедри етики, естетики та історії культури Національного технічного університету «ХПІ», директор Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ».
Бахтіна	Світлана Анатоліївна , завідувач відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.
Путятін	Володимир Дмитрович , провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.

Савостіна	Лариса Євгенівна , заступник директора НДІ пам'яткоохоронних досліджень, завідувача відділом науково-методичного та програмного забезпечення.
Колодний	Анатолій Миколайович , доктор філософських наук, професор, керівник відділення релігієзнавства – заступник директора інституту філософії імені Г.С. Сковороди НАН України.
Дяченко	Микола Васильович , доктор філософських наук, професор Харківської державної академії культури.
Будко	Володимир Васильович , доктор філософських наук, професор Української інженерно-педагогічної академії.
Лозовий	Віктор Олексійович , доктор філософських наук, професор Національної юридичної академії імені Ярослава Мудрого.
Панков	Георгій Дмитрович , доктор філософських наук, професор Харківської державної академії культури.
Зборовець	Іполит Васильович , доктор мистецтвознавства Харківської державної академії культури.
Шило	Олександр Всеволодович , доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету будівництва і архітектури, кафедра образотворчого і декоративного мистецтва.
Бабій	Неоніла Леонідівна , доктор мистецтвознавства Харківського державного інституту мистецтв імені І. Котляревського.
Гребенюк	Наталія Євгенівна , доктор мистецтвознавства Харківського державного інституту мистецтв імені І. Котляревського.

ЗМІСТ

ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ І МУЗЕЙНА СПРАВА

Т. М. Єлїсєєва	
Музей волинської ікони у збереженні сакральної спадщини Волині	5
В. В. Гузенко	
Возникновение и развитие церковно-археологических обществ в Украине	19
Л. Ю. Мельничук	
Роль націоналізованих колекцій у розбудові музейної мережі Слобожанщини	25
А. В. Ряднова	
Створення музею пам'яті І. І. Мечникова на його малій Батьківщині	34
С. О. Наумов	
Боротьба за пам'ятники: епізоди історії українського руху імперської доби на Слобожанщині	39
М. П. Чумак	
Природоохоронні практики в діяльності музею місцевого самоврядування Харківщини	46

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО

В. Д. Берлин	
Апостол русской музыки	55
О. І. Трощинська	
Колекція картин «Козак Мамай» сучасних художників з фондів Національного історико-культурного заповідника «Чигирин»	62
Л. А. Карпюк	
Графічні взірці у волинському іконописі XVII – XVIII ст.	70
С. І. Василевська, А. П. Вигодник	
Пошанування Холмської Чудотворної ікони Богородиці у Музеї волинської ікони у Луцьку	90
О. В. Лопухина	
Портрет в інтер'єрі українського храму XVII – XVIII ст., його функція і місце	106

Я. В. Литвиненко	
Живопис на давньоруських ділянках ближніх печер Києво-Печерської лаври	113
Е. В. Питателева	
«Тайная вечеря» начала XX века в алтарной росписи лаврского храма	121
М. С. Васильева	
Николай Александрович Львов – человек, построивший храм Солнца. К 265-летию со дня рождения	127
С. О. Бражниченко	
Народжений для співу: Борис Романович Гмиря	149
Ю. Б. Пянида	
Композиционные особенности «Кирпичного стиля» архитектуры Харькова	157

ЕТНОГРАФІЯ. ФОЛЬКЛОРИСТИКА. ДІАЛЕКТОЛОГІЯ. ЛІТЕРАТУРНЕ КРАЄЗНАВСТВО

Г. Н. Карнаушенко, Д. С. Сало	
Білорусистичні джерела праць О. О. Потебні етнолінгвістичного спрямування	169
Г. Н. Карнаушенко, Л. О. Панасенко	
О. О. Потебня як предтеча порівняльної етнолінгвістики: зіставлення слов'янських і французьких різдвяних обрядів у книзі «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий»	183
Р. Л. Сердега	
Прикмети, повір'я та забобони про кішок і собак (на матеріалі повірок південно-східного ареалу)	189
Н. П. Хоменко	
Назви рослин в українських прислів'ях і приказках	197
Р. В. Міняйло	
Рибальське назовництво Слобожанщини як складник національної культури	201
Р. Лагута	
Толока як форма громадської взаємодопомоги	205

Додатки

Відомості про авторів	214
Редакційна колегія	216

Наукове видання

Культурна спадщина Слобожанщини

Число 37

Збірка наукових статей

Головний редактор	<i>Ю. І. Палкін</i>
Комп'ютерна верстка	<i>Ю. О. Шевченко</i>
Обкладинка	<i>Ю. О. Шевченко</i>

Тексти подано в авторській редакції

Видання українською та російською мовами

Підписано до друку 24.05.2018
Ум-друк. арк. 14,25. Обл.-вид. арк. 12,5
Формат 60х84 1/16. Папір ксероксний 80 г/кв.м
Наклад 50 прим. Замов. №0884. Ціна договірна

Видавництво «Курсор»
Україна, 61057, м. Харків, пров. Театральний, 11/13, тел. (057) 706-31-73
Свідцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
серія ДК №21 від 24.03.2000 р.

Віддруковано ФОП Гуськов Анатолій Анатолійович
61057, м. Харків, пров. Театральний, 11/13
тел. (057) 706-31-73