

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ТЕКСТ І ОБРАЗ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

ISSN: 2519-4801

<http://txim.history.knu.ua>

2018 2(6)

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2018, випуск 2 (6)

Міжнародний електронний журнал «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва» створено з метою налагодження наукової комунікації між дослідниками, які вивчають пам'ятки мистецтва в історичному та культурному контексті їхнього створення. Основну увагу зосереджено на проблемі взаємодії візуального образу та історичного наративу в будь-яких культурах від найдавніших часів до сьогодення.

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, російська, французька.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Казакевич Геннадій, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

Котляров Петро, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – заступник голови редакційної колегії

Адамська Ірина, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Демчук Стефанія, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Войцехівська Ірина, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Дятлов Володимир, д-р іст. наук, професор, Чернігівський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Жіну Наталі-Сесіль, доктор філософії, старший викладач мистецтва та археології кельтів, Університет Париж IV Сорбонна (Франція)

Іваницька Лілія, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Кругляков Віктор, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Ластовський Валерій, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Машевський Олег, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Павловська Анета, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща).

Пількевич Андрій, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Пучков Андрій, доктор мистецтвознавства, професор, Інститут проблем сучасного мистецтва (Україна)

Слюсаренко Анатолій, д-р іст. наук, професор, академік АПН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Фомін Максим, доктор філософії, старший викладач, Університет Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії)

Штроемер Арно, доктор філософії, професор, Університет Зальцбурга (Австрія)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

ISSN 2519-4801

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2018, volume 1 (5)

“Text and Image: Essential Problems in Art History” has been launched as an international electronic journal with the aim of contributing to the development of scientific communication between researchers who study fine art in historical and cultural contexts. Special attention will be paid to the problem of historical narrative and visual imagery correlation, in various cultures, from ancient to recent history.

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, Russian, French.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Kazakevych Gennadii, Dr. of Sc., Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Kotliarov Petro, Dr. of Sc., Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief

Adamska Iryna, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Demchuk Stefaniia, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Dyatlov Volodymyr, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)

Fomin Maxim, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

Ginoux Nathalie-Cécile, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)

Ivanytska Lilia, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Krugliakov Viktor, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Lastovskii Valerii, Dr. of Sc., Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Mashevskiy Oleg, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Pawłowska Aneta, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)

Pilkevych Andrii, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Puchkov Andrii, Dr. of Sc., Professor, Modern Arts Research Institute (Ukraine)

Sliusarenko Anatolii, Dr. of Sc. Professor, member of National Academy of Educational Sciences of Ukraine, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Strohmeyer Arno, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)

Voytsekhivska Iryna, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University. Decision №17. June, 29, 2016.

The journal is included in the Ukrainian list of specialized scientific publications (Ministry of Education and Science of Ukraine, decision №374. March, 13, 2017)

ISSN 2519-4801

© Taras Shevchenko National University of Kyiv

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Курганова О. Взаємодія вербального та графічного образу в художньому оформленні видань акафістів XVII-XVIII ст. друкарні Києво-Печерської лаври.....	5
Kurhanova O. Interaction of verbal and graphic image in decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra old-printed Akaphistus-books of the 17-18 th cc.....	5

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Ковалевська О. Візуалізації «мазепинської легенди»: зміст, джерела, еволюція, традиційні та модернізаційні інтерпретації.....	19
Kovalevska O. Visualization of Mazepa's legend: content, sources, evolution, traditional and contemporised interpretations.....	19

Ляпіна О. «Нетиповий Київ»: зразки «північного модерну» у міській забудові початку XX ст.....	53
Liapina O. «Atypical Kyiv»: examples of «Northern Art Nouveau» in the urban housing of the early 20 th c.....	53

Понамарчук І. Київське товариство художників у контексті консолідації мистецьких сил Києва кінця XIX – початку XX ст.	
Ponamarchuk I. Kyiv Association of Artists in the context of consolidation of the artistic forces of Kyiv in turn of the 19-20 th cc.	

Самчук Т. Образотворче мистецтво у повсякденні студентів Університету св. Володимира в контексті художнього життя Києва та довколишнього регіону (1834-1863).....	84
Samchuk T. Fine art in the St. Vladimir University students' everyday life in the context of artistic life of Kyiv and nearby region (1834-1863).....	84

SURVEYS AND REVIEWS

Demchuk S., Jonckheere K. “Art is not only beauty”: an interview with art historian Koenraad Jonckheere.....	98
Демчук С., Йонкере К. «Мистецтво – це не тільки краса»: інтерв'ю з істориком мистецтва Кунрадом Йонкере.....	98

ВЗАЄМОДІЯ ВЕРБАЛЬНОГО ТА ГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ В ХУДОЖНЬОМУ ОФОРМЛЕННІ ВИДАНЬ АКАФІСТІВ XVII-XVIII СТ. ДРУКАРНІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Олена Курганова

*Interaction of verbal and graphic image in decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra
old-printed Akaphistus-books of the 17-18th cc.*

Olena Kurhanova

The article explores the development of art decoration tradition in Kyiv-Pechersk Lavra old-printed Akaphistus-books editions of 17-18th cc. The essential elements of art decoration in these Akaphisthus-books are gravures with iconographic images of prayer addressees, corresponding to certain parts of the akaphistus text. The prayer addressee engravings are located in two positions: before or inside of the akaphistus text part. Frontispiece engravings initiate each part of Akaphistus-book. Iconographic posture of prayer addressee in such gravures directs the reader's attention to the main topic of preceding text – glorification of God, angels or a saint. The frontispiece engraving in Kyiv-Pechersk Akaphistus of the 17th c. are often accompanied with verbal inscriptions, i. e. citations from the well-known church hymns. Quite often baroque poetic texts, which belong to the genre of Ukrainian baroque descriptive poetry, are placed below the frontispiece engraving. Such verbal inscriptions describe images of the engraving, verbalizing the general features of prayer addressee image. The lack of verbal inscriptions on frontispiece engraving in Akaphistus-books of 18th century is compensated by higher quality of the engraving, due to the usage of xylography technique. The image of prayer addressee is frequently used in the center of headset engraving, which precedes the title of each akaphistus text part. The miniatures inside the text part of akaphistus provide visual enrichment of the prayer process. The tradition of small plot illustrations insertion, corresponding to each of the 12 kondaks and ikoses of akaphistus, was initiated by the first Akaphistus editions of 1625 and 1629. This tradition was quite productive during the 17th – early 18th cc. Since the Akaphistus edition of 1731, the miniatures were substituted by engraved initials. The other peculiarity of this edition, which emerged in the subsequent editions of the 18th c., was the usage of engraved frame on each page. Such elements of the artistic decoration enable simultaneous visual and mental perception of akaphistus, declared in introductions to the first Kyiv-Pechersk Akaphistos editions. This masterpiece contamination of verbal and graphic aids in book artistic decoration presents the distinctive feature of the baroque style that influenced the Ukrainian book culture of the 17-18th centuries.

Keywords: Akaphistus-book, book decoration, Kyiv-Pechersk Lavra printing-house, Ukrainian old-printed editions

Кириличні видання друкарні Києво-Печерської лаври XVII–XVIII ст. вирізняє висока поліграфічна якість та майстерність художнього оформлення. Характерна для видавців українських стародруків посилена увага до зовнішнього оздоблення книги (Макаренко, 1926, с. 6; Маслов, 1925, с. 58), що надає їй виразного мистецького обличчя (Запаско, 1971, с. 5), найповніше виявляється саме в продукції Києво-Печерської друкарні. Протягом XVII – першої половини XVIII ст. над змістом і формою лаврських видань працювала ціла плеяда видатних

учених-богословів, літераторів, художників та граверів, згуртованих навколо Києво-Печерського культурного осередку. Вже саме перегортання сторінок киево-печерських стародруків, за слушним спостереженням А. Макарова, викликає в уяві читача метафоричний образ вишуканого мережива, сплетеного з друкарського шрифту, орнаменту та гравірованих зображень (Макаров, 1994, с. 211). Але герменевтичне занурення в читання тексту, об'єктивованого в структурі цих видань, дає змогу розглядати використані в ньому графічні декоративні елементи як складники цілісної художньої системи.

Розгляд книги як мистецького об'єкта, в якому всі знакові, орнаментальні й зображальні елементи перебувають у композиційно-просторових, смислових та функціональних зв'язках (Герчук, 2000, с. 4), передбачає комплексний міждисциплінарний підхід до аналізу вербальних

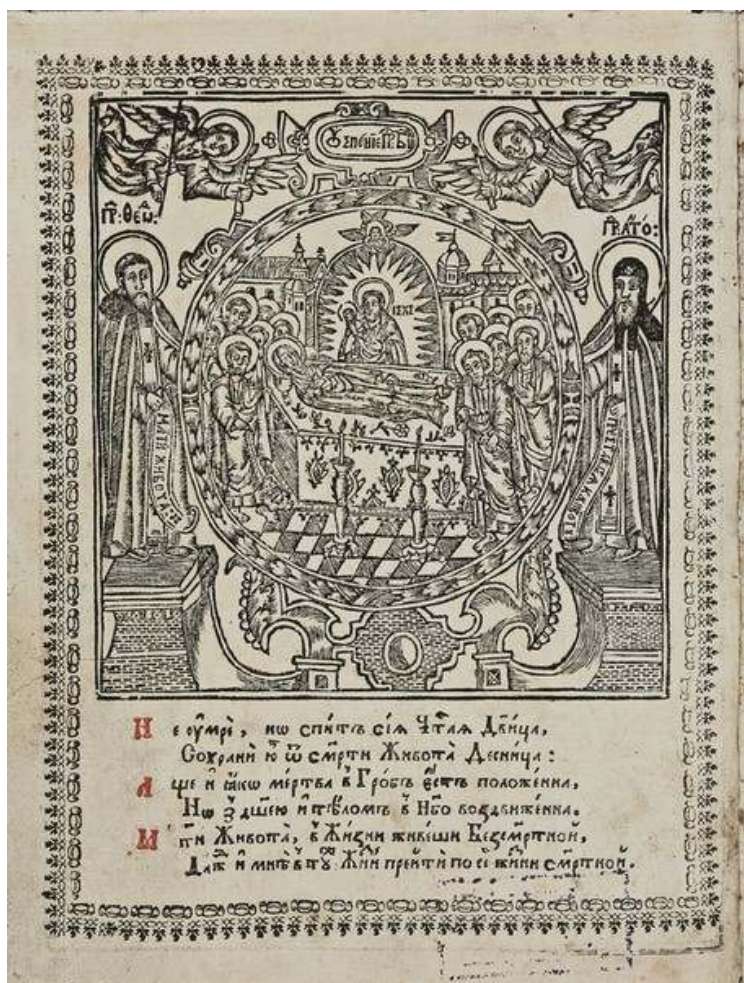
елементів архітекτονіки видання (присвяти, передмови, основної частини, післямови) у співвіднесенні з графічними засобами художнього оформлення. В межах даної статті пропонуємо апробацію такого підходу до розгляду стародрукованої книги на прикладі лаврських збірок акафістів. Друкарня Києво-Печерської лаври була ініціатором та основним видавцем цього жанру богослужбової літератури. З другої половини XVII ст. і впродовж XVIII ст. друковані акафісти були дуже популярні. За цей час їх тиражували не менше, ніж у 47 різнотипних виданнях киево-печерської, унівської, чернігівської, почаївської друкарень та друкарні львівського братства (Ісаєвич 2002, с. 322). Проте за кількістю видань, поліграфічною якістю й різноманітністю засобів художнього оформлення акафістники Києво-Печерської лаври демонструють значну перевагу над виданнями інших друкарень.

Попри беззаперечну художню вартість, видання Акафістів друкарні



Іл. 1. Титульний аркуш Акафістів 1693 р. друкарні Києво-Печерської лаври.

Києво-Печерської лаври досі не були предметом спеціальних досліджень. У дотичних до історії українського книжкового мистецтва розвідках П. Попова, С. Маслова, Я. Запаса, Д. Степовика, В. Стасенка та ін. окремі елементи оздоблення киево-печерських акафістників побіжно згадуються як приклади мистецької довершеності української стародрукованої книги. Книжкову графіку лаврських стародрукованих Акафістів, щоправда, вже досить докладно описано в бібліографії. У працях кінця XIX ст. – першої чверті XX ст. І. Каратаєв, О. Родоський, І. Свенцицький, О. Миловидов, Ф. Титов деталізують загальні описи внесених у їхні каталоги видань Акафістів Києво-Печерської друкарні примітками щодо показових елементів їхнього художнього оформлення, нерідко підкреслюючи очевидний зв'язок графіки з текстовою



Іл. 2. Зворот титульного аркуша Акафістів 1693 р. друкарні Києво-Печерської лаври.

частиною видання. В каталозі І. Каратаєва, зокрема, відведено окрему увагу описові форти Акафістів 1629 р., вказано наявність у тексті 80 дереворитів різного розміру, серед яких виділено алегоричне зображення «Чистоти» на с. 94 (Каратаев 1883, с.407). О. Родоський, описуючи лаврські Акафісти 1663 р., 1677 та 1693 р. назвав сюжети гравюр, що відкривають структурні частини цих видань, а також навів повнотекстові цитати віршів, які супроводжують гравюри. В примітках до опису гравюри св. Миколая О. Родоський звернув увагу на те, що зображені на ній атрибути святого (церква та меч) тлумачаться в тексті вірша, надрукованого під гравюрою (Родосский 1981, с. 399). І. Свенцицький в окремих описах мимохідь указує на зв'язок тексту акафісту з його художнім оформленням. Наприклад, у примітках до опису лаврського видання «Служби з акафістом св. Миколая» 1754 р. бібліограф зазначив, що початкові літери

кондаків та ікосів акафісту представляють чудеса св. Миколая і відповідають змісту окремих частин акафісту (Свенцицький 1908, с. 87). О. Миловидов дав розгорнуту оцінку Акафістам 1663 р., підкреслюючи, що численні ксилографічні зображення на окремих аркушах і в тексті видання вирізняються художністю оздоблення, різноманітністю й оригінальністю композиції (Миловидов 1908, с. 58). Розлогі описи структури видань киево-печерських акафістів наведено в роботі Ф. Титова «Типография Киево-Печерской Лавры: Исторический очерк (1606–1616–1916 г.г.)» 1916 р., перевиданій 1924 р. під назвою «Матеріали для історії книжної справи на Україні в XVI–XVII вв.: всезбірка передмов до українських стародруків». При розгляді елементів художнього оформлення Акафістів 1625 р. Ф. Титов звернув увагу на відповідність сюжетів уміщених у текст мініатюр із зображенням Богородиці до змісту кондаків, які вони прикрашають (Титов 1924, с. 134). Цінний фактографічний матеріал стосовно художнього оформлення видань киево-печерських Акафістів містять також каталоги кінця XX ст. У каталозі українських стародруків із фондів Російської державної бібліотеки за редакцією А. Гусевої, Т. Каменевої та І. Полонської наведено склад, характеристику елементів художнього оформлення, а також ілюстрації, що відтворюють усі графічні засоби, використані для оздоблення більшості лаврських акафістиків XVII ст., зокрема видань 1625, 1636, 1654, 1663, 1674, 1677, 1680, 1693, 1695 рр. У зведеному каталозі українських стародруків «Пам'ятки книжкового мистецтва» Я. Запаска та Я. Ісаєвича вміщено інформацію про всі відомі видання акафістів Києво-Печерської лаври, що виходили протягом XVII–XVIII ст. Перелічені бібліографічні праці в сукупності дають можливість реконструювати основний склад та

особливості художнього оформлення стародрукованих лаврських акафістників, примірники яких нині розпорошено по різних книгозбірнях України і світу.

Метою нашої розвідки є виділення в художньому оформленні видань акафістів із друкарні Києво-Печерської лаври типологічних ознак, що зберегли продуктивність протягом XVII–XVIII ст. і можуть бути узагальнені до рівня ознак видавничого жанру. Реалізація заявленої мети передбачає структурний аналіз видань киево-печерських Акафістів на матеріалі бібліографічних даних і безпосередню роботу з примірниками із фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського як найбільшого депозитарію українських стародруків.



Іл. 3. Початкова сторінка Акафісту Ісусові Найсолодшому з Акафістів 1677 р. друкарні Києво-Печерської лаври.

Збірки акафістів, видані в друкарні Києво-Печерської лаври протягом XVII–XVIII ст., були досить неоднорідними за складом. Першим в Україні друкованим акафістником стало лаврське видання 1625 р., що містило три основні тексти: акафіст Благовіщенню, акафіст Успінню Богородиці та акафіст Ісусові Найсолодшому. До складу другої киево-печерської збірки акафістів 1629 р. було додано акафіст св. Миколаю. Видання 1677 р. об'єднало тексти акафістів, призначених для молитви на кожен день тижня. Окрім раніше надрукованих, сюди ввійшли акафіст Гробу Господньому; акафіст архістратигам Михаїлу, Гавриїлу та іншим безтілесним силам; акафіст Іоанну Предтечі; акафіст апостолам Петру і Павлу; акафіст Хресту Господньому; акафіст усім святим. 1698 р. окремою збіркою вийшов акафіст св. Варварі, авторство якого митрополит Євгеній (Болховітінов) приписав Йоасафу Кроковському (Запаско Ісаєвич 1981, № 729). У киево-печерські збірки Акафістів акафіст св. Варварі потрапляв, починаючи з видання «Пречестныи акафісты всеседмичныя» 1706 р. Тобто, до складу різних перевидань входила різна кількість акафістів, не кажучи про те, що сюди ж додавалися також тексти інших жанрів – канонів, служб – і молитовні цикли.

Відмінний склад різних збірок зумовлював різницю в тематиці та кількості ілюстрацій, використаних для оздоблення різних перевидань Акафістів друкарні Києво-Печерської лаври. Зокрема, Акафісти 1625 р. прикрасили 18 ілюстрацій, надрукованих з 18 дощок (Запаско Ісаєвич 1981, № 142). Перевидання 1629 р. значно розширило спектр художнього оформлення. За підрахунками Ф. Титова, в оздобленні Акафістів 1629 р. використано понад 80 мініатюр, неоднорідно розділених між різними частинами книги: акафіст Благовіщенню увиразнюють 48 ілюстрацій, акафіст Ісусові Найсолодшому – 16, Успінню – 11, св. Миколаю – 5 (Титов 1924, с. 232). В оздобленні Акафістів 1663 р. використано 138 ілюстрацій зі 131 дошки (Запаско Ісаєвич 1981, № 411), у текстовій частині Акафістів 1674 р. – 150 ілюстрацій з 135 дощок (Запаско Ісаєвич 1981, № 411), в Акафістах 1693 р. – 149 з 135 дощок (Запаско Ісаєвич 1981, № 682); в 1706 р. – 74 ілюстрації в тексті, деякі з яких повторюються (Запаско Ісаєвич 1984, № 822), 1709 р. – 125 ілюстрацій, частково повторювані (Запаско Ісаєвич 1984, № 851). Києво-печерську традицію надмірності в ілюструванні богослужбових видань спостерігаємо і в Акафістах 1699 р. друкарні Львівського братства, в оздобленні яких застосовано 119 ілюстрацій. Велику кількість ілюстрацій використано й у киево-печерських перевиданнях акафісту св. Варварі. Наприклад, у тексті видання 1716 р. є 25 ілюстрацій при тому, що обсяг текстової частини цього видання становить 48 аркушів (Запаско Ісаєвич 1984, № 912). Проте набір елементів художнього оформлення та спосіб їх використання залишався типовим для всіх акафісників, незалежно від кількості надрукованих у їхньому складі молитовних текстів і графічних засобів оздоблення.

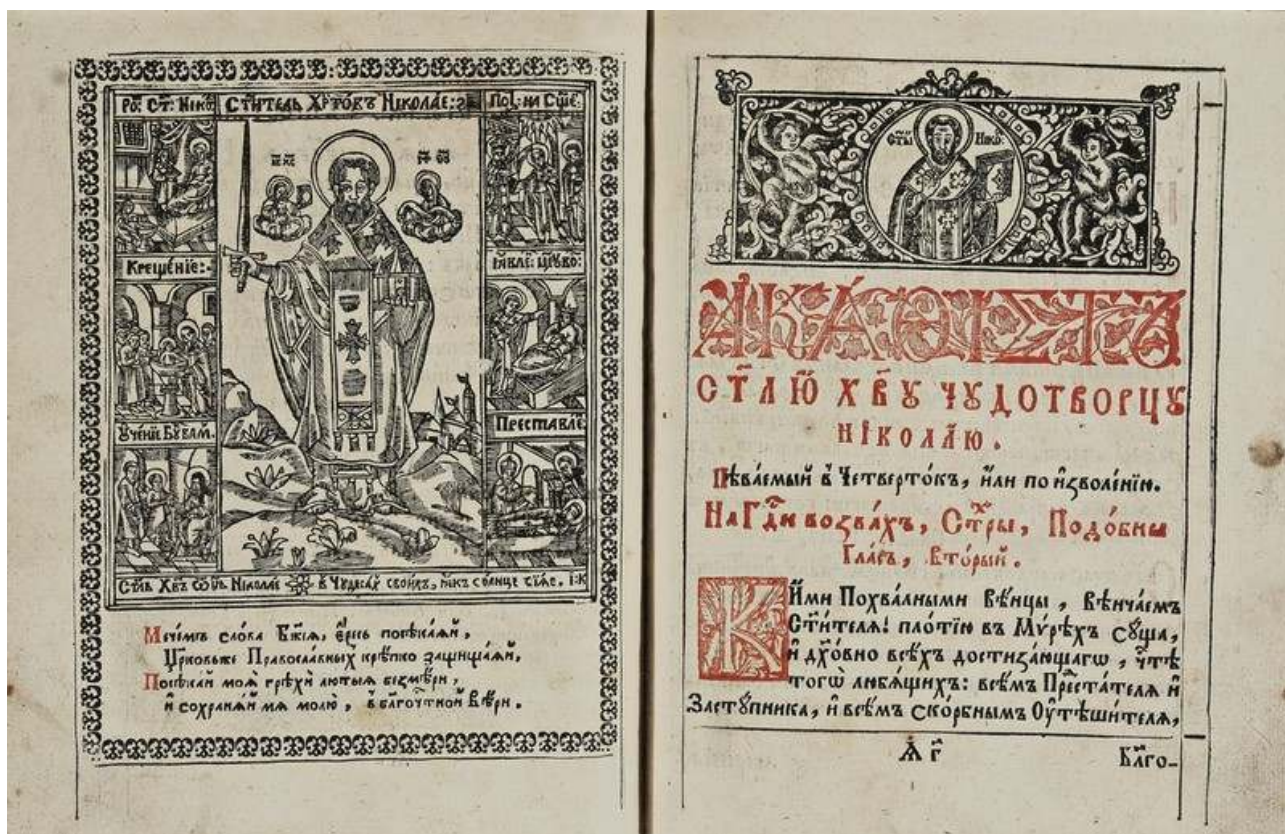
В декоруванні киево-печерських видань акафістів виділяються три основні види елементів художнього оформлення, що відіграють структуротворчу роль: 1) форта; 2) фронтиспіс; 3) ілюстрація в тексті. У використанні кожного з цих видів елементів спостерігаються спільні типологічні риси, що, з одного боку, вписуються в загальну систему художнього оформлення українського стародруку, а з іншого – демонструють особливості акафісника як видавничого жанру.

В оформленні титульних аркушів акафістів використано традиційну для українських стародруків орнаментальну рамку – форту, в яку вписано назву та вихідні дані. Форти у виданнях Акафістів друкарні Києво-Печерської лаври різняться за складністю малюнка: від простих архітектурних арок до багатокомпонентних композицій з алегорико-символічним змістом. Останні є найбільш типовими для видань другої половини XVII ст. Зокрема, прийом гри між зображенням форти й набірним текстом титулу спостерігаємо у виданнях 1663 та 1693 р.

Титульний аркуш Акафістів 1663 р., частково повторений у виданні 1693 р., є одним із двох типових для видань Києво-Печерської лаври другої половини XVII ст. варіантів форти, які виділив Я. Запаско. Рослинний мотив тут став об'єднавчим елементом композиції, в якій фігурні зображення, погруддя святих і сюжет Успіння вміщено в закрутки, що піднімаються знизу від печер і Успенської церкви (Запаско 1971, с. 161). Форта видання 1663 р. зображає стилізоване дерево життя, на листках якого симетрично розміщено іконічні постаті 36 печерських святих. У центрі нижнього ребра рамки – на тлі будівель Києво-Печерської лаври – зображено напівсхилені постаті Антонія та Феодосія з лопатами в руках. Від куполів центральної будівлі відходять три пагони рослини, яку «посадили» преподобні. Короткий середній пагін тримає прямокутну рамку, в яку вписано назву видання. Два симетричні бічні пагони обрамлюють набірний текст титулу. На кожному з них «квітне» по 18 медальйонів із постатями лаврських святих. Кінці обох пагонів у верхній частині рамки замикаються на овальному медальйоні з ликом Богородиці з Немовлям. Усі 36 ликів печерських святих звернено до Богородиці. Лише Антоній і Феодосій зосереджені на роботі. У виданні 1693 р. ця сама композиція повторюється зі зміною кількох суттєвих деталей. У центрі нижнього ребра

рамки вже височіє будівля Успенського собору. Преподобний Антоній, зображений ліворуч від собору, вказівним жестом акцентує увагу на будівлі, а преподобному Феодосію, розміщеному праворуч, надано молитовної пози. Замість третього пагону для «підтримування» набірного тексту титулу в цьому виданні використано зображення саява, що відходить від центрального куполу собору (Ілюстрація 1). Малюнок цього та інших титулів лаврських акафістик майстерно виділяє два ключові образи – молитву як основну тему книги та Києво-Печерську лавру як видавця цієї книги. Прикметно, що дані про місце видання розміщено чітко в центрі набірного тексту титулу й виділено червоною фарбою: «Въ святой великой Чудотворной Печерской Киевской Лаврѣ».

Зворот титульного аркуша у виданнях Києво-Печерської лаври оздоблює гравюра із зображенням герба меценатів видання чи сюжету Успіння як емблеми друкарні. Для видань Акафістів більш типовим було застосування гравюри Успіння. У виданнях 1677 та 1693 рр. гравюру Успіння вміщено в медальйон, який з обох боків підтримують преподобні Антоній і Феодосій (Ілюстрація 2). У виданні 1677 р. зображення цього іконописного сюжету супроводжується текстом церковного піснеспіву, в якому виділено образ апостолів, що зібралися навколо гробу Богородиці: «Апостоли от конец земли совокуплшеся, здѣ во Гетсиманстѣй Веси, погребѣте тѣло мое. И ты, Спасе и Боже мой, прїйми дух мой» (Акафісти 1677, арк. 1 нн. зв.). У виданні 1693 р. цю саму гравюру підписано віршем, де розкрито антиномію смерті Богородиці як народження до вічного життя: «Не умре, но спить сія Чистая Дѣвица, / Сохрани ю от смерти Живота Десница. / Аще і яко мертва в Гроб єст положенна, / но з душею і тѣлом в Небо воздвиженна. / Мати Живота, в Жизни живеши Безсмертной, / Дажь



Іл. 4. Початкова сторінка Акафісту св. Миколаю з Акафістів 1693 р.

и мнѣ в ту ж Жизнь преити по сей жизни смертной» (Акафісти 1693, арк. 1 зв.). Таке іменування дає стимул до формулювання молитовного прохання за аналогією. Вдруге цю гравюру в збірці акафістів 1693 р. використано перед акафістом Успінню. Але тут її супроводжує інший

віршований текст: «Мати Живота, уже не в Гробъ лежиши, / но в Небъ одесную Славы Предстоиши, / Молю даждь и мнѣ грѣшну от гроба востати, / и с Праведными тогда одесную стати» (Акафісти 1693, арк. 104 зв.). В обох випадках повторюються вжиті в іконописному сюжеті антиномії «життя/смерті», на основі яких формулюється молитовне прохання вірянина.



Іл. 5. Початкова сторінка Акафісту Богородиці з Акафістів 1765 р.

Розкриття теми молитви всебічно реалізується в передмовах до тих видань Акафістів, які містять цю структурну частину. Тексти передмов, згідно з бібліографічними джерелами, вміщено лише в окремі видання Акафістів друкарні Києво-Печерської лаври: 1625, 1629, 1677, 1706 та 1709 рр. Повторюваними блоками цих передмов є пояснення етимології слова «акафіст», окреслення історії створення першого акафісту Богородиці та наголошенні на важливості молитви в духовному житті вірянина. У передмовах до видань 1625, 1677 та 1706 рр. введено розкриття символіки числа 12, що є структуротворчим для цього жанру церковних піснеспівів. Показовим є алегоричне зіставлення структури акафісту з дванадцятьма сходами духовного зростання, які проходить вірянин при зосередженому читанні. Вже в передмові Філофея Кізаревича з першого видання Акафістів 1625 р. натрапляємо на такий пасаж: «... великую таємницу в тых Акафістех зрительно и умно молитвенник уважный обачити может и snadне поступит на гору досконалости през степень [12]: [1] чистоту сердечную и невинность. [2] Горячую любовь и приязнь. [3] побожность и ласковость обычаев. [4] гордость и зацность. [5] змыслость дозрѣлость и мудрость. [6] сердца покорность, и повиновение. [7] побожную ласку и благоугодіе. [8] ума высокость и вынеслость. [9] утрапенье телесное и покуту. [10] мужественную статечность и терпѣніе. [11] долгую трвалость и перемешкане. [12] Божій страх и его ушановане» (цит. за Титов 1924, с. 130–131). З більшою кількістю церковнослов'янізмів цей образ вживається в передмові ієромонаха Іосафата з видання 1677 р., проте інтерпретація сходинок змінюється: «...многу Тайну, множайшую же ползу душевную

внимательный молитвенник умом зрѣти и пріяти и на гору совершенства взойти возможет дванадесят ступеней восхода своего имѣя: [1] Страх Божій. [2] Любовь к ближнему. [3] Сокрушеніе сердца. [4] Презрѣніе мірских вещей. [5] Страннолюбіе. [6] Смирennemудріе. [7] Чистоту душевную. [8] Умерщвленіе страстей. [9] Благочестіе. [10] Воздержаніе. [11] Правду. [12] Мужество» (Акафісти, 1677, с. 6–7 нн.). В цій редакції образ сходинок застосовує у передмові до Акафістів 1706 р. Іосаф Кроковський (Акафісти 1706, с. 6–7 нн.).

Підкреслена в передмовах до лаврських акафісників настанова на ментальну та візуальну рецепцію молитви реалізується засобами художнього оформлення текстової частини видань. Кожному текстові акафісту передує гравюра, близька за функцією до фронтиспісу – ілюстрації перед титульною сторінкою, що зображає портрет автора, особи, якій присвячено твір, або символічно узагальнює основну тему твору. В збірках акафістів фронтиспісні гравюри перед текстом кожного акафісту об'єктивують образ молитовного адресата. Єдиним композиційним цілим із цією гравюрою є лицьова сторона наступного аркуша, на якій уміщено гравюру-заставку з образом відповідного молитовного адресата. Така традиція виділення структурних частин збірок з акафістами усталилася ще в першому виданні 1625 р. і зберігала продуктивність протягом XVIII ст.

Загальна для книжкової ілюстрації функція перекодування вербального образу засобами графічного мистецтва у виданнях релігійного змісту набуває додаткової сакральної конотації. На сторінках богослужбових видань ілюстрації найчастіше зображають образ молитовного адресата, а за функціями їх можна співвідносити з іконою. Прикметно, що богослови ототожнюють ікону з молитвою (Успенский 1996, с. 474), своєрідним віроповчальним текстом, покликаним допомагати в осягненні певних положень віровчення (Языкова 1995, с. 15). Таку мету має і богослужбовий текст, зокрема акафіст, який В. Лепакін влучно назвав «словесною іконою». В основі змістової структури акафісту лежить розкриття певного церковного догмату. В перших семи кондаках та вступних частинах шести ікосів оспівується історично-розповідний аспект події, позначений догматичним відтінком. З сьомого ікосу головна увага зосереджується власне на догматичному значенні події та її оспівуванні (Лепакін 2001, с. 172). Як приклад впливу акафісту на іконографію, В. Лепакін наводить традицію так званого «лицевого акафісту» – ікони з акафістом, де в середнику зображено Богоматір, а в 24-х чи 25-ти клеймах (відповідно до кількості кондаків та ікосів з кукулієм або без нього) – основні події й догмати, оспівані в акафісті (Лепакін 2001, с. 225). Зіставлення сюжетів, віддзеркалених на клеймах ікон з акафістом із відповідними богослужбовими текстами дало В. Лепакіну змогу зробити висновок про те, що писання акафісної ікони було працею не ілюстратора, а радше співавтора. Іконописець прагнув не просто ілюструвати, відтворювати чи доповнювати текст акафісту, а створити самостійну ікону, що не потребує словесних пояснень (Лепакін 2001, с. 241). Тобто,



Іл. 6. Текстова частина Акафісту Богородиці з Акафістів 1629 р.

акафісна ікона функціонувала автономно від акафісту як свого текстового відповідника. В багатому ілюструванні киево-печерських збірок акафістів відчувається відгомін традиції акафісної ікони. Щоправда, об'єднання тексту акафісту та відповідних йому іконічних зображень в межах художньої структури книжкового видання, очевидно, не передбачало сприйняття їх як самодостатніх об'єктів мистецтва.

Адресатами текстів акафістів, що виходили в акафісниках друкарні Києво-Печерської лаври протягом XVII–XVIII ст., були Ісус Христос, Богородиця, ангельські сили на чолі з архистратигом Михаїлом, св. Іоанн Предтеча, апостоли Петро і Павло, св. Миколай, св. Варвара, сонм усіх святих. Книжкові гравюри з зображеннями цих молитовних адресатів не виходили за межі сучасної їм іконографічної традиції. Православна іконографія XVII ст. зазнає відчутних трансформацій, пов'язаних з відходом від раніше встановлених канонів. Посилюється ілюстративний бік зображення; вводяться розлогі підписи на полях, що тлумачать зміст ікон; зростає роль індивідуальної майстерності іконописця (Языкова 1995, с. 144–145). В українських видавничих осередках XVII–XVIII ст., зокрема і в друкарні Києво-Печерської лаври, поширюється практика тиражування друкованих ікон, відтиснутих з тих самих дощок, що й книжкові гравюри (Бондар 2005, с. 213). Це дає змогу припустити подвійність функції вміщених в акафісниках ілюстрацій. Реципієнт, імовірно, сприймав книжкові гравюри з зображенням Бога та святих саме як ікони, а як не звичайні ілюстрації. Поряд із формально-декоративною роллю розміщені перед текстами акафістів іконічні зображення молитовних адресатів виконують і суголосну іконі функцію налаштування читача акафісту на відповідний емоційний стан, необхідний для ініціювання молитви. Розглянемо декілька типових прикладів оформлення початкових сторінок киево-печерських акафістів.



Іл. 7. Текстова частина Акафісту Богородиці з Акафістів 1706 р.

Акафіст Ісусові Найсолодшому з видання 1677 р. відкриває гравюра з зображенням Христа в оточенні херувимів (Ілюстрація 3). До речі, цю саму гравюру в виданні 1629 р. вміщено як ілюстрацію до стихир «Дивное імя твоє, Ісусе Спасе наш, Ангели поют на небеси...» (Акафісти 1629, арк. 137) в розділі з акафістом Ісусові Найсолодшому. В акафіснику 1677 р. згадане зображення використано як фронтиспіс, підписаний цитатою з псалма: «Господь на Небеси уготова Престол свой, и царство его всѣми обладает. Благословѣте Господа вси Ангели его, слуги его творящи волю его» (Акафісти 1677, арк. 19 зв.). Поряд з образом янголів, які оспівують Христа, уривок з псалма вербалізує присутній на гравюрі образ небесного престолу.



Іл. 8. Текстова частина Акафісту св. Миколаю з Акафістів 1765 р.

Фронтиспісні гравюри, вміщені на початку кожного акафісту, часто мали складну композиційну структуру й урізноманітнений вербальний супровід. Поширення набули іконічні зображення з клеймами, в яких уміщено сцени з життя святого. Наприклад, на середнику гравюри перед акафістом св. Миколаю з Акафістів 1693 р. св. Миколай постає з мечем у правій руці та храмом – у лівій, обрамлений шістьма клеймами з зображенням сцен з життя святого (Ілюстрація 4). Кожне з клейм має підпис: «Рождество святого Миколая», «Крещеніє», «Ученіє буквам», «Помазаніє на священство», «Явленіє царю во снѣ», «Преставленіє». Загальним для всієї композиції є римований підпис гравера І. К.: «Святитель Христов отець Ніколає в Чудесах своих, як солнце сіяє». На більшості клейм гравюри зображено відомі чудеса з життя св. Миколая: народження від неплідної матері, самотійне стояння немовляти в купелі для хрещення, виявлення надприродних здібностей у навчанні, явлення цареві уві сні з попередженням про несправедливо засуджених воєвод. Віршований текст надає символічного тлумачення образам меча й церкви як атрибутам св. Миколая, зображеного на середнику: «Мечем слова Божія ересь поськаяй, / Церковь же Православных крѣпко защищаяй, / Поськай моя грѣхи лютыя безмѣри, / и сохраняй мя молю, в благочестной Вѣри» (Акафісти 1693, арк. 142). Іменування святого захисником істинної віри від хибних тлумачень

переходить у майстерно сформульоване на принципі паралелізму молитовне прохання про допомогу в протистоянні гріхам, які віддаляють вірянина від праведності.

Увиразнення фронтиспісної гравюри поетичним текстом – продуктивний прийом художнього оформлення богослужбових видань друкарні Києво-Печерської лаври. Вірші, що описують книжкової гравюри, В. Крекотень відносить до жанру дескриптивної поезії (Крекотень 1999, с. 257). Найбільшу кількість зразків цього малодослідженого на сьогодні жанру української барокової епіграми фіксуємо саме в киево-печерських збірках акафістів XVII ст. Одні з перших зразків дескриптивної епіграми – вірші Тарасія Земки до гравюр перед акафістом Благовіщенню та Ісусові Найсолодшому – вміщено в Акафістах 1629 р. В Акафістах 1677 р. надруковано аж 14 дескриптивних віршів, що передують текстам акафістів та окремих циклів молитов, введених до складу збірки. Для Акафістів 1693 р. введено 12 текстів молитов, жоден з яких не повторює тексти, використані у виданні 1677 р. На початку XVIII ст. окремі вірші з Акафістів 1677 р. повторювались у виданнях 1706 і 1709 рр., а також, виходячи за межі друкарні, тиражувались у друках Львівського братства та Почаївської лаври.

У киево-печерських виданнях акафістів XVIII ст. традиція доповнювати книжкову гравюру супровідними написами – цитатами з церковних піснеспівів або поетичними текстами – поступово занепадає. Вочевидь, певною мірою це пов'язано зі зміною друкарської техніки. При використанні металографюри набірний текст уже не міг друкуватися одночасно з ілюстраціями, як у випадку з дереворитами. Супровідні написи мали бути або гравірованими на мідній дошці, або надрукованими перед тисненням гравюри, для якої на сторінці залишалося вільне місце (Запаско 1971, с. 156–157). Відмова від традиції використовувати поезію в супроводі книжкових гравюр була також пов'язана з цензурною заборонаю на застосування в церковних книгах староукраїнської мови, що набула чинності в 1720-ті рр. Тиражовані в складі богослужбових видань Києво-Печерської лаври XVII – початку XVIII ст. дескриптивні вірші презентували саме староукраїнську літературну мову.

Фронтиспісні гравюри з видань акафістів Києво-Печерської лаври з 1730-х рр. практично не містять супровідних написів. Але відсутність цього додаткового тексту, що є проміжною ланкою між книжковою гравюрою й відповідним акафістом, навряд чи змінює функціональність фронтиспівів. Іконічні полотна роботи майстрів металографюри, сповнені символічних художніх деталей, надовго затримують погляд читача на образі молитовного адресата. Сторінкова гравюра Никодима Зубрицького до акафісту Богородиці з видання 1765 р. є прикладом такого фронтиспісу (Ілюстрація 5).

Декоративність початкової сторінки акафісту посилюється використанням гравюр-заставок з вигадливим рослинним орнаментом, у який вписано медальйон (або медальйони) з ликом молитовного адресата або сценами з його життя. З видання 1731 р. і до кінця XVIII ст. в акафістниках Києво-Печерської лаври використовували також цілогогравіровану рамку, що є апофеозом святковості художнього оздоблення цих видань. Цей, на перший погляд, суто декоративний елемент також має зв'язок зі змістом видання, графічно підкреслюючи важливість тексту, надрукованого на кожній його сторінці.

Огляд семантично наповнених графічних засобів художнього оформлення, безпосередньо пов'язаних із текстом видань Акафістів друкарні Києво-Печерської лаври, був би неповним без згадки про ілюстративні мініатюри. Висока наповненість тексту сюжетними ілюстраціями є загалом характерною рисою української стародрукованої книги (Ісаєвич 2002, с. 325). У киево-печерських виданнях акафістів мініатюри текстової частини набувають особливої функціональності. Вже в перших збірках (1625 та 1629 рр.) початок кожного ікосу й кондака виділяє відповідна гравюра малого формату, що ілюструє зміст оспівуваної в тексті події з життя молитовного адресата чи зміст певного догмату. У виданні 1629 р. кожну з уміщених у тексті акафісту Благовіщенню мініатюр підписано цитатою з позначенням номеру

ікоса/кондака та, якщо розмір зображення дає таку змогу, цитатою першого рядка. Наприклад, написи «Пѣніе всяко побѣждается прострѣти тѣшашееся» на мініатюрі до кондака 11 та «Свѣтопріємня свѣща в тмѣ сущим явльшуюся» до ікосу 11 поряд із технічним завданням – забезпечити правильне розміщення ілюстрацій при наборі тексту – виконують і художню роль інтерпретації зображення відповідно до значення молитовного тексту (Ілюстрація 6). У подальших перевиданнях уміщені в акафістах мініатюри часто не мають підписів з посиланням на текст. Зокрема, в Акафістах 1706 р. ілюстрації настільки майстерно вписано в набір сторінки, що заголовок ікосу чи кондака дотикається до рамки гравюри, а відповідний до ілюстрації текст обтікає зображення (Ілюстрація 7). Характерною особливістю киево-печерських акафісників XVIII ст., виконаних у техніці металографури, є те, що функцію ілюстративних мініатюр, які виділяють структурні частини акафістів, виконують ініціали. Початкову літеру кожного кондака й ікоса зображено на фоні сюжету, що відповідає темі тексту (Ілюстрація 8). Наведені приклади сторінок текстової частини акафісту Богородиці зі збірок 1629 та 1706 р., а також акафісту св. Миколаю зі збірки 1765 р. демонструють спільність функції використовуваних у киево-печерських акафісниках книжкових мініатюр і сюжетних ініціалів. Саме вони забезпечують для читача-молільника можливість одночасного розумового та візуального сприйняття тексту акафісту, на корисності якого, як уже було зазначено, наголошували автори передмов.

Отже, видання акафістів друкарні Києво-Печерської лаври можна розглядати як цілісну художню структуру, окремий видавничий жанр, в основі якої лежить тісна взаємодія вербального та графічного образу молитви як діалогу вірянина з молитовним адресатом. Втілений у фронтисписній гравюрі й заставках на початку кожного акафісту узагальнений образ молитовного адресата деталізується в ілюстративних гравюрах текстової частини. Обумовлені іконографічною традицією та визначеною вимогами жанру догматично-богословською тематикою сюжети фронтисписних гравюр XVII ст. набувають також літературного тлумачення в описуваних епіграмах. Таке майстерне поєднання художнього слова й книжкової графіки, органічно вписаної в структуру книжкового видання, є яскравим виявом стилю бароко, що помітно вплинув на книжкову культуру України XVII–XVIII ст.

Список джерел та літератури

- Акафісти, 1629, Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
 Акафісти, 1677, Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
 Акафісти, 1693, Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
 Акафісти, 1706, Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
 Акафісти, 1765, Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
 БОНДАР, Н. П., 2005, До історії побутування книжкових ілюстрацій у якості самостійних естампних гравюр наприкінці XVI–XVII ст., *Рукописна та книжкова спадщина України*, 10, 212–231.
 ГЕРЧУК, Ю. Я., 2000, *История графики и искусства книги*. Москва: Аспект-Пресс.
 ЗАПАСКО, Я., 1971, *Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст.* Львів: Вид-во Львів. ун-ту.
 ЗАПАСКО, Я. П., ІСАЄВИЧ, Я. Д., 1981, *Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих в Україні. Кн. 1: (1574–1700)*. Львів: Вища школа.
 ЗАПАСКО, Я. П., ІСАЄВИЧ, Я. Д., 1984, *Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих в Україні. Кн. 2, ч. 1: (1701–1764)*. Львів: Вища школа.
 ІСАЄВИЧ, Я., 2002, *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

- КАРАТАЕВ, И., 1883, Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. Т. 1: С 1491 по 1652 г. Санкт-Петербург: Императорская академия наук.
- КРЕКОТЕНЬ, В. І., 1999, Вибрані праці. Київ: Обереги.
- ЛЕПАХІН, В., 2001, Ікона та іконічність. Львів : Свічадо.
- МАКАРОВ, А., 1994, Світло українського бароко. Київ.
- МИЛОВИДОВ, А. И., 1908, Описание славяно-русских старопечатных книг Виленской публичной библиотеки (1491–1800 гг.). Вильна: Тип. А. Г. Сыркина.
- РОДОССКИЙ, А., 1981, Описание старопечатных и церковно-славянских книг, хранящихся в библиотеке С.-Петербургской духовной академии. Вып. 1: 1491–1700 г. включ. Санкт-Петербург: Тип. А. Катанского и К^о.
- СВЕНЦИЦКИЙ, І., 1908, Каталог книг церковно-славянской печати. Жовква: Церковний музей Львова.
- ТИТОВ, Ф. І., 1924, Матеріали для історії книжної справи на Вкраїні в XVI–XVII вв.: всезбірка передмов до українських стародруків. Київ: Друкарня Української Академії Наук.
- УСПЕНСКИЙ, Л. А., 1996, Богословие иконы православной церкви. Москва: Издательство Западно-Европейского Экзархата.
- ЯЗЫКОВА, И., 1995, Богословие иконы. Москва: Издательство Общедоступного Православного Университета.

References

- Akafisty* [Akaphistus], 1629, Kyiv: Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry.
- Akafisty* [Akaphistus], 1677, Kyiv: Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry.
- Akafisty* [Akaphistus], 1693, Kyiv: Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry.
- Akafisty* [Akaphistus], 1706, Kyiv: Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry.
- Akafisty* [Akaphistus], 1765, Kyiv: Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry.
- BONDAR, N. P., 2005, Do istorii pobutuvannia knyzhkovykh iliustratsii u yakosti samostiinykh estampnykh hraviur naprykintsi 16–17 st. [To the history of book illustrations as separate engravings at the end of 16–17 cc. usage] In: *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*, 10, 212–231.
- GERCHUK, Yu. Ya., 2000, *Istoria grafiki i iskvustva knihi* [The history of the graphics and book art]. Moskva: Aspect-Press.
- ZAPASKO, Ya., 1971, *Mystetstvo knyhy na Ukraini v XVI-XVIII st.* [The art of the book in Ukraine in 16–18 cc.]. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho Universytetu.
- ZAPASKO, Ya. P. & ISAEVYCH, Ya. D., 1981, *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: katalog starodrukiv, vydanykh v Ukraini* [Monuments of book art: catalogue of old-printed editions, printed in Ukraine]. Kn. 1: (1574–1700). Lviv: Vyshcha shkola.
- ZAPASKO, Ya. P. & ISAEVYCH, Ya. D., 1984, *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: katalog starodrukiv, vydanykh v Ukraini* [Monuments of book art: catalogue of old-printed editions, printed in Ukraine]. Kn. 2, Ch. 1: (1701–1764). Lviv: Vyshcha shkola.
- ISAEVYCH, Ya., 2002, *Ukrainske knyhovydannia: vytoky, rozvytok, problem* [Ukrainian book printing: origin, development, issues]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy.
- KARATAIEV, I., 1883, *Opisaniie slaviano-russkih knig, napechatannyh kirilovskimi bukvami* [Description of Slavonic-Russ books, printed by Cyrillic letters]. T. 1: from 1491 to 1652. Sankt-Peterburg: Imperatorskaia akademiia nauk.
- KREKOTEN, V. І., 1999, *Vybrani pratsi* [Selected works]. Kyiv: Oberehy.
- LEPAKHIN, V., 2001, *Ikona ta ikonichnist* [Icon and iconicity]. Lviv: Svichado.
- MAKAROV, A., 1994, *Svitlo ukrainskoho baroko* [The light of the Ukrainian baroque]. Kyiv.

- MILOVIDOV, A. I., 1908, *Opisaniiie slaviano-russkikh staropechatnykh knig Vilenskoii publichnoi biblioteki (1491-1800)* [Description of Slavonic-Russ old-printed books from Vilnius Public Library (1491-1800)]. Vilna: Tip. A. G. Syrkina.
- RODOSSKI, A., 1981, *Opisanie staropechatnykh i tserkovno-slavianskikh knig, hraniashchihsia v biblioteke S-Peterburgskoi duhovnoi akademii* [Description of old-printed and Church-Slavonic books, deposited in St. Petersburg Theological Academy Library]. Iss. 1: 1491-1700. Sankt-Peterburg: Tip. A. Katanskogo i K^o.
- SVENTSITSKI, I., 1908, *Katalog knig tserkovno-slavianskoi pečati* [Catalogue of books, printed in Church-Slavonic]. Zovkva: Tserkovnyi muzei Lvova.
- TYTOV, F. I., 1924, *Materialy dlia istorii knyzhkovoi spravy na Ukraini v XVI–XVII vv.: vsezbirka peredmov do ukrainskykh starodrukiv* [Materials to the history of book industry in Ukraine in 16–17 cc.: collection of introductions to Ukrainian old-printed editions]. Kyiv: Drukarnia Ukrainskoi akademii nauk.
- USPENSII, L. A., 1996, *Bogoslovie ikony pravoslavnoi tserkvi* [Theology of the Orthodox Church icon]. Moskva: Izdatelstvo Zapadno-Yevropeiskogo Ekzarhata.
- YAZYKOVA, I., 1995, *Bohoslovie ikony* [Theology of an icon]. Moskva: Izdatelstvo Obshchedostupnogo Pravoslavnogo Universiteta.

Взаємодія вербального та графічного образу в художньому оформленні видань акафістів XVII-XVIII ст. друкарні Києво-Печерської лаври.

У статті розглянуто розвиток традиції художнього оформлення збірок акафістів XVII-XVIII ст. друкарні Києво-Печерської лаври. Обумовлені іконописом та змістом акафісту сюжети фронтисписних гравюр у виданнях XVII ст. вербалізуються в супровідних написах і барокових епіграмах. Функцію типових для акафісників XVII ст. книжкових мініатюр-дериворитів, що іконографічно трактують зміст кожного кондака та ікоса, в XVIII ст. успадковують ксилографічні сюжетні ініціали.

Ключові слова:

Олена Курганова, канд. філол. наук, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (Київ, Україна).

Olena Kurhanova, PhD (philology), V. I. Vernadski National Library of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Received: 18-11-2018

Advance Access Published: December, 2018

**ВІЗУАЛІЗАЦІЇ «МАЗЕПИНСЬКОЇ ЛЕГЕНДИ»:
ЗМІСТ, ДЖЕРЕЛА, ЕВОЛЮЦІЯ, ТРАДИЦІЙНІ ТА МОДЕРНІЗАЦІЙНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Ольга Ковалевська

Visualization of the Legend of Mazepa: substance, genesis, evolution, traditional and modern interpretations

Olga Kovalevska

The omnipresence of modern technologies and free access to information granted to general public facilitated demythologization of our history, refutation of ingrained archaic stereotypes and propagation of historical knowledge and better understanding of intellectual and cultural heritage. However, lack of systemic approach to processing of the information found, partial coverage of disparate topics and blatant ignorance of how the source interpretations evolved, repeated public indoctrination with second-hand interpretations (i.e. referring to previous interpretations) without explanation of the original semantics of text or image, as well as pathological graphorrhea of certain authors promoted by facilities and resources of numerous social networks, all result in profanation of the epistemological process. In certain cases, this situation is aggravated by the controversy embedded in the written or visual source itself, as well as by the intentional or unintentional bias against a certain historical figure described or depicted by the source, that is smothered in the current confrontation between different myth-making systems or information war. This article exposes the core and sources of the so-called "Hippolytus legend" and its visualization in the XVII-XIX paintings. It puts under scrutiny when and under what circumstances this work of ancient literature transformed into "the Legend of Mazepa". It also exposes the evolution in XIX - XXI centuries of the new edition of the romantic legend presented by the literature, works of fine arts and decorative and applied arts. Various versions of traditional visual interpretations have been analysed along with the underlying reasoning and causes for the emergence of contemporised visual presentation of the well-known image of Mazepa tied to the horse's croup. The semantic modifications of so-called distorted images of "modern Mazepas" have also been exposed. The historical figures had been most often branded as "modern Mazepas" have also been put under scrutiny. Such a detailed analysis of both Mazepa's literary and visual image and the peculiarities of the emergence and subsequent interpretations of the "Mazepa's lore" are crucial for understanding of the ancient texts and images that are not always correctly interpreted nowadays, thus spawning numerous new fabrications and myths.

Keywords: Mazepa, "The Legend of Mazepa", Painting, Engravings, Political Caricatures.

Розвиток сучасних технологій та широкий доступ пересічних громадян до інформації почати сприяє деміфологізації нашої історії, відмові від давно застарілих стереотипів, поширенню історичної грамотності або підвищенню рівня оволодіння інтелектуальною та духовною спадщиною минулих часів. Утім безсистемність опрацювання віднайденної інформації, фрагментарність висвітлення глибини того чи іншого питання, відсутність елементарних уявлень про обумовлену еволюцію інтерпретації джерел, часте поширення в соціумі інтерпретацій інтерпретації (інтерпретацій другого рівня) без пояснення первісної

семантики тексту чи образу, а також схильність до графоманії певних індивідуумів, підтримуваної засобами та ресурсами численних соцмереж, призводять до профанації гносеологічного процесу. Іноді таку ситуацію ускладнює контраверсійність змісту самого писемного або візуального джерела, а також свідомо чи несвідомо заангажованість певної історичної постаті, описаної чи відображеної джерелом, до сучасного протистояння різних міфотворчих систем або інформаційної війни.

В Україні і, що не є дивним, у Росії, такою постаттю, навколо якої не вщухають «сенсаційні бурі» та боротьба за штучне «обілення»/«очорнення», залишається постать українського гетьмана Івана Мазепи. Незважаючи на наявність колосальної кількості літератури на традиційних носіях, яка становить понад 3 000 позицій, а також значну кількість електронних публікацій та ресурсів (Ковалевська 2009 (i)), ситуація з розумінням особливостей візуалізації образу як реальної історичної постаті українського гетьмана, так і літературного персонажа на ім'я «Мазепа»¹, залишається недостатньо висвітленою. Ускладнюється вона ще й тим, що за дві сотні років створений літературно-мистецький образ дещо змінив своє символічне навантаження, зазнав нових, сучасних інтерпретацій, які вже нічого спільного не мають ані з історичним прототипом, ані з первісною символікою його візуалізацій.

Саме тому тема візуалізації так званої мазепинської легенди та її подальших інтерпретацій залишається актуальною як для фахівців, так і зацікавленого загалу.

В історичній та мистецькій літературі питання про зміст «мазепинської легенди», її наративну та візуальну основу, про зв'язок численних мистецьких творів європейського романтизму з конкретними поетичними творами Джорджа-Ноеля-Гордона Байрона, Віктора Гюго, Юліуша Словацького та інших авторів, про дивовижні зміни в інтерпретаціях сформованого та прийнятого європейським соціумом XIX – початку XX ст. романтичного образу «молодого Мазепи» на американському континенті, вже частково висвітлювалися у працях таких істориків та мистецтвознавців як Галина Підлісна (Підлісна 1972), Губерт Бабонський (Babonński 1974), Христина Пеленська (Пеленська 1985), Іван Вергун (Вергун 1987 (a), Вергун 1988 (b), Вергун 1988 (c), Мирослав Небелюк (Небелюк 1987), Наталі Марест (Marest 1993), Ян Островський (Ostrowski 1992/1993), Леонід Рудницький (Рудницький 1994), Катерина Кебузинська (Кебузинська 2004) та ін.

Спеціальні систематизації та узагальнення з цієї теми у різний час були здійснені й авторкою цієї статті у численних публікаціях та видавничих проектах (Ковалевська 2004, 2007, 2009 (a), 2009 (b), 2009 (c), 2009 (d), 2009 (e), 2009 (f), 2009 (g), 2009 (h), 2009 (j), 2010, 2013 та ін.).

Натомість побутування численних несподіваних інтерпретацій образу «Мазепи», створених як у XIX ст., так і протягом XX ст., які відбивали сучасні авторам карикатурних або гротескних образів події, вимагають додаткового пояснення. Відтак головною метою цієї праці є прагнення продемонструвати як континуїтет у побутуванні романтичного образу «Мазепи» та особливості його традиційних інтерпретацій, так і розкрити тимчасовий, кон'юнктурний характер численних карикатурних образів, які лише експлуатували ім'я відомого літературного героя та притаманний йому візуальний стереотип, але жодним чином не були пов'язані ані з історичною постаттю Мазепи, ані з його однойменним літературним персонажем.

Походження та зміст «мазепинської легенди»

Чимало імен у світовій історії овіяно таємницями і супроводжуються численними легендами та фантастичними переказами. Постать гетьмана Івана Мазепи не стала винятком.

¹ Прізвисько «Мазепа» у цьому випадку подано в лапках, оскільки далеко не кожний персонаж літературного чи живописного твору з таким іменем, був пов'язаний з реальною історичною постаттю українського гетьмана Івана Степановича Мазепи (1639–1709).

Кількість несподіваних і захоплюючих переказів, що пов'язані з цією постаттю, сягає кількох десятків. Більшість цих прикладів індивідуальної та колективної творчості можна об'єднати в три групи. Перша категорія легенд пов'язана з юним Мазепою, коли він служив покойовим при дворі польського короля Ян II Казимира і поза службою міг заводити романи з жінками. Друга категорія переказів та чуток була пов'язана з часом, коли Мазепа розпочав активні контакти з польським королем Станіславом Лещинським щодо союзу проти московського царя Петра I, які ховалися за публічно рекламованим романом з Анною Дольською. І, нарешті, третя група легенд пов'язана з інтерпретацією стосунків гетьмана з Мотрею Кочубей та ймовірними варіантами розв'язання цього «гордієва вузла».

У цій статті йтиметься лише про першу групу легенд, які мали давню літературну основу, автора чи авторів, які пристосували давній сюжет під конкретні факти біографії реальної історичної постаті, мали чітко визначені шляхи поширення тієї легенди (через художню літературу та образотворче мистецтво), а також характеризувалися певними наслідками свого тривалого впливу на суспільну свідомість. Загальний зміст цієї категорії легенд полягає у тому, що молодого Мазепу, закоханого у польську заміжню шляхтянку, жорстоко карає її чоловік, який дізнався про стосунки. Ображений «рогоносець» заманює коханця своєї дружини до пастки, а потім наказує слугам прив'язати парубка головою до кінського хвоста та випустити перелякану тварину у поле через чагарники, зарості ліщини й терну. Хлопець мав би загинути страшною смертю, але доля розпоряджається інакше. Юнака рятують селяни або козаки далекої країни і згодом обирають його своїм ватажком.

В основі цієї легенди, яка має безліч варіацій, лежить сюжет з давньої античної літератури. Зокрема, у трагедії давньогрецького драматурга Еврипіда (484–406 до н.е.) «Іполит» та трагедії римського письменника Люція Аннея Сенеки Молодшого (5 р. до н.е. – 65 р. н.е.) «Федра», була описана історія про те, як юнака на ім'я Іполит було жорстоко покарано за злочин, якого насправді не було (Пеленська 1985). Батько Іполита, одружившись з молодю і чарівною Федрою, дуже довіряв своїй дружині, але вона з часом втратила до нього інтерес, натомість зацікавилась своїм молодим пасинком. Коли ж Іполит відкинув її залицяння, Федра звела на нього наклеп, розповівши чоловікові про те, що Іполит нібито позбавив її честі. Не розібравшись в інтригах своєї жінки, батько Іполита прокляв його та наказав вигнати з міста. Юнака посадили на візок, запряжений кіньми, яких дорогою страшенно перелякало чудовисько, від чого вони помчали стрімголов, не розбираючи дороги, допоки візок вщент не розбився об скелі. Іполит не зміг урятуватися, бо його тіло заплуталося у віжках і коні тягли його по землі, аж поки юнак не помер.

Поширення цього сюжету в літературі та мистецтві країн Європи почалося за часів Відродження, коли твори античних письменників стали дуже популярними¹. На теренах Речі Посполитої Святе письмо та класична література були обов'язковими для вивчення у навчальних закладах, тому не дивно, що твори Еврипіда та Сенеки були відомими в цій країні ще з XVI ст. Кожна освічена людина знала про нещасливу долю Іполита. Цей образ став загальновідомим символом покарання за злочин проти шлюбу та устоїв подружнього життя, хоча зазнала його зовсім не та особа, яка його скоїла.

Відповідно перша візуалізація сюжету античного твору, яка репрезентувала сам трагічний його момент – смерть молодого хлопця, з'явилася ще на початку XVII ст. у майстерні відомого фламандського художника Пітера Пауля Рубенса. Полотно під назвою «Смерть Іполита» датовано 1611 роком (Іл. 1). На полотні на вузькій полосі між розбурханим морем та суходолом зображено четвірку здиблених коней, яких перелякала страшна істота з головою

¹ Серед популярних візуальних образів, створених на основі трагедій античних авторів, можна назвати полотно Пітера Пауля Рубенса «Смерть Іполита» (1611), Ж. Ж. Лагрене «Федра, що звинувачує Іполита перед Тесеєм» (1795), Лоуренса Альми-Тадема «Смерть Іполита» (1860), Олександра Кабанеля «Федра» (1880).



Іл. 1. Пітер Пауль Рубенс. Смерть Іполита, 1611 р. Джерело: <http://blog.i.ua/community/1951/700559/>

коня, рогами бика, перепончастими лапами замість ніг та хвостом змії. Колісниця перевернулася і юнак впав. Від остаточної загибелі його відділяють лише лічені хвилини. Драматичний настрій цієї миті підкреслено зображенням неба у хмарах, які ховають останній сонячний промінь. Звернення Рубенса до сюжету трагедій Евріпіда та Сенеки мистецтвознавці пов'язують із не менш драматичним фактом біографії самого художника. Припускають, що після того, як у 1609 році померла мати митця, він близько 1611 року віднайшов її листування. З тих листів художник дізнався про те, що в житті його батьків теж була бурхлива любовна історія з подружньою зрадою і наполегливою боротьбою його матері за свого чоловіка¹. Символізм фіналу античного твору та його збіг з реальними обставинами життя батьків Рубенса так вразили художника, що він вирішив відобразити всі свої переживання та почуття на полотні (Рохленко 2018).

З часом ця перша візуалізація давнього, так званого іполитівського сюжету зазнала кількох наслідувань та інтерпретацій, зайнявши своє місце в культурі європейських країн XVII–XIX ст. Зокрема, наприкінці XVIII ст. історію про кохання заміжньої жінки до пасинка на полотні відобразив французький художник Лагрене². Натомість він зосередив свою увагу не на смерті Іполита, а на постаті підступної Федри, яка звинуватила юнака перед його батьком. Від

¹ Батько Пітера Пауля Рубенса – Ян Рубенс отримав замовлення від Анни Саксонської, дружини Вільгельма Оранського. Невдовзі вони стали коханцями, що призвело до вагітності та розлучення Анни, та ув'язнення Яна. Врятувало художника від загибелі лише палке кохання та відданість його дружини, яка збирала кошти для сплати закладу та неодноразово домогалася аудієнцій принца, у якого просила помилування для свого коханого.

² Лагрене Жан-Жак (Lagrenée Jean Jacques Le Jeune) (1739–1821) – французький живописець, гравер. Спеціалізувався на алегоричних, міфологічних та біблійних сюжетах, займався монументальним живописом.

почутого наклепу Іполит впав у розпач, однак крім двох слуг йому явно ніхто не повірив. Навіть не знаючи про подальшу трагічну долю юнака, у будь-якого глядача від цієї картини залишається тривожне відчуття та враження неминучого й несправедливого покарання без шансу на помилування.

Наступні звернення художників до класичного античного сюжету вже припали на кінець XIX ст., відповідно на 1860 та 1880 роки, коли обидва персонажі – Федра та Іполит – знову потрапили на полотна відомих майстрів. Британський художник нідерландського походження Лоуренс Альма-Тадема¹ віддав перевагу візуалізації смерті Іполита, представивши власну інтерпретацію відомого образу. Натомість французький митець Олександр Кабанель² відобразив зображення душевних мук самої Федри, яка через власне самодурство та злість відправила на смерть чоловіка, в якого була закохана.

Отже, стає очевидним, що й із античними літературними творами, й, як мінімум, з одним живописним твором, в яких були відображені неприпустимі стосунки між мачухою та пасинком та їхні наслідки, європейські інтелектуали були обізнані. Знайомим з історією Іполита та його покаранням був і польський шляхтич Ян Хризостом Пассек (1636–1701). Він



Іл. 2. Орас Верне. Мазепа та вовки, 1826 р. Джерело: www.wikipedia.org

служив пажем (покойовим) при дворі короля Яна II Казимира у той самий час, що й молодий шляхтич Іван Мазепа. Довідавшись про те, що Пассек був причетний до змови конфедератів проти короля (1661), Мазепа повідомив про це монарха. Однак польський шляхтич зумів виправдатися і заприсягнувся помститися «козацькому синові». Привід для цього з'явився

¹ Лоуренс Альма Тадема (1836–1912) – британський художник нідерландського походження, який писав картини в історичному жанрі. Був одним із найпопулярніших та високо оплачуваних майстрів вікторіанської доби.

² Кабанель Олександр (Alexandre Cabanel) (1823–1889) – французький художник, представник академізму та салонного мистецтва. Писав картини на міфологічні та біблійні сюжети, портрети, виконував декоративні розписи.

досить нескоро. За цей час І. Мазепа встиг залишити королівську службу, залагодити деякі сімейні справи, стати на службу до гетьмана Петра Дорошенка, а з часом перейти до Івана Самойловича, де й зробити собі кар'єру. Ще за кілька років він був обраний гетьманом, що змусило суспільства сусідніх країн цікавитися життєписом володаря гетьманської булави. Саме тоді й настав час для Пассекової помсти. Займаючись протягом 1670–1690-х років написанням спогадів та оповідаючи про часи своєї служби при дворі короля, Я.Х. Пассек не лише розповів про свій конфлікт із Мазепою, особливо підкресливши, що придворна шляхта не стала у цьому конфлікті на бік «нобілітованого козака», але й вирішив скомпрометувати І. Мазепу (Macios 2004; Pasek 1877). Для цього він розкрив нібито справжню причину, з якої колишній покойовий короля виїхав з Польщі і повернувся в Україну. Причина ця, на переконання Я.Х. Пассека, полягала у неприємній пригоді, яка сталася з І. Мазепою неподалік від маєтку якогось польського шляхтича на ім'я Фальбовський. І. Мазепа часто бував у домі Фальбовських і невдовзі закохався у дружину господаря, з якою почав таємно зустрічатись. Коли Фальбовський про це довідався, то влаштував коханцям пастку. Мазепа, що не чекав такої розв'язки, нібито став молити про милість. Фальбовський вирішив не вбивати свого суперника, але вигадав для нього більш принизливу і страшну кару. Він наказав слугам роздягнути юнака, прив'язати його до коня, і, налякавши скакуна пострілами та батогами, відпустити додому крізь зарості глоду, ліщини та грушини. Звичайно, що поки кінь стрімголов біг лісом без розбору шляху, усе тіло хлопця було поранено, порвано, подряпано та почало стікати кров'ю. Коли нарешті напівживий Мазепа дістався додому, охорона та слуги не впізнали і не впустили його до двору. І лише, коли він уже зовсім не міг говорити і майже замерз, над ним зглянулися. Фальбовський, повернувшись додому, покарав свою дружину за те, що «тіло в неї свербіло». Причому, в який саме спосіб її було покарано Я.Х. Пассек не написав, обмежившись фразою, що того не годі описувати, достатньо того, що то був знаний приклад покарання та нагадування «свавольним людям» про їхні гріхи (Macios 2004).

Закінчуючи свою оповідь про цю пригоду, Я.Х. Пассек не втримався, щоб ще раз не наголосити на тому, що, отримавши нобілітацію від короля, «козак» Мазепа так і не зміг набути лицарської честі. Він нібито від сорому втік з Польщі і «чи з нього була людина чи ні» він не знає (Macios 2004). (У цих словах Пассек відверто лукавив, бо насправді знав, як склалася доля його колишнього знайомого – О.К.)

Таким чином, описуючи любовні пригоди молодого І. Мазепа, Я.Х. Пассек цілком свідомо використав відомий античний міфічно-літературний сюжет про покарання за подружню зраду, але прив'язав його до інших обставин та територій, а також додав від себе таких подробиць, яких не було в античному художньому сюжеті. Використання мемуаристом прізвища реальної історичної особи – Станіслава Фальбовського, а також справжньої назви місцевості, де він проживав, надало тексту Я.Х. Пассека правдивості й призвело до суцільного поширення цієї історії як реального факту з життя Мазепа – відомого на той час політичного діяча. Зокрема, відомо, що одним з перших ці Пассекові відомості підхопив та переповів у своїх спогадах інший польський мемуарист – Еразм Отвіновський (Otwinowski 1849). Водночас ця історія почала ширитися Європою завдяки Вольтеру (Франсуа Анрі Маруе), який дізнався про неї з вуст польського короля Станіслава Лещинського, а також від декого з офіцерів армії шведського короля Карла XII (Voltaire 1731). Саме завдяки цим авторам образ реальної історичної особи – Івана Мазепа, почав перетворюватися на лірично-романтичний образ героя численних літературних та живописних творів доби романтизму і «мандрувати» Європою, поступово втрачаючи реальні обриси й набуваючи міфічних та вигаданих.

Використана Пассеком давня історія Іполита, вдало пристосована до інших територіальних та часових реалій, поступово витіснила античний сюжет, народивши «легенду про Мазепу», яка з часом продовжила своє існування вже поза контекстом мемуарів

колишнього покойового. Однак при цьому не можна твердити, що любовна пригода була цілком вигадана. Вигаданою була лише та її частина, де йшлося про спосіб покарання молодого коханця, у той час, як сама пригода дійсно мала місце. Відомості про неї ще наприкінці XIX ст. несподівано вдалося виявити відомому українському архівісту Івану Каманіну. Працюючи у Київському архіві давніх актів, дослідник знайшов частину матеріалів давньої судової справи. Проаналізувавши її обставини, імена дійових осіб, назви згаданих місцевостей та деякі інші деталі, історик дійшов висновку, що обставини саме цієї справи спонукали Я.Х. Пассека та інших авторів до її переповідання і власне формування того, що ми нині називаємо «мазепинською легендою».

Висновок дослідника виявився таким цікавим, що його одразу опублікували на сторінках поширеного на той час часопису «Киевская старина» (Каманин 1886, с. 522–535). Спираючись на архівні матеріали, І. Каманін стверджував, що любовна пригода зі скандалом, яка стала основою «мазепинської легенди», дійсно могла статися влітку 1663 р., коли Мазепа гостив у своєї сестри та зятя (тобто в родині Войнаровських) у їхньому маєтку на Волині¹. Сусідами Войнаровських було подружжя Загоровських – Олена та Ян. Саме цю «прекрасну Олену» і покохав молодий Мазепа. Зустрічатися молодій парі допомагала служниця Олени Загоровської, за що отримувала подарунки і від своєї пані, і від Мазепа. Однак з часом старий чоловік таки довідався про зустрічі своєї дружини з молодим та привабливим сусідом. Як свідчать матеріали судової справи, володимирський суддя Ян Загоровський виявив у своєї дружини чимало подарунків від Мазепа, що стало приводом до звинувачення її в невірності та до судового позову, який потягнув за собою справу про розлучення та поділ майна. Зваживши на тогочасні звичаї, можна було б припустити, що ображений чоловік жорстоко помстився молодому та вродливому Мазепі, але мало ймовірно, що це було зроблено саме в такий спосіб, який описав Я.Х. Пассек. Чим закінчилася ця судова справа залишається невідомим, але сам факт її існування доводив, з одного боку, вірогідність першого та нещасливого кохання Мазепа, а з другого – вигаданий характер легенди про «їзду Мазепа, прив'язаного до дикого коня».

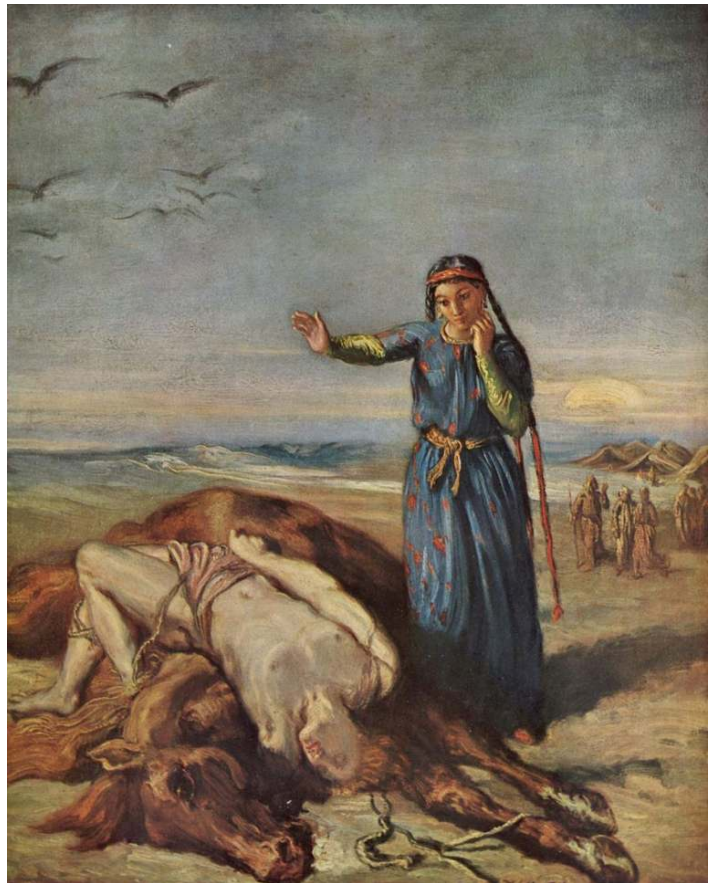
Стаття І. Каманіна також подавала багато цікавих подробиць щодо учасників конфлікту. По-перше, з'ясувалося, що Олена Загоровська у дівочтві мала прізвище Ковалевська. По-друге, як виявилось, жінка так сильно закохалася у молодого хлопця, що згодилася на розлучення та поділ майна із старим та огидним чоловіком. По-третє, з обставинами справи були обізнані не лише служниця Загоровської, але й деякі сусіди, зокрема шляхтич Масальський. Єдине, чого бракує у цій історії, це зрозумілого завершення. І. Каманін зазначив, що закінчення справи серед архівних матеріалів не виявлено. Знаючи, що подібні справи могли тягнутися в судах роками, дослідник припустив, що і ця справа могла тривати 10–12 років. Чи чекав би Мазепа свою кохану стільки років? Важко сказати. Однак відомі нам перевірені факти біографії Івана Степановича свідчать про те, що цього не сталося. Хвороба, а згодом смерть батька, примусили Мазепу спочатку покинути королівську службу, хоча зв'язки з королем він ще деякий час підтримував, потім на кілька років заглибитися у господарські справи й імовірно саме вони змусили Мазепу шукати служби та доброго приданого за дружиною. Вирішити і перше, й друге вдалося вигідним одруженням із удовою. Відтак про шалене кохання та очікування завершення судової справи Олени Загоровської довелося забути. Як би там не було, але це була єдина справжня пригода у житті реального Мазепа. У подальшому він був більш стриманим та розважливым.

¹ Сучасні відомості про родинне життя Мазеп дозволяють стверджувати, що на 1663 р. сестра Мазепа ще могла бути одружена з Яном Войнаровським, а отже, Іван Мазепа не міг перебувати на Волині у маєтностях Войнаровських. Водночас це не виключає можливості перебування його у маєтках якихось інших своїх знайомих. Загалом задокументованих свідчень про перебування Мазепа у цей час на Волині так і не виявлено.

Отже, І. Каманін був першим, хто на підставі історичних документів описав те, що могло насправді статися на Волині на початку 1660-х років та зумовити виникнення так званої мазепинської легенди. Однак його дослідження не одразу було сприйнято та застосовано у численних біографічних працях, присвячених молодості українського гетьмана. Справа у тому, що у мемуарах Я.Х. Пассека пригода Мазепи трапилася з якоюсь «пані Фальбовською», чие ім'я й почали переказувати у своїх текстах пізніші історики та письменники, яких приваблювали такі несподівані «подробиці» з молодих років Мазепи. Натомість певна частина українських істориків, зокрема Федір Уманець, Микола Аркас та деякі інші, не спромоглися порівняти обставини двох історій: мемуарної, пригаданої по пам'яті Пассеком, та судової, переказаної Іваном Каманіним. З цієї причини серед нібито реальних фактів біографії Мазепи почали переказувати вже цілу низку любовних пригод, розповідаючи схожі між собою байки за участю пані Фальбовської, потім пані Загоровської та інших. З часом на уявленні про молоді роки відомого гетьмана позначилися не лише мемуари його сучасників, але й опубліковані історичні джерела, наукова література, а також численні поетичні та прозові твори, в яких правда та вигадки так переплелися, що дошукуватися істини стало ще складніше. Це вже спровокувало появу численних інтерпретацій другого порядку, які почали жити своїм власним життям.

Повертаючись до першооснов «мазепинської легенди», можемо впевнено зазначити, що її вперше «запустив» до інформаційного простору кінця XVII ст. колишній «товариш по службі» Івана Мазепи – Ян Хризостом Пассек. Саме Пассек використав чутки про ймовірну пригоду, яка сталася у далекій молодості Мазепи, для дискредитації його постаті, перш за все, у тогочасному польському середовищі. Представникам української козацької старшини, а тим більше московського боярства та дворянства, з якими контактував щойно обраний гетьманом Мазепа, пригоди його молодості були не цікаві. Їм ця людина вже була відома своєю багаторічною та різноманітною військовою та адміністративною службою, дипломатичним хистом, надійністю у вирішенні делікатних питань, спокійним характером та вартим поваги родинним станом.

У виявлених пізніше архівних матеріалах, які описували певні обставини реальної пригоди, жодного слова не було про спосіб покарання молодого шляхтича, єдиною провинкою якого стало його кохання та бажання більше часу проводити зі своєю коханою жінкою, яка на той час була одружена¹. Спосіб покарання молодого коханця Пассек вигадав сам, взявши за основу давній



Іл. 3. Теодор Шассеріо. Дівчина-козачка біля тіла Мазепи (Козачка знаходить Мазепу), 1851 р. (Ковалевська 2009, с.219)

¹ До речі, у матеріалах судової справи жодної аморальної складової у стосунках Мазепи та Загоровської виявлено не було. Служниця показала, що вони лише зустрічалися та гуляли.

сюжет з античної літератури. Однак якщо смерть античного героя Іполита виглядала трагічно, то Пассек подбав про те, аби у його мемуарах покарання Мазепи виглядало комічно, що йому з успіхом вдалося. Опис, Пассека не залишився без уваги. Навпаки, з часом, особливо в творах художньої літератури, легенда почала обростати численними маловірогідними подробицями та новими деталями. Надалі це призвело до формування цілої низки схожих переказів, які потягли за собою створення і нової серії літературних текстів, і численних живописних або графічних образів.

Поширення та традиційні інтерпретації «мазепинської легенди» в літературних і живописних творах європейського романтизму

Отже, спроба Я.Х. Пассека дискредитувати Івана Мазепу, який від 1687 р. очолив лівобережну Гетьманщину, залишилася марною і будь-яких наслідків ані наприкінці XVII ст., ані на початку XVIII ст. не мала. Натомість, постать гетьмана доволі швидко потрапила на сторінки літературних творів, де почала втрачати риси реальної людини, набуваючи рис вигаданого персонажа, який зажив своїм життям. Найвірогідніше вперше образ Мазепи потрапив на сторінки літературного твору невдовзі по Полтавській битві, в якій мазепинці у союзі зі шведами зазнали поразки й були змушені емігрувати до турецьких володінь. Поневіряння козаків за межами рідної землі та смерть Мазепи у Варниці під Бендерами відобразилися в сюжеті твору Францішка Гостецького «Велике посольство», опублікованому 1732 р. у Львові. Віршований текст єзуїта-місіонера в основному був присвячений опису своєї подорожі у складі посольства мазовецького воєводи Станіслава Хоментовського, який був послом Августа II Саксонського, до турецького султана, що відбулася протягом 1712–1714 рр. Цей твір залишився майже непоміченим і тим більше не міг викликати жодних візуалізацій, оскільки сюжетна лінія з козаками та їхнім очільником була серед другорядних.

Натомість, якщо вірити даті, розміщеній під картинами, саме у 1734 році з'явилися перші два полотна, які явно візуалізували розповідь з мемуарів Пассека, або оповідь з вольтерівської «Історії Карла XII», опублікованої у 1731 році. Обидві картини колись мали рами та перебували у колекції Красинських¹. Одна з них називалася «Мазепа об'ясняється въ любви Терезіи», а друга – «Мазепа въ лѣсу на дикой лошади». Полотна написані у доволі примітивній манері, хоча колоритно. Автором обох творів був якийсь доморослий художник Іван Керитка². На першому полотні у центрі композиції була зображена молода жінка в червоній сукні та темнозеленому кунтуші, підбитим горностаєм. Перед нею на колінах стояв молодий хлопець, якого вона ніжно обіймала. Ліворуч за кущами та деревами був зображений її старий чоловік, якого на місце зустрічі коханців привів слуга. Праворуч за деревами було видно високі стіни замку та пруд з мальовничими берегами. Друге полотно представляло сцену, яка хронологічно наслідувала сцену покарання, тобто наляканий кінь, з прив'язаним до його спини юнаком, що мчав, нерозбираючи дороги, рятуючись від зграї вовків. У центрі композиції був зафіксований момент, коли кінь перестрибував через лісний потік, залишаючи чотирьох вовків на іншому березі. Незважаючи на примітивність манери виконання обох полотен, показових є те, що вони стали першим в європейському живописі втіленням нового мазепинського сюжету. Цілком імовірно, що поява цих картин в мистецькій колекції відомої

¹ Нині твори перебувають у складі збірки Національного музею у Варшаві. Завдяки наявному під картинами напису кирилицею музейні працівники віднесли їх до відділу російського малярства, однак справжнє походження картин ще потребує додаткового дослідження.

² У підписах під картинами зазначений «Іван Керипка», однак при уважному огляді можна помітити, що літера «п» ширше за норму та явно містить залишки середньої рисочки, яку можна прочитати як прописну «т».

польської родини Красинських теж не була випадковою, однак це тема окремого дослідження¹.

Від появи першого літературного та двох вище згаданих живописних творів, які представляли європейській публіці різні іпостасі Мазепи (старого гетьмана та юного коханця), ледве минуло 30 років, як цей персонаж знову привернув до себе увагу. Цього разу як герой французького роману 1764 року «Спогади Азема». Його автором був Анрі Констан д'Орвіль. Аналіз цього твору виявив непогану обізнаність автора з політичними реаліями українсько-московських відносин початку XVIII ст. У романі автор описав деякі такі подробиці протистояння між московським царем та українським гетьманом, спровоковані неприхованим прагненням першого остаточно підкорити собі населення України, які були відомі лише самому Мазепі, або його найближчому однодумцеві – Пилипу Орлику. Можна припустити, що ці подробиці автор почув або дістав від сина гетьмана у вигнанні – маршала французької армії Григора Орлика, який на той час був відомим промоутером української справи в Європі.

Незважаючи на те що твори Гостецького та д'Орвіля відображали чимало реальних драматичних подій початку XVIII ст. на сході Європи, вони не набули широкої популярності серед читаючої публіки. Уперше введені ними у художню літературу образ Мазепи ще не перетворився на популярний персонаж. Цілком імовірно, що цього взагалі могло не статися, якби не певні історичні події, які відбулися у самій тогочасній Європі. Йдеться про Велику французьку революцію 1789–1794 рр., поразка якої стала каталізатором розвитку нового ідейно-художнього напрямку у європейській культурі – романтизму. Саме цей напрям посприяв поширенню образу романтичного героя в поезії, живописі, музиці та хронологічно охопив кінець XVIII – першу половину XIX ст. Він став реакцією на розчарування суспільства від нереалізованих революційних гасел, від ідей філософії Просвітництва; результатом рефлексії над раціоналізмом та механіцизмом естетики класицизму.

Для цього напрямку характерною стала загострена увага до внутрішнього, духовного світу людини. Романтизм розкривав небачену раніше програму і порушував проблеми, значно масштабніші за свою гуманістично-соціальною суттю, ніж це було раніше. Романтиків цікавила не пересічна людина, а виняткові характери у надзвичайних обставинах. Романтичний герой повинен був переживати бурхливі почуття, всесвітню жалобу, прагнути досконалості та мріяти про недосяжне, без жодної надії на успіх та щастя. Основою формування романтичного ідеалу в творах цього напрямку була духовно-творча свобода особистості, культ сильних пристрастей та поривів, зацікавлення національною культурою і фольклором. Через це романтики більше не шукали прототипів для своїх творів в античності (це залишилося прерогативою прибічників класицизму та академізму). Завдяки їм знову заговорили герої народних переказів, епосів та історичних пісень, чії імена були огорнені легендарною славою борців за волю.

¹ Справа в тім, що представники родини Красинських гербу «Слеповрон», що походив з Мазовії, мешкали й на теренах Литви та Галичини. Родове прізвище походило від назви маєтку Красне неподалік Чеханова. До цієї родини належало чимало видатних військових, senatorів, біскупів, послів, воевод, старост та письменників. Одним з найбільш відомих представників роду був Наполеон Станіслав Адам Фелікс Зигмунт Красинський (1812–1859) – видатний представник польського романтизму. Відтак появу картин Керитки в колекції Красинських можна було би пов'язати з належністю самого Зигмунта Красинського до кола польських поетів-романтиків, обізнаних з відомими творами Байрона та Гюго. Однак картини були датовані 30-ми роками XVIII ст. Тобто були написані задовго до народження самого поета. Отже, їх мав замовити хтось інший. До того ж, картини були виконані занадто примітивно, аби відповідати запитам заможної людини XIX ст. з розвинутим почуттям художнього смаку. Таким чином, питання походження обох полотен і остаточно визначення джерела натхнення художника ще вимагає свого ґрунтовного дослідження.

Відтак історична постать гетьмана Мазепи та його боротьба за свободу рідного краю, за його вихід з-під протекторату московського царя чи не найкраще надавався для відображення в творах романтизму. Однак прихильникам нового напрямку явно не вистачало в справжньому Мазепі пристрасті, емоцій та контраверсій. І ось тут у пригоді став і Пассековий переказ про події далекої молодості гетьмана і його варіації у переосмисленні Вольтера (Voltaire, 1731). Не останню роль у появі та популярності нового романтичного героя мав відіграти автор, який би зумів так переповісти мазепинську легенду, щоб європейський читач захопився цим образом. Таким автором став Джордж-Ноел-Гордон лорд Байрон, а його поема «Мазепа», написана 1819 р., не лише увійшла до скарбниці світової літератури, але й стала символом європейського романтизму, спровокувавши масове поширення та популярність створеного образу у більшість і є переважаючою частиною більшості сюжетів поетичних, прозових, живописних та графічних творів у різних країнах світу.

Свою розповідь поет розпочав зі згадки про поразку Карла XII під Полтавою. Рятуючись від переслідування, шведському королю довелося довіритися своєму союзникові – гетьману Мазепі. Поранений король виснажився небезпечною подорожжю козацьким степом і вже починав марити. Людям і коням був потрібен відпочинок. Зупинившись табором у лісі і прийнявши з рук гетьмана скромний похастунок, шведський король, згадавши свої спостереження за їздою літнього гетьмана на шаленому коні, промовив, що «на землі від Александрових походів такої пари не знаходив», як гетьман та його кінь (Байрон 2005, с. 210). Кінь і вершник, на його думку, були ніби одним цілим. На що Мазепа відповів: «о, не добром я поминаю ту школу, де навчивсь їзди!» (Байрон 2005, с. 210). Ця фраза спонукала короля умовити Мазепу розповісти свою історію. Гетьман розпочав її від часу своєї служби у польського короля Яна Казимира і неминуче мусив описати причину, яка призвела до його появи в козацькому краї. Таким чином реальні історичні факти з життя Мазепи у поемі поступово відійшли на другий план, поступившись переказам про кохання до прекрасної Терези і про те, яке покарання спіткало героя за його нестримане почуття.

Описана Байроном історія Мазепиного роману була такою реалістичною та емоційно насиченою, що затьмарила собою справжні історичні події, з яких поема починалась, і примусила читачів її запам'ятати. Не будучи самому закоханим, описати чужі почуття поету було б вкрай важко. Але Байрону не треба було нічого вигадувати. Він наділив свого персонажа власними почуттями. Як відомо, перебуваючи в італійській Равенні в розпал руху карбонаріїв, учасником якого він був, Байрон закохався у заміжню Терезу Гіччіолі, уроджену графиню Гажба. Відтак почуття, які в поемі Мазепа відчував до своєї шляхтянки, насправді були почуттями самого Байрона до графині. Отже, вибір сюжету, постаті історичного прототипу головного героя та навіть імені головної героїні – Тереза, цілком відповідали життєпису самого поета і були йому близькі. Визнавши Мазепу борцем за свободу свого краю та його народу, у тексті поеми Байрон все ж таки віддав перевагу любовній лінії сюжету. Можливо, що саме це у майбутньому й посприяло такій шаленій популярності байронівського образу Мазепи й привело до його подальших інтерпретацій та візуалізацій. До речі, одними з перших візуалізацій байронівського Мазепи стали саме ілюстрації до поеми, які дуже швидко почали поширюватися окремими листівками, а дещо пізніше, у 1870-х роках – невеликими наборами літографій, які набули шаленої популярної серед представників середнього класу¹. Натомість

¹ У 1870–1880-х роках такі ілюстрації масово друкували французькі літографічні заклади. Однією з найбільш відомих була літографія Жана Барусса. У цьому закладі також друкували численні ілюстровані журнали, зокрема «Ілюстрована національна історія», «Ілюстроване образотворче мистецтво», «Щасливі оповідачі» тощо. Ілюстрації до окремих сюжетів творів Вольтера чи до поеми Байрона у 1870-х роках виконував Жан Герлієр. Його літографії не вирізнялися високохудожнім рівнем виконання, однак користувалися попитом малоосвіченої публіки, яка завдяки цим картинкам мала можливість ознайомитися з персонажами відомих на той час художніх творів.

найбільш відомі твори європейського живопису, поява яких була обумовлена змістом байронівської поеми, почали з'являтися вже за кілька років після публікації твору, тобто у 1820-х роках.

Зокрема, одного з перших поема Байрона надихнула Теодора Жеріко (1791–1824). Художник створив кілька варіантів задуманої картини. Зокрема, у 1823 році постало полотно «Мазепа», у композиції якого художник відобразив драматичний момент подолання конем із прив'язаною до його спини людиною бурхливого потоку. За авторським задумом кінь з останніх сил намагався піднятися на скалистий берег. У будь-якого глядача цей момент викликав запитання: чи стане це порятунком для них обох? Художник не дає відповіді на це складне запитання. Однак це не було його метою. Навпаки. Живописець прагнув відобразити емоційно-напружену боротьбу за життя двох істот: силу інстинкту тварини і силу духу людини, які волею долі стали одним цілим. Відтак загинути, або врятуватися вони також мали разом. З часом, дізнавшись про трагічну загибель самого художника після падіння з коня, деякі мистецтвознавці почали стверджувати, цей трагічний збіг обставин нібито містичним чином був пов'язаний саме із цією картиною, просякнутою маревом смерті.



Іл. 4. Вацлав Павлішак. Мазепа, 1885 р. (Ковалевська 2009, с. 222–223)

Прочитавши байронівську поему, її настроєм та історією головного героя захопився й інший художник – Ежен Делакруа (1793–1863), якого вважають одним з найвидатніших французьких романтиків й майстром колоритної техніки¹. Делакруа написав свого «Мазепу» у 1826 році. Він також зобразив змученого коня з напівживим молодим чоловіком, що вдвох падають десь у далеких українських степах. Драматизм композиції підсилювали і темне, сіре небо, і зграя хижих птахів, що кружляли над знесиленим конем і вершником.

Від початку 1820-х років і надалі до байронівського твору, як основи свого творчого натхнення, зверталось чимало європейських митців. Зокрема, наприкінці XIX ст. вже у стилі неоромантизму була створена картина відомого польського художника Вацлава Павлішака

¹ Його часто називали «князь кольорів».

(1866–1905)¹ «Мазепа» (1885)². Сюжет картини традиційний – дикий кінь несе прив'язаного до крупа молодого Мазепу, однак розробка цього сюжету трохи інша. Перед глядачем розгортається майже монументальна картина дикого поля, де височіє чагарник, що безжалісно ранить тіло прив'язаної до коня людини. Чорний кінь швидко мчить, намагаючись врятуватися від зграї хижих птахів, що вже бачать свою жертву і відчують запах її крові. Сідає сонце і його останні відблиски ховаються за розметаними хмарами (Іл. 4).

Кольорова гамма картини Павлішака значно світліша, ніж на картинах Жеріко чи Делакруа, але емоційний настрій зовсім інший. Якщо у центрі композиції полотен французьких художників ми бачимо людину, що бореться, і саме в цьому полягає сенс її життя, проявляється надія на спасіння, то у Павлішака тіло юнака зображене безсилим, а ситуація загалом безнадійною. Мазепа тут виглядає приреченим померти і готовим прийняти цей вирок долі. Автор не залишає глядачеві шансу домислити щасливий фінал. Глядач залишається перед полотном з низкою питань в голові: що чекає на цю нещасну людину? що зрештою переможе: сила провидіння чи сила людського духу? чи є у цієї жертви обставин шанс на майбутнє? Очевидної відповіді художник не дає. Знаючи про захоплення Павлішака анатомією коней та анімалістичним жанром загалом, можна припустити, що митця доля мазепинського персонажа загалом мало цікавила. Основну увагу художник приділив саме натуралістичному образу коня, чиї рухи були досконало промальовані. Схоже, що відомий сюжет став для Павлішака лише приводом для написання чергового анімалістичного твору, яких наприкінці XIX – на початку XX ст. було чимало, особливо в мистецтві Англії, Франції, Нідерландів.

Протягом XX ст. художники європейських країн уже не зверталися до традиційного мазепинського сюжету, окрім випадків виготовлення поліграфічної продукції (зокрема, афіш вистав, етикеток, рекламних плакатів тощо) та створення «викривлених образів», тобто карикатур на сучасників з використанням упізнаваних елементів знаного сюжету. Натомість до цього нетипового для українського мистецтва образу кілька разів зверталися українські художники. Непопулярність сюжету шаленого галопу дикого коня з вершником на спині серед українських митців була викликана тим, що він завжди сприймався не як реальний факт з життя Івана Мазепи, а саме як легенда. Образ оголеного юнака, якого несе степами його кінь, мало толерував з образом державного мужа, політичного діяча, мецената церкви та освіти, яким в дійсності був український гетьман. Крім того, у той час коли в Європі поширювалися твори Байрона, Гюго, Словацького, які підживлювали інтерес художників саме до образу романтичного героя, яким їм видавався Мазепа, на українських теренах, які перебували під владою Російської імперії, панував образ, створений Олександром Пушкіним у поемі «Полтава». Відтак поширення дістав зовсім інший образ Мазепи й візуалізації зазнали цілком інші сцени з літературного твору, ніж з творів європейських авторів. Натомість українські митці не уникнули відображення легендарного сюжету в своїх картинах та малюнках. Так, у 1994 році Володимир Кохаль створив полотно «Легенда про Мазепу»³. Попри чудовий степовий пейзаж з ковилою та давніми курганами, контрастні хмари на тлі передвечірнього неба, кінь і вершник виглядали неприродньо. Прекрасний білий кінь буквально летів у повітрі навіть не зачіпаючи копитами трави. Вершник, тобто Мазепа, був прив'язаний до крупа коня так, що при шаленому галопі не втримався б на спині коня й кількох хвилин. Усупереч байронівському твору, як власне й іншим подібним до нього текстам, Мазепа сидить верхи без сідла головою уперед. Його тіло не виглядає виснаженим або змученим, нібито його лише щойно посадили на коня. Не маючи під собою сідла, вершник мав би усією мускульною силою намагатися втриматися у вертикальному положенні, тоді як вершник сидить розслаблено та спокійно.

¹ Польською – Wacław Pawliszak.

² Полотно зберігається у фондах Національного музею у Варшаві.

³ Картина зберігається у Музеї гетьманства у м. Київ.



Іл. 5. Афіша до вистави Мільнера «Мазепа, або Дикий кінь Татарії», 1831 р. Джерело:

<https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~270266~118490:Mr--Cartlich-as-Mazeppa,-King-of-Ta>

Отже, усі деталі картини виглядали неприродньо і фантастично, що цілком відповідало легендарній сутності сюжету, хоча порушувало навіть усталені канони його зображення.

Більш близьким до традиційного відображення мазепинського сюжету був молодий художник та музикант Юрій Журавель (Журавель 2008). Він не мав на меті створення самостійного твору за відомим сюжетом. Його гротескний малюнок був лише ілюстрацією в книжці для дітей, де згадувалися європейські автори, твори яких сприяли формуванню образу романтичного героя і була потреба візуально відобразити легенду про покарання молодого Мазепи¹.

Як видно, більшість художників різних часів обирала центром композиції своїх творів тандем коня й людини. Першими зобразили його саме Жеріко та Делакруа, які прагнули репрезентувати свою інтерпретацію романтичних ідей боротьби сили людського духу з силами природи.

Водночас популярність анімалістичного жанру в тогочасному

живописі посприяла тому, що одночасно з поширенням описаного вище сюжету полотен Жеріко та Делакруа почали з'являтися та швидко поширюватися твори, в яких людина та кінь мали протистояти диким тваринам. Одним з перших до такої інтерпретації літературного сюжету вдався французький художник Орас (Гораціо) Верне² (1789–1863)³. Шукаючи найбільш вдалий варіант для реалізації свого задуму, митець написав дві картини. Одна називалася «Мазепа і вовки» (Іл. 2), а інша – «Мазепа і коні»⁴. У першому випадку кінь, з прив'язаним вершником стрімголов мчав, рятуючись від зграї вовків, а в другому – кінь падав серед табуна диких коней, які загрожували затоптати чужинця з дивною ношею. Обидва твори були представлені художником до уваги публіки на Паризькому салоні 1827–1828 років, де дістали схвальну оцінку критиків, хоча версія з кіньми видавалася їм більш вдалою. Незважаючи на це, і перша і друга версії згодом неодноразово були скопійовані самим автором, а також низкою інших художників. Крім того, версія з вовками стала такою популярною, що багато разів продукувалася у вигляді гравюр та літографій⁵. Успіх обох полотен Верне призвів до того,

¹ Дивись: Журавель Ю. Мазепа. Крок до правди. – К.: ГР «Не будь байдужим!», 2008. – 21 с.: іл. – С. 5.

² Французькою – Emile Jean Horace Vernet.

³ Відомо, що на початку 1820-х років О. Верне отримав замовлення від міської влади міста Авін'йон, яка прагнула увічнити пам'ять про діда митця – Жозефа Верне. Плануючи цю роботу, художник перебрав цілу низку ймовірних сюжетів і зупинився на історії, описаній Вольтером та Байроном.

⁴ Ескіз цієї картини нині зберігається в картинній галереї міста Бремен.

⁵ Цілком вірогідно, що твір Верне надихнув й українського художника Віктора Свинарьова, який у 1992 році творив ескіз до твору «Легенда про Мазепу». За задумом митця на темному тлі було зображено коня, який з останніх сил намагався врятувати себе і свого вершника від вовків, які наздоганяли і загрожували загризти їх обох. Через

що картину «Мазепа і вовки» придбав французький король Луї-Філіп і з часом її було розміщено в будинку Національних зборів Франції у Парижі¹. Водночас ця картина надихнула англійського художника Джонам Фредеріка Херрінга на створення власної інтерпретації сюжету з вовками². Натомість сюжет з кіньми більше сподобався Вільгельму Наю, який за його мотивами створив полотно під назвою «Мазепа в оточенні диких коней», та Олександр Орловському, який написав картину під назвою «Мазепа»³. Наслідуючи ідеї Верне, обидва художники композиційним центром своїх картин обрали виснаженого білого коня, з прив'язаним до його спини вершником⁴. Кінь разом із людиною падав на бік, з острахом озираючись на диких коней, які його оточували. Глядачеві мимоволі передавалося почуття неспокою. Воно підсилювалося зображеннями передгрозового темного неба, сильного вітру, що нахилив гілля старого дерева, хижих птахів, які, відчувачи можливу здобич, кружляли над узліссям, та переляканих диких коней. Захоплення художників анатомією коней сприяло зображенню професійно проробленої пластики рухів цих шляхетних тварин, а також їхніх емоцій: страху, цікавості, співчуття. Незважаючи на емоційне напруження, яким переймається глядач у перші хвилини, загальне враження від картини залишається позитивним. Крім переживання за життя головного персонажу, у глядача підсвідомо виникає надія на щасливе завершення його поневірянь. Схоплена і відображена авторами мить – це момент звільнення для головного героя, це – свобода, яка гарантує йому життя. Саме ця ідея свободи, перемоги людського тіла над жорстокими обставинами життя і людського духу над природною стихією, що апіорі непідвладна людині та є джерелом земного лиха і катастроф, є головним лейтмотивом картин художників. Обидві картини були написані майже в один час і є майже дзеркальним відображення одна одної, що часто призводило до плутанини при визначенні авторства цих творів у різних публікаціях.

Ще одним типом сюжетів, обумовлених змістом байронівської поеми, став сюжет «мук Мазепа». До цього типу картин належать полотно Луї Буланже⁵ (1806–1867) «Муки Мазепа»⁶, написане в 1827 році, картина Луї Гусне «Мазепа», створена в 1874 році⁷. Обидва твори були дуже динамічними. Центром композиції був молодий Мазепа, якого слуги ображеного графа

скруту, в якій опинилися українські митці на початку 1990-х років, художник був змушений замалювати свій твір, використавши полотно для іншої картини. На щастя, у 2012 році, готуючись до своєї майбутньої авторської виставки робіт, Віктор Володимирович написав картину заново. Правда, всупереч канону, згідно з яким Мазепу зображували оголеним, художник зобразив його у синіх шароварах, які у поєднанні із жовтуватими відблисками кінської гриви та хвоста створювали чітку асоціацію з кольорами національного прапора України. Тобто оглядаючи картину, у глядача мимоволі виникало відчуття, що образ Мазепа символізує саму Україну, яка крізь усі небезпеки та загрози таки досягає омріяного майбутнього – незалежності. Така осучаснена інтерпретація сюжету поем Байрона та Гюго та візуалізації Верне була викликана щойно пережитими художником подіями 1991 року, тобто проголошенням суверенності української держави. Відновлюючи картину 1992 року, художник не став нічого змінювати, хоч на 2012 рік вже міг би повернутися до більш класичних трактувань твору французького художника. (Дивись зображення: Ковалевська О. О. Іконографія Івана Мазепа в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. – К.: Темпора, 2013. – С. 155, 191).

¹ Картина загинула внаслідок пожежі у будинку парламенту в 1961 році, а її авторська копія донині зберігається у зібранні музею Кальве в Авіньйоні.

² Картина Дж.Ф. Херрінга зберігається в Британській галереї Тейт.

³ Олександр Орловський. Мазепа. 1820-ті рр. Полтавський художній музей (картинна галерея) ім. Миколи Ярошенка.

⁴ Сюжет з кіньми неодноразово повторювали різні європейські художники, зокрема, польський художник Максиміліян Геримський.

⁵ Луї Буланже (фр. Louis Boulanger) – французький художник, літограф, ілюстратор; директор Діжонської школи мистецтв (1860–1867).

⁶ Інша назва картини «Покарання Мазепа». Картина зберігається у музеї міста Руан (Франція).

⁷ Полотно зберігається у Музеї де Орсе (Musée d'Orsay) у Парижі.

намагалися прив'язати до дикого коня, що виривався з упряжі та рук погоничів. І тварина, і людина в обох творах чинили шалений спротив чужій волі. Жоден з них не збирався коритися долі й не поспішав назустріч смерті. Недарма ці обидві картини якнайкраще відображали природне право та прагнення до свободи будь-якої живої істоти, які підживлювали твори романтичної літератури та мистецтва протягом значного часу.

Таким чином, завдяки поемі Байрона образ Мазепи отримав одразу кілька варіантів візуального втілення в творах романтичного живопису. В одних інтерпретаціях митці прагнули репрезентувати глядачеві образ борця проти проявів чужої волі, який не бажав приймати присуджений йому вирок. При цьому шалений опір чинили й людина, й тварина, яким судилося разом зазнати смерті: людині як жертві, а тварині як інструменту в руках Божого проведення. В інших поставав образ братства, єдності двох тіл та двох душ, які як єдине ціле мали шанс або вижити, або померти у боротьбі з природними стихіями або дикими тваринами.



Іл. 6. Джон Дойль. Карикатура «Король Вільям IV і реформа» за сюжетом картини Гораціо Верне «Мазепа і вовки», 1832 р. Джерело: www.wikipedia.org

Подальшому зростанню популярності образу Мазепи, яка відбувалася одразу двома шляхами: у текстах і образах, сприяла поява численних послідовників Дж. Байрона. Одним з перших серед них став відомий поет і письменник, сучасник грецького повстання, волелюбний ідейний супротивник Наполеона, який виріс на революційних традиціях Паризької комуни, – Віктор Гюго. На відміну від Байрона та Буланже, чиїми текстом та полотном поет надихався, Гюго зосередив свою увагу не на класичному Пассековому сюжеті, а на несамоциті їзді очманілого дикого коня та постаті прив'язаної до його спини скривавленої людини. За сюжетом поеми Гюго кінь мчав степом не розбираючи дороги, шматуючи свої боки й тіло свого вершника. Над приреченою до смерті пари (людини та коня) кружляли зграї гайвороння,

сов та трупоїдів-шулик. Не менш небезпечним був і табун диких коней, які могли пришвидшити їхню спільну смерть. Спостерігаючи за цією жахливою картиною ніби зі сторони, автор на сторінках своєї поеми оптимістично проголошував: цей «живий труп», що нині гине, ще буде в майбутньому «народом України» проголошений своїм очільником. Ось тоді він зможе відстояти свої права, помститися хижим шулікам і орлам, які уособлювали його ворогів, зможе відплатити за кров, яка пролилася на поля, якими його ніс дикий кінь. Поема Віктора Гюго впевнено переконувала читача у тому, що колись настане час і ця скривавлена, приречена на смерть, ледве жива молода людина, ще «одягне плащ старих гетьманів, піднявшись високо із безодні, яка мала служити йому могилою». Лейтмотивом його поеми була віра в те, що будь-яке нібито безнадійне становище не є абсолютним. Вихід завжди є, бо віра сильніша за обставини. Дивовижна доля Мазепи надихнула поета на перетворення його постаті на символ людського духу, нестримного інстинкту, що живе в кожній людині і здатний привести її до того фатуму, який у хвилину можливої загибелі раптом здатний піднести свою жертву на вершину щастя. Гюго вклав у свою поему глибокий зміст, оспівавши героя як уособлення вічного прагнення людського духу до великої мети.

Загалом поеми Байрона та Гюго, а також їхні найбільш відомі візуалізації¹, були саме тими двома літературними творами, які стали взірцями для багатьох інших авторів епохи романтизму. Зокрема, у польській літературі про Мазепу особливе місце належить п'ятиактовій драмі «Мазепа» Юліуша Словацького. Перший варіант драми був написаний автором ще в 1834 році, але потім несподівано знищений. Новий варіант тексту з'явився лише у 1839 році. За побудовою сюжету та стилем викладу драма Ю. Словацького дуже нагадувала

¹ Говорячи про відображення «легенди про Мазепу» у творах живопису та графіки, не можна також оминати увагою численні ілюстрації до поеми Дж. Байрона, виконані польськими та французькими художниками і графіками. Перш за все, це стосується серії ілюстрацій до цієї поеми, виконаної відомим художником Ю. Коссаком та літографом Е.Н. Сотайном, що були подаровані Національному музею у Варшаві приватним колекціонером А.В. Стшембошем. Згадані літографії відтворюють кілька фрагментів байронівської поеми. Серед них: зображення гетьмана, який сидить під деревом і розповідає Карлу XII свою історію, та малюнок, де слуги ображеного польського пана прив'язують молодого коханця його дружини до коня. Не оминули митці можливості візуалізувати й традиційний образ напівживого юнака, який лежить серед степу, а над ним кружляють зграї хижих птахів. Існує й окрема ілюстрація до поеми Дж. Байрона, виконана Максиміліаном Геримським, що зображує табун диких коней на узбіччі лісу, що оточують безсилого коня з напівживим вершником. Крім того, польські художники багато ілюстрували твори польської літератури, присвячені Мазепі, зокрема, поему Юліуша Словацького «Мазепа». Про поширення в Європі романтичних творів Дж. Байрона, В. Гюго та інших поетів-романтиків говорять численні цикли літографій до цих творів, які, як правило, супроводжувалися написами різними мовами (французька та іспанська, французька та німецька тощо). Це давало можливість використовувати ці зображення як в комплексі з текстом, так і окремо. Найбільша кількість таких літографій, виконаних в дещо лубочному або народному стилі, виготовлялася у Франції. Водночас збереглися окремі екземпляри подібних літографій, виконаних у Росії, з підписами російською мовою. Цей факт демонструє не лише широку географію поширення такого виду поліграфічної «продукції», але й про попит, який на них існував. Не менш цікавим було й те, що ці цикли літографій не лише відтворювали тексти відомих поем. Вони часто зображували сюжети, яких не було в літературних творах, але їх можна було «домислити». Такими, наприклад, були літографії, що зображували побачення Терези з Мазепою у мальовничому парку, лісі або в альтанці неподалік замку, де вона мешкала. Змістовними були й ті літографії, що зображували той момент, коли Мазепа, ставши мужнім та сміливим воїном, за багато років після пригоди своєї молодості, підходить під стіни замку свого кривдника на чолі повсталого натовпу. Він прагне помститися за своє приниження та забрати із собою ту єдину в світі жінку, яку він кохав протягом усього життя, але не знаходить її серед живих. Таким чином, ці серії чорно-білих та кольорових літографій із звичайних ілюстрацій до тексту, перетворювалися на цілком самостійні твори, які скоріше за все задовольняли естетичні потреби середнього прошарку населення тогочасної Європи, який не дуже був обізнаний з тонкощами високої поезії і не дуже переймався боротьбою за ідеали свободи далекої та майже міфічної для них України, гетьманом якої був Мазепа. Водночас завдяки творам літератури та мистецтва образ Мазепи ставав відомим широким верствам населення. Це був улюблений герой творів популярної графіки, що простежувалося в зображенні красивого, мужнього та шляхетного обличчя героя, його театральнo-драматичних поз та вчинках, відбитих на папері.

історичні драми У. Шекспіра. В основу твору польського поета знову-таки було покладено легенду про коня, який приніс свого непритомного вершника в Україну. Мазепа Ю. Словацького – це хитрий, відважний і водночас шляхетний «козацький син», який був покойовим польського короля. Він був готовий пожертвувати своїм життям і заради честі жінки, яку навіть не кохав, і заради честі короля, якого у глибині душі зневажав. Водночас образ Мазепи у творі Словацького набув певного демонізму, бо, за задумом автора, майже всі особи, з якими зіштовхнувся головний герой, з часом гинули через пусті капризи легковажного хлопця.

Крім Словацького, образом Мазепи також цікавилися Йосип (Юзеф) Богдан Залеський. Однак твори всіх польських авторів будувалися за однією схемою, списаною з мемуарів Я.Х. Пассека. Мазепа в них – покойовий короля Яна Казимира, молодий красень, який обов'язково закохувався в заміжню польську шляхтянку, а за деякий час про ці стосунки довідувався її старий чоловік і тоді Мазепа зазнавав страшної, але справедливої, на думку авторів, кари – його прив'язували до дикого коня і відпускали у степ, де його доля вже була в руках провидіння.

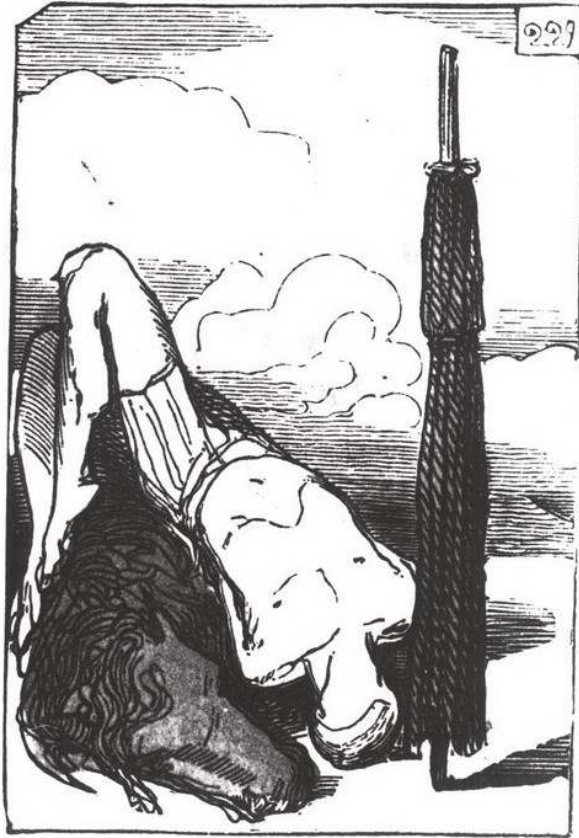
Два прозові твори польських письменників Францішка Равіти-Гавронського «Пан гетьман Мазепа. Історичний роман» та Богдана Курхана «Гетьман Мазепа, або Боротьба за корону» представляли Мазепу як реального козацького очільника, серйозного політичного гравця. Відтак пригоди його молодості залишилися поза їхньою увагою.

Переспівування сюжетів, пов'язаних з Мазепою, відбилося й на змісті багатьох творів як першої, так і другої половини XIX ст. Зокрема, у поемі Жоля Ресегіє, який зробив з Мазепи татарського князя, і на романі та поемі невідомих авторів «Мазепа, вождь українських козаків» та «Мазепа, або Дикі коні України». Протягом досить короткого часу з'явилися такі твори німецьких авторів, як поема Г.Е. Штебіна (1844), «Король степу» А. Мая (1849), «Мазепа» Т.Г. Лейса (1850), «Битва під Полтавою» К.Ю. Штарка (1855) та «Мазепа, або Супротивники» К. Костіна (1855), повісті «Мазепа» А. Мютцельбурга (1860) і А. Зондермана (1882) та інші (Небелюк 1987). Більшість з них експлуатувала історію про любовні пригоди головного персонажа, що нерідко нічого спільного не мало з реальними історичними подіями.

Винятком хіба що може бути драма «Король степу» А. Мая, присвячена боротьбі гетьмана за свободу свого краю. Спочатку, звертаючись до Петра I, Мазепа окреслював своє бачення взаємин царя-протектора та народу-васала так: «Спис козака для захисту царського трону і меч царський для захисту нашої волі. Оце все, що ми винні одне одному». Однак дізнавшись про царські плани поневолення свого волелюбного народу, гетьман радикально змінив погляди. Відтак його метою стало створення «Королівства степів» і отримання «корони», тобто статусу самостійного правителя. Однак омріяне королівство виявилось лише міражем, а сам Мазепа загинув, втративши своє щастя і свою любов Наталю, яка віддалася Голіцину.

Цікавою за своїм сюжетом була й історична новела Георге Асакі (1770–1840) (Асаки 1988). З одного боку її зміст віддалено наслідував головні мотиви байронівської поеми, а з другого – містив деякі оригінальні сюжетні лінії. Незважаючи на те що головний герой новели мав ім'я Мазепа, фактів реальної біографії гетьмана у творі було мало. Натомість авторська уява представила читачам несподівані розповіді про участь Мазепи в поході Василя Лупу проти мунтянського воєводи Матея Басараба, про шляхетний порятунок молдавської шляхтянки, про зустріч старого гетьмана зі своєю донькою, яка в реальності померла немовлям, та, нарешті, про його смерть на молдавській землі. Автор наділив свого героя особливими здібностями, гарною освітою та лицарським вихованням, тобто всім тим, що, на його думку, повинно було підкреслити його винятковість як козацького ватажка, який очолив сміливе і ризиковане повстання національно-визвольного характеру. Зміст новели повною

мірою розкривав авторське співчуття своєму героєві, його симпатію до старого українського гетьмана. Очевидно, що саме це вплинуло на фінал твору. Він був менш драматичний, ніж насправді: «навеки простясь с политикой и великими планами, он посвятил остаток дней своих благочестию и смиренным размышлениям о боге», – писав Асакі (Асаки 1988). Очевидно саме так, на думку автора мав закінчити своє життя справжній козацький ватажок та воєвода – гетьман Мазепа. Твір молдавсько-румунського автора сміливо поєднав історичну правду, легенди та вигадки автора.



Іл. 7. Берталь (Шарль Альбер д'Арну). Карикатура за сюжетом картини Шассеріо. Часопис «Для сміху», 16 липня 1853 р. (за Mouille-Seaux 1978).

Свою інтерпретацію романтичного героя у драмі «Мазепа» представив у 60-х роках XIX ст. німецький поет Рудольф Готтшаль. Його інтерес до Мазепи обумовлювався тими ж причинами, що й у Дж. Байрона та В. Гюго. Народжений 1823 року, Готтшаль згодом став одним із активних учасників ліберального руху у східній Пруссії. Багато його драм мали яскраве революційне забарвлення. Драма «Мазепа» в п'яти актах стала однією з найвдаліших творів цього автора. Якщо залишити поза увагою деякі історичні помилки допущені автором (Мотря – донька І. Іскри, К. Гордієнко не приєднався до гетьмана), то трагедія вийшла доволі захоплюючою, тримала читача у постійній напрузі. Головна ідея твору полягала у тому, аби показати, як мрія Мазепи, гетьмана України, про «корону та незалежність» постійно примушує його коритися неблаганній лихій долі, яка нестримно веде його і до мети, і до загибелі одночасно. Одним з мотивів твору Готтшала стало прагнення продемонструвати своє розуміння

тогочасних історичних подій як процесу, в якому не було ані правих, ані винуватих, ані «лиходіїв», ані «янголів». Люди, на переконання автора, – це лише шахові фігури в руках невидимих гравців.

У драмі Рудольфа Готтшала цікава роль була відведена Мотрі. Автор запропонував читачеві досить несподівану версію, яка мала пояснювати незрозумілу, на перший погляд, пристрасть молодого чоловіка до літнього чоловіка. Мотрона Готтшала не звичайна «полковничівна»; вона народжена для панування, це жінка з інстинктом владарювання, яка прагне разом із Мазепою здійснення його грандіозних планів, що засліпили її. Заради цих планів, що обіцяють корону і їй, вона кидається на шию старому гетьману, присягаючи «йти за його зіркою». Страта батька призводить до появи почуття помсти, а відповідно й перехід Мотрі на бік ворогів Мазепи, що тягне за собою крах усіх мрій та планів. Сильне враження від драми послаблюється, на жаль, зовсім непотрібним моралізаторством автора. Мазепа у нього гине не тому, що «так хотіла доля», а в покарання за зневажені закони моралі. Зрозуміло, що драма Готтшала вже принципово відрізнявся від творів Байрона та Гюго. Створений ним власний

образ романтичного героя був значно глибшим та психологічно складнішим, а сюжетна лінія кохання вже була перенесена з молодих років Мазепи на період його старості, коли усвідомлення поразки і втрати стає більш драматичним.

Наприкінці XIX ст. в європейській літературі з'явилося ще кілька творів про Мазепу: поема «Мазепа, або Дикі коні» Г.Л. Вільямса (1890) – в англійській, оповідання «Мазепа та його посол» Вернера фон Гайденштама та поема І.П. Валліна «Карл XII» – в шведській, анонімна драма «Карл XII» – у італійській, «Іван Мазепа» Іосифа Фріча – у чеській. Усі вони були присвячені Мазепі та Україні. Однак їхні автори дуже слабо собі уявляли, чим насправді була Гетьманщина. Для них край, яким правив гетьман і з яким були пов'язані його мрії про волю і свободу, це скоріше якесь західноєвропейське герцогство, ніж далеке, ніким не бачене «королівство степів» на межі християнського та мусульманського світів. Незважаючи на те що уявлення про тогочасну Україну, представлені у цих творах, були далекими від історичної правди, вони мали бути викликати у західноєвропейського читача справжній інтерес до далекої країни, яка була здатна народжувати таких героїв, як Мазепа. Недарма віконт М. де-Вогює свого часу написав про нього: «Історія не дала йому корони, як він того бажав. Проте поезія обдарувала його, без його відома, королівством, набагато кращим, аніж ті, які має політика. Чи заслужила його ця загадкова постать? Не вимагайте відповіді історії. Його супротивники ненавиділи його, проте жінки його любили, церква прокляла його, але поети його оспівали! А поки світ буде таким, яким він є зараз, останнє слово в ньому завжди належатиме жінкам і поетам» [Донцов 1994, с. 79–86].

Про шалену популярність мазепинського сюжету протягом усього XIX ст. не в останню чергу свідчить поява значної кількості предметів ужиткового мистецтва, декорованих сценами відомих живописних полотен. Такими, наприклад, є годинник, прикрашений фігуркою коня, до якого прив'язаний юнак Мазепа, табакерка та люлька за сюжетом Верне «Мазепа і вовки», станкові скульптури та фарфорові статуетки, які відображали як чоловічий, так і жіночий образ «Мазепи», про що буде далі.

Модернізаційні інтерпретації образу Мазепи та політичні карикатури на основі відомого сюжету

Нетипові інтерпретації «мазепинського» сюжету, яким його репрезентували публіці Вольтер, Байрон, Гюго та інші автори, почали виникати майже одночасно з так би мовити класичними або типовими трактовками. Різноманітність у текстах літературних творів та відмінності у візуалізації образів Мазепи були обумовлені переколюванням Мазепинського персонажу з Європи до Америки, де він набув нових рис та особливих характеристик, потім перетворенням його з українського гетьмана на татарського князя, а ще пізніше зі зміною статі головного героя – з чоловічої на жіночу.

Вірогідно, що першою драмою невідомого англійського автора, яка з успіхом була поставлена у Бостоні ще 1811 року, була драма «Мазепа, гетьман України». Сюжет твору обертався довкола Полтавської битви, але єдиною історичною постаттю в ній був Мазепа. Решта персонажів були вигадані автором, тому говорити про історичну вартість драми не має сенсу. Визначити художній рівень постановки дозволяють джерела та література, оскільки ця театральна постановка не відбилася в анналах театального життя американського континенту.

Натомість значно більше значення для появи нового трактування образу Мазепи належало драмі 1812 року «Мазепа, або Дикий кінь Татарії», написаній відомим американським актором, драматургом та поетом того часу Джоном Говардом Пейном. У цьому творі Мазепа був представлений як татарський шляхтич, якого в покарання за якусь інтригу прив'язали до дикого коня і випустили в степ. Несподіване розгортання сюжетної лінії

«у степах Татарії», запропоноване Пейном, згодом зворушило творчу уяву француза Леопольда Кюмев'єра і він 1824 р. написав невелику мелодраму зі схожою назвою – «Мазепа, або Татарський кінь». Автор фактично переповів на свій лад твір свого попередника. Ідея перетворення Мазепи на татарського князя і перенесення місця дії з України, як було у Байрона чи Гюго, у степи Татарії, так сподобалась сучасникам, що посприяла черговій інтерпретації творів Пейта та Кюмев'єра. Її у 1831 році здійснив англієць Г. М. Мільнер, створивши мелодраму під назвою «Мазепа, або Дикий кінь Татарії» (Рудницький 1994). Як не

дивно, але саме цій театральній постановці судилося мати успіх на сценах Англії та США протягом десятків років. Крім імені головного персонажа в цій мелодрамі нічого не залишилося від реального прототипа або навіть від героя байронівської поеми. У цій п'єсі Мазепа – це татарин на ім'я Касимір Мазепа, якого після чергового нападу татар на замок каштеляна Лавринського випадково знайшли мешканці замку. Немовля-підкидьок виросло і перетворилося на красивого юнака, який став пажем каштеляна і невдовзі закохався в його доньку. Дізнавшись про те, що Лавринський хоче віддати дівчину заміж за старого графа Палатина, Мазепа



MR. JOHN BULL IN THE CHARACTER OF MAZEPPA.

Іл. 8. Невизначений графік. Карикатура «Містер Джон Буль в образі Мазепи».

Часопис «Punch», 1855 р. Джерело:

<http://www.victorianweb.org/periodicals/punch/crimea/23.html>

намагається цьому зашкодити, але слуги каштеляна його хапають, зривають з нього одяг і прив'язують до спини дикого коня, що мчить його серед ночі до Татарії. Там його рятують татари, а «татарський король» Абдер-Хан упізнає в ньому свого сина. Ставши згодом татарським ватажком, Мазепа повертається до замку Лавринського й після кривавого бою змушує каштеляна віддати його доньку за себе. Саме з моменту появи цієї мелодрами і створення театральної афіші (Іл. 5), в якій зазначалось, що головну роль виконує «Містер Карліч» («Mr Carlich»), за персонажем на ім'я Мазепа закріплюється імідж татарського князя. Сюжет шаленого галопу на дикому коні відходить на другий план¹, а з часом сама ідея перших творів поетів-романтиків про боротьбу за виживання, за визволення свого народу, взагалі загубилася у перепетях пригодницької драми зі щасливим фіналом.

Вірогідніше за все саме драма Мільнера, а не поеми Байрона чи Гюго надихнули художника-романтика Теодора Шассеріо (1819–1856) на створення у 1851 році картини під назвою «Дівчина-козачка біля тіла Мазепи» (Іл. 3)². Сюжет та композиція його картини повністю випадала з переліку традиційних інтерпретацій байронівського твору. Митець на

¹ Це відбулося й представлений публіці афіші.

² Картина знаходиться у музеї Страсбурга.

своєму полотні зобразив не «муки юнака», не «його героїчну боротьбу зі стихією» або «дикими звірами», а майже щасливий кінець усім поневірянням Мазепи, тобто «козацьку» (а власне татарську – О.К.) дівчину, яка знаходить непритомного хлопця на виснаженому коні. І сама дівчина, і постаті інших людей на задньому плані картини, однозначно символізували порятунок юнака та початок для нього нового етапу життя. Як не дивно, але саме це полотно за пару років надихнуло графіка Берталя на створення першої карикатури (1853) за цим сюжетом, про що буде далі.

Як би там не було, але протягом короткого часу людина, прив'язана до дикого коня, стала



Іл. 9. Невідомий графік. Карикатура «Авраам Лінкольн в ролі «сучасного Мазепи». Гумористичний часопис «Fun», 29 жовтня 1864 р. Джерело: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/projects/disraeli/funstoryboard.html>

одним з найпоширеніших образів, відображених у різних видах та жанрах мистецтва. Цей образ збуджував уяву, змушував повірити у щасливі подарунки долі, коли приречена на смерть молода людина раптом знаходила порятунок, а згодом піднімалася до найвищих сходинок соціальної драбини, ставала народним ватажком, провідником великого народу. Однак усе частіше цей образ починав втрачати будь-який зв'язок зі своїм реальним прототипом і з ним почали відбуватися несподівані перетворення. Одним з прикладів такої метаморфози стала публікація філадельфійським видавництвом Турнера й Фішера історії Мазепи у вигляді невеличкої книжечки з ілюстраціями. Книжка призначалася дітям і назвалася «Мазепа і дикий кінь». У такий спосіб ім'я справжнього українського гетьмана перетворилося на ім'я звичайного казкового героя, пригоди якого нічого спільного не мали з реальною історичною постаттю. Натомість зростаюча популярність образу Мазепи в американському середовищі була зумовлена певною асоціацією. Справа у тому, що цей образ мав багато спільного з образом Саймона Батлера, першопоселенця штату Кентукі, якого взяли у полон аборигени й покарали так само, як польський шляхтич Мазепу.

Історія про несамовиту їзду молодого хлопця, який у будь який момент міг загинути, але на щастя уцілів, так захопила американську, а згодом й англійську публіку, що дуже швидко стала основою численних так званих іподрам. Ці динамічні вистави ставилися у цирках. Їхній зміст полягав у яскравому шоу, головний герой якого мав продемонструвати віртуозну їзду на коні, поєднану з незвичними і небезпечними трюками. Популярність цих вистав в Америці і Англії так вихлостила зміст навіть легендарного сюжету, що в Європі, зокрема у Франції, легенда про Мазепу поступово почала набувати комічного змісту. Так, у 1857 р. Л. Арно запропонував паризькій публіці історію Мазепи у пантомімі під назвою «Мазепа, або Українські бунтівники». Мазепа у цьому творі був представлений як комічний персонаж, покараний за любовну пригоду із графинею Терезою Лядовською. Ставши з часом ватажком українських бунтівників, головний герой помстився колишньому супернику і здобув кохану.

На початку 60-х років XIX ст. відбувся черговий сплеск популярності образу Мазепи. Цього разу це було пов'язано із зовсім несподіваним його трактуванням, а саме – Мазепа став жінкою (!). Ця ідея прийшла в голову американському імпресарію Джону Сміту, який запропонував виконання цієї ролі Аді Ісаак Менкен. Дебют жіночого варіанту «Мазепи» відбувся 7 червня 1861 року в Грін Стріт театрі. Шалений успіх п'єси був обумовлений одразу кількома чинниками. По-перше, це було захоплююче видовище з привабливою напівоголеною жінкою у головній ролі, що була віддана у цілковиту владу дикого коня, шалений галоп якого загрожував тим, що кожен невдалий рух актриси міг закінчитися каліцтвом або смертю. По-друге, уміння їздити верхи дуже цінувалося в Америці того часу, тому вправність та хоробрість акторки збуджували найрізноманітніші почуття глядачів і примушували їх йти на виставу ще й ще. Таким чином, уже в другій половині XIX ст. ім'я Мазепи стійко асоціювалося або з «дикими конем Татарії», або з роллю міс Менкен¹. До речі, європейська преса ставилася до цієї постановки досить неоднозначно. У відгуках критиків можна було зустріти як відверте захоплення на вірець того, що «актрисі найбільше пасує відсутність одягу», так і цілковите засудження: «Це віщує катастрофу для англійського суспільства, коли доводиться нотувати, що театр був переповнений до задухи... натовпом добре одягнутих людей, з яких, очевидно, велика кількість зібралася в надії задовольнити свій похитливий смак і позаглядати на наготу, що переступає межі всякої пристойності. ... Вистава така недолуга, що гіршої бути не може» (Рудницький 1994, с. 153).

Однак у погоні за глядацькою увагою та інтересом американські драматурги перевершили самі себе, коли на театральній сцені з'явився «кінний жарт» К. Вайта «Мазеппа», виданий у Нью-Йорку в серії «Ефіопська драма». Сюжет і дійові особи тут були такі ж самі, як і в драмі Мільнера, але з єдиною відмінністю – усі вони були неграми (!). Крім зовнішнього колориту цієї постановки, вражала й мова діалогів персонажів: «Постривайте, ви, джерські негри!» або «Я вчеплюся обома руками за цю дику яблуньку, триматимусь за неї, поки не дам дуба і до останньої краплі крові боронитиму її. Ми чхаємо на вас!» (Рудницький 1994, с. 154). З огляду на все вище описане, інтерпретації образу Мазепи на театральних сценах Європи виглядали більш консервативно і притримувалися двох основних ліній: героїко-драматичної або лірико-романтичної. Так, на початку 70-х років XIX ст. письменники Анрі Шабрія та Філіп Дюпен спільно з композитором Шарлем Пурні створили оперу-буф, в якій було спародійовано попередні твори про Мазепу, насамперед сцени на «дикому коні». Таке трактування образу, який був безмежно далекий від образу справжнього українського гетьмана, свідчило про те, що і глядачі, і театральні критики в Європі вже перенаситились творами на мазепинську

¹ До цього слід додати, що іподрами за участю Ади Ісак Менкен, або її послідовниць, спровокували появу численної поліграфічної продукції з образом «Мазепи-жінки», зокрема афіш, листівок, наклейок на коробки сірників, обгортки до шоколаду тощо.

тематику. Вона вже почала здаватися їм банальною і нудною, тим більше, що нових знань про український народ, його історію та справжніх героїв ці вистави не надавали. Незважаючи на це, кількість творів, присвячених Мазепі, невпинно зростала. Протягом 30-х років XIX ст. – початку XX ст. над осмисленням легендарно-історичних сюжетів, пов'язаних з постаттю Мазепи, та втіленням їх у творах музичного мистецтва, працювали кращі композитори: К. Лоеве (1830), Л. Маєр (1837, Бамберг), А. Кортеси (1841), Ф. Кампан (1850, Болонья), П. Сокальський (1858), Фітінгофа-Шель (1859, Санкт-Петербург), К. Педротті (1861, Болонья), Ш. Пурні (1872, Париж), А. Мінхеймер (1875 (1900), Варшава), Дж.В. Гінтон (1880), Ф. Педрель (1881, Мадрид), П. Чайковський (1884, Москва), В. Мейер-Лац (1885, Лондон), М. Коген-Лінару (1890, Бухарест), М. Гранваль (1892, Бордо), Неріні (1925, Бордо), Р. Кочальський, Л. Дюбуа та інші. Крім того, загально відомими стали Шоста симфонічна поема Ференца Ліста «Мазепа» (1851), написана композитором під враженням від поеми В. Гюго, увертюра «Мазепа» Жоржа Матіаса (1876) та етюд-галоп з аналогічною назвою Альфреда Кідана (1878) (Кебузинська 2004, с. 252), а також кантата О. Титова і фрагментарний, незавершений вокальний квартет, скомпонований близько 1890 р. студентом Московської консерваторії С. Рахманіновим (Савицький 1993, с. 26).

Повертаючись до мо дернізаційних візуалізацій образу Мазепи, які з'явилися протягом XIX–XX ст., слід окремо зупинитись на так званих викривлених візуальних образах відомого «мазепинського» сюжету, тобто карикатурах. Вони почали з'являтися майже одночасно з його першими традиційними візуалізаціями та інтерпретаціями. Зокрема, якщо перші традиційні полотна на теми шаленого галопу дикого коня та прив'язаного до нього Мазепи датувалися початком 1820-х років, то перша карикатура за цим же сюжетом була створена вже у 1832 році. Її автором був британський ілюстратор ірландського походження Джон Дойль (1797–1868)¹. Використавши за взірць картину Гораціо (Ораса) Верне «Мазепа і вовки», графік в образі сучасного йому «Мазепи» представив короля Вільяма IV, а роль «дикого коня» відіграла виборча реформа, до якої був «прив'язаний» монарх (Іл. IV)². Для того, аби зрозуміти підтекст цього твору, слід звернутися до біографії та діяльності короля Британії та Ганноверу. Вільгельм IV був найстарішим монархом на британському троні, оскільки став королем у віці 65 років. Король мав доволі ліберальні погляди на цілу низку питань поточної політики Британії. За час його правління було переглянуто законодавство щодо бідних, проведено демократизацію муніципалітетів, вперше введено обмеження на дитячу працю і, навіть попри початковий спротив з боку короля остаточно скасовано рабство на всіх теренах Британської імперії. Однак, незважаючи на значну кількість реформ, які повинні були мати позитивні наслідки для підданих, каменем спотикання стала електоральна реформа 1832 р. Її сутність полягала в ліквідації в парламенті представництв так званих гнилих містечок і водночас розширенні представництва великих міст, які виникли під час промислової революції. Парламентський акт 1832 року також суттєво збільшив кількість виборців, які отримали право голосу. Незважаючи на широку підтримку реформи в Палаті громад, вона викликала шалений спротив членів Палати лордів. Саме в її середовищі слід було шукати замовника карикатури на постать короля. На думку опонентів монарха, підтримуючи цей законопроект, Вільгельм IV нібито не розумів усіх небезпек свого становища. Він виглядав як той «Мазепа», який, будучи прив'язаним головою назад до крупу коня, мчав уперед, у невідоме і можливо небезпечне майбутнє. Таким чином, ця перша карикатура, автор якої вирішив використати відомий і цілком упізнаваний образ романтичного героя, була використана політичними опонентами короля для дискредитації його дій та рішень. Відтак семантичне навантаження образу

¹ Джон Дойль. Карикатура «Король Вільям IV і реформа» (інша назва «Mazeppa on a grey horse», 1832 р. Зберігається в Національній портретній галереї у Лондоні.

² Див. зображення: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/B:Mazeppa_\(King_William_IV\)_-_Doyle,_1832.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/B:Mazeppa_(King_William_IV)_-_Doyle,_1832.jpg)

змінлося. Головний персонаж твору з героя, який бореться і чинить спротив обставинам, чужій волі, або природним стихіям, перетворювався на легковажну людину, яка підпадала під вплив несприятливих обставин, ставала заручником громадської думки і не розуміла, що творила.

За пару десятків років після появи першої карикатури за «мазепинським» сюжетом, засобом карикатури для боротьби з опонентом скористався і французький графік та ілюстратор Шарль Альбер д'Арну (1820–1882), більш відомий за псевдонімом Берталь¹. Побачивши в салоні 1853 року картину Теодора Шассеріо «Дівчина-козачка біля тіла Мазепи» (1851), художник намалював на неї карикатуру й опублікував 16 липня 1853 року на сторінках гумористичного журналу «Для сміху» (Іл. 7). Карикатура супроводжувалася доволі цікавим текстом, зміст якого полягав у тому, що нібито до того моменту, коли кінь, який приніс Мазепу в українські степи, знепритомнів, він також ніс із собою парасольку, яка надавала Мазепі почуття безпеки та можливість подати сигнал лиха (Mouille-seaux 1978, с. 20]. Відтак, зображаючи поруч із конем та його ношею складену парасольку, карикатурист мав на меті зачепити почуття самого Теодора Шассеріо. Графік явно мав якісь претензії до живописця, чій композиція та інтерпретація відомого сюжету йому не сподобались. Імовірно, карикатуриста найбільше дратувала трохи дивна поза дівчини, яка на картині Шассеріо стояла біля коня, що впав, та вершника, який перебував у непритомному стані й потребував неганої допомоги. Дівчина дійсно нагадувала підставку для парасольки. Цікавість і водночас страх в її очах видавали в ній дитину. Відтак замість того, аби рятувати пораненого і ледве живого юнака, вона його розглядала. Дивним чином відставлена рука дівчини на картині водночас могла бути трактована і як певний жест відсторонення і як спроба прикрити хлопцю обличчя (ніби дійсно парасолька). Через образ дівчини, зовнішній вигляд якої скоріше нагадував татарку, ніж українку, через її позу і вираз обличчя, загальний настрій картини вийшов не драматичним чи трагічним, а трохи кумедним. Очевидно саме це і намагався продемонструвати своєю карикатурою Берталь.

У 1855 році на сторінках англійського журналу «Punch» («Удар») з'явилася чергова карикатура, автор якої знову вирішив скористатися традиційним образом прив'язаного до коня хлопця. На цей раз в образі «Мазепи» були представлені англійці та Англія. Карикатура так і називалася – «Містер Джон Буль в образі Мазепи» (Іл. 8). Справа у тім, що Джоном Булем від 1727-го, а ще більше від 1803-го року прийнято було називали середньостатистичного англійця². Прізвисько «Джон Буль» стало таким же поширеним та впізнаваним, як прізвисько «Дядька Сема» для типового американця. Іконографічно образ «Джона Буля» відрізнявся від «Дядька Сема». Якщо перший був худим, довготілесим, блідим та завжди злим, то другого, як правило, зображували повним, маленького зросту, з червоним обличчям, з неодмінними бакенбардами і в одязі, який повторював кольори британського прапора. Іноді образ доповнював невеличкий циліндр і підзорна труба, через яку цей хитрий англієць, перебуваючи в безпеці та комфорті на своєму острові, спостерігав за подіями в Європі. Однак карикатура з часопису представляла дещо інший образ типового англійця. Він був зображений напівоголеним і прив'язаним червоними мотузками до коня на ім'я «Рутина»³. «Джон Буль» вперто чинив спротив своїй долі, ще й погрожував двоголовому орлові над своєю головою, який символізував монархію і владу. Фактично карикатура була проявом протесту пересічних

¹ Французькою – Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint-Saëns, або Bertall.

² Вперше персонаж на ім'я Джон Буль з'явився у памфлеті англійського публіциста Джона Арбетнота «Історія Джона Буля» у 1727 році. Однак широкої популярності він набув після появи театральної п'єси Джона Колмена Молодшого «Джон Буль, або Сімейне життя англійця», поставленої в театрі Хеймаркет у 1803 р.

³ Дивись зображення: Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.victorianweb.org/periodicals/punch/crimea/23.html>

англійців проти засилля у всіх сферах соціально-економічного життя бюрократії, що стримувала розвиток англійського суспільства. Образ головного персонажа, зображеного прив'язаним обличчям проти руху, мав уособлювати небезпеку як для звичайного англійця і англійського суспільства у цілому, так і для офіційної влади імперії. Ігнорація вимог представників англійського соціуму загрожувала владі актами непокори. Саме це й намагався продемонструвати художник.

З другої половини XIX ст. образ прив'язаного до коня вершника став особливо популярним і часто використовувався графіками та ілюстраторами для візуалізації тогочасних «сучасних Мазеп». Не оминув такої долі навіть президент США Авраам Лінкольн (1809–1865). В образі «сучасного Мазепи» він потрапив на сторінки гумористичного журналу «FUN» 29 жовтня 1864 року. Карикатура, яка зображувала Лінкольна, що несеться на дикому коні у напрямку руїн (Іл. 9), фактично відображала тогочасну непросту ситуацію в американському суспільстві, розколотому Громадянською війною (1861–1865). Протистояння між Союзом 23 штатів та Конфедерацією, обумовлене різними підходами до проблеми рабства у країні, тривалі військові дії, занепад економіки, були не кращим політичним надбанням для майбутнього президента, якого американці мали обрати за кілька днів після публікації карикатури. Лінкольн, який балатувався в кандидати у президенти від Республіканської партії, явно, на думку автора, виглядав божевільним, який несеться у небезпечне невідоме. Однак, попри невтішні прогнози, 8 листопада 1864 року Авраам Лінкольн був удруге (після 1860-го року) обраний президентом США, отримавши перемогу над генералом Мак-Кленаном з різницею у 10%. Перемога Лінкольна привела країну не до руїн, як пророчив невідомий ілюстратор, а врятувала країну від розпаду. Новий президент виступав за відміну помсти переможеним конфедератам. Водночас, незважаючи на спротив мешканців південних штатів, виконав свої передвиборчі обіцянки і скасував рабство на території всієї країни. За час президентства Лінкольна також встигли побудувати трансконтинентальну залізницю, яка ще тісніше зв'язала Схід і дикий тоді Захід США, було вирішено земельне питання, вперше було порушено питання про повноцінну інкорпорацію афроамериканців в американське суспільство.

Менш популярним і щасливим виявився інший американський кандидат в президенти Хорас (Горацій) Грілі¹, який в образі «сучасного Мазепи» потратив на сторінки журналу «Harper's Weekly» 1 червня 1872 р. Художник Томас Наст зобразив цілком упізнаваного для виборців кандидата, що мав специфічну зовнішність, прив'язаним обличчям до хвоста коня, який несе свого вершника до вершини гори, тобто до Білого дому. Поява карикатурного образу кандидата в президенти, неодноразово висміяного Настом в тогочасній американській пресі, була обумовлена поведінкою Грілі. Після початку Громадянської війни він закликав уряд офіційно відмінити рабство, натомість вже в 1863–1864 роках підтримував ідею миру з Конфедерацією. Його популярність серед республіканців ще більш зменшилася після того, як він у 1867 році вніс заставу за звільнення экс-президента конфедератів Джефферсона Девіса. У 1872 році Грілі несподівано вступив до Ліберально-демократичної партії. Його також підтримали демократи, які не хотіли втратити свій електорат. Однак постійні зміни переконань Грілі призвели до втрати довіри до нього і з боку соратників по партії, і з боку виборців. За ним міцно закріпився імідж перебіжчика, божевільного дивака. Тому не дивно, що Томас Наст щиро зображував його товстунем, який прагне рухатися вперед, будучи прив'язаним до свого коня, обличчям назад. На виборах 1872 року американцям все ж таки вдалося уникнути небезпеки обрати Грілі, бо незадовго до дня виборів захворіла та померла

¹ Хорас Грілі (Horace Greeley) (1811–1872) – американський журналіст, політичний діяч, спільний кандидат від Ліберально-республіканської та Демократичної партій на президентських виборах 1872 року.

його дружина, що викликало реальне божевілля старого. Невдовзі після цього удару і після програної президентської кампанії він і сам помер.

Можливо востаннє відомий візуальний образ по відношенню до діячів сучасності був використаний американськими графіками у 1893 році на сторінках британської щотижневої газети «The Graphic» («Графіка»). Газета виходила щосуботи на папері високої якості, спеціально прилаштованому для відображення гравюр. На сторінках цього видання були відображені новини літератури, мистецтва, науки, моди, спорту та музики. Воно було популярним не лише на території Британської імперії, але й в Америці. З газетою співпрацювали відомі графіки, такі як Хелен Аллінгем, Едмунд Блампіль, Олександр Бойд, Френк Рендольф Кальдекотт, Джон Шарль Доллман, Годафрой Дюранд, Люк Фільдес, Леонард Равен Хілл, Снафлз (Чарльз Джонсон Пейн) Едмунд Салліван, Берт Томас, Харрісон Вейр та Генрі Вудс.

Опубліковані часописом «Графіка» 23 вересня 1893 року ілюстрації були присвячені подорожі морських офіцерів на віслюках до Ксимена-де-ла-Фронтера. До зображення, на якому нібито серйозна людина в костюмі та головному уборі безпорадно намагалася прилаштуватися на спині тварини, будучи головою обернута до її хвоста, містився доволі промовистий підпис: «Ех! У Мазепи-то були ремені!» (Ah! Mazepa had cords!)¹. Тобто Мазепі свого часу триматися свого коня було легше, бо він був до нього прив'язаний, що не можна було сказати про американських мандрівників, яким до своїх віслюків навіть нічим було причепитися. Згадана ілюстрована історія стала останньою за часом створення викривленою візуалізацією мазепинського сюжету на американському континенті, хоча сам образ ще довго побутував у свідомості американців і навіть закріпився в топоніміці країни, її театральному мистецтві, поліграфії та гуморі.

Нове ХХ століття принесло мешканцям Європи чимало значимих подій: дві світові війни, зміну політичної мапи континенту, зникнення старих та появу нових держав тощо. В умовах ще не закінченої Першої світової війни на українських теренах розгорнулись національно-визвольні змагання, які відбувались в умовах серйозних політичних протистоянь різних партій, угруповань та урядів. Така ситуація певним чином актуалізувала даній «мазепинський» сюжет. Однак використаний він був цілком несподівано для українського суспільства. Йдеться про появу однієї з оригінальних карикатур на Симона Петлюру². Справа у тому, що традиційно трактування образу Мазепи на теренах підросійської частини України завжди залежало або від висновків істориків, які оцінювали його постать крізь призму його гетьманування, або крізь призму сюжету поеми О. Пушкіна «Полтава». Відтак, якщо у першому випадку гетьман поставав реальною особою, політичним та державним діячем, якого одні вважали зрадником, а інші – провідником національних інтересів українського народу³, то в другому він був представлений старим ловеласом, спокусником молодих дівчат та абсолютно непривабливим і аморальним типом. Про «гріхи» молодості Мазепи, якщо і переповідали, то знову таки частіше за літературними творами європейських поетів та письменників, ніж за реальними фактами. Візуальний образ романтичного героя, що мчить через степи на дикому коні, теж не припав до вподоби ані українській інтелігенції, ані пересічним українцям. Інша справа, що художники, до того ж ті, які мали можливість бути у творчих відрядженнях за кордоном, могли не лише знати про численні картини європейських митців, але й особисто їх бачити. На жаль, верифікувати це припущення у випадку з карикатуристом, який скористався

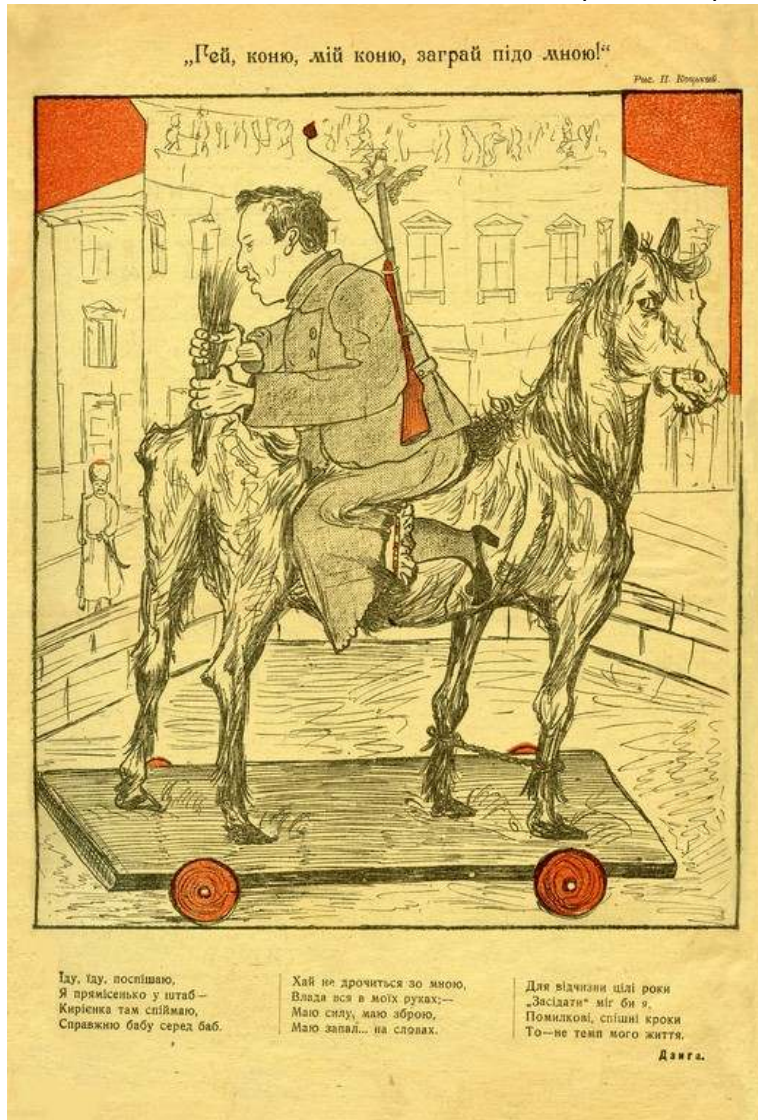
¹ Дивись зображення: Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://alla-che.livejournal.com/162393.html>

² П. Коцький. Карикатура «Гей, коню, мій коню, заграй підо мною!». Опублікована у виданні: Гедз (Київ). – 1917. – №3. – Листопад. – С. 8.

³ Ці оцінки залежали від того, як той чи інший дослідник, трактував перехід гетьмана І. Мазепи на сторону шведського короля Карла XII під час Великої Північної війни.

«мазепинським» сюжетом для критики дій Петлюри, неможливо. Справа у тому, що встановити справжнє прізвище художника, який сховався за псевдонімом «П. Коцький» не вдалося¹. А отже, не було можливості перевірити факти його біографії, або знайти хоч якісь свідчення, які б роз'яснювали задум автора щодо використання в його карикатурі знаного в Європі та Америці образу, який водночас був мало відомим в Україні.

Натомість вдалося частково відтворити історичні обставини, за яких була створена



Іл.10. П. Коцький. Карикатура на Симона Петлюру: «Гей, коню, мій коню, заграй підо мною!», Часопис «Гедз», 1917 р. Джерело: Гедз: укр. сатирично-гумористичний двотижневик. 1917, №3 (Листопад).

С. 8. Фото надано С.М. Паньковою.

згадана карикатура². Справа в тім, що третій номер журналу «Гедз» за 1917 рік, на сторінках якого було розміщено карикатуру на Симона Петлюру (Іл. 10), вийшов після більшовицького перевороту в Петрограді. Ця подія висунула на порядок денний питання про владу в Києві та Україні. Як відомо, на неї у той час претендували Українська Центральна Рада (УЦР), штаб Київського військового округу та комітет РСДРП. Найбільше шансів мала саме УЦР, оскільки в її складі були представники 19 політичних партій. Водночас УЦР перебувала в конфлікті з Тимчасовим урядом через своє прагнення до проголошення автономії. Дізнавшись про ліквідацію Тимчасового уряду, Центральна Рада ініціювала створення Крайового комітету з охорони революції, який мав тимчасово здійснювати владу в місті. Штаб КВО поставився до цього комітету з недовірою особливо через те, що в його складі були більшовики. Як тільки УЦР засудила переворот у Петрограді, київські більшовики вийшли зі складу Крайового комітету з охорони революції і на своїх зборах ухвалили резолюцію

про підтримку більшовицького повстання і проголошення радянської влади. У відповідь на ці

¹ Більшість авторів карикатур, які публікувалися у «Гедзі», працювала під псевдонімами. Наприклад: П. Коцький, М. Основа, Ів. Маляр, Г. Злотий, Панько, Стецько, Юрко. Дослідникам вдалося розкрити справжнє ім'я лише «Г. Злотоного». Вірогідно під цим псевдо працював Григорій Золотов – український живописець і графік, який навчався в Київській художній школі, а в 1919-му році – у майстерні Г. Нарбута. У 1919 р. за Директорії УНР у Кам'янці-Подільському за його проектом були видрукувані банкноти номіналом 10 і 1000 карбованців.

² Висловлюю щире подяку Світлані Михайлівні Панковій, директору Історико-меморіального музею Михайла Грушевського у Києві за надання матеріалів її доповіді, виголошеної у грудні 2017 року на науковому семінарі в Музеї видатних діячів української культури, в якій була представлена авторська версія появи цієї карикатури. Відтворюю її за згодою автора.

дії війська КВО розпочали з ними відкриту боротьбу. Саме у цей час, не маючи власних збройних формувань, деяким представникам УЦР здавалося, що можна піти на компроміс і розпочати переговори з керівництвом КВО в особах генерала Михайла Квезинського та комісара Івана Кириєнка, ім'я якого було згадано у глузливому вірші під карикатурою з «Гедзя»¹. Очевидно, що цією ілюстрацією в часописі П. Коцький разом із усією редакцією журналу прагнув підштовхнути лідерів УЦР, зокрема генерального секретаря військових справ Симона Петлюру, до більш рішучих кроків. Вірогідно автори матеріалів, друкованих у «Гедзі», вважали будь-які перемовини зі штабом КВО за нових обставин вчорашнім днем. Тому вони прагнули донести до тогочасних керівників УЦР свою позицію, яка виражалася у фразі: «Не можна іти вперед з повернутою головою назад». Чи бачив цю карикатуру Петлюра? Навряд чи це можна буде колись з'ясувати. Тогочасні події розгорталися доволі швидко. Зокрема відомо, що після того як командувач КВО генерал М. Квезинський відмовився підпорядковуватися рішенням Комітету з охорони революції, Комітет було ліквідовано, а його функції перебрав на себе Генеральний Секретаріат. Сьома сесія Центральної Ради ухвалила резолюцію «Про контрреволюційний виступ штабу округу». 29–30 жовтня у місті тривали дрібні сутички між військами КВО та підрозділами, які були вірними УЦР. Коли стало зрозуміло, що розраховувати на переговори з членами Центральної Ради марно, командування КВО швидко склало зброю. 31 жовтня у приміщенні штабу було досягнуто угоди про припинення вогню. Після цього частина генералів та військ КВО залишила Київ. Влада в місті перейшла до УЦР, яка мала діяти разом з Міською думою та радами робітничих та солдатських депутатів. Слідом за переходом влади в Києві до Центральної Ради, сьома сесія оголосила про перехід до Ради влади по всій Україні. Наслідком цього стало ухвалення 7 листопада 1917 року III-го Універсалу, яким територія України проголошувалася Українською Народною Республікою зі столицею в Києві у складі нової федеративної Російської республіки.

Натомість поки українські політики з серйозними обличчями чекали розв'язання складної справи, художники та поети глузували над ними та намагалися підштовхнути до більш рішучих дій карикатурами та глузливими віршами. Петлюрі у ті дні дісталася чи не найбільше. Художник зобразив його не лише сидячи спиною до голови коня, але й у панчохах та жіночих черевиках. Намагаючись максимально підкреслити повільність рішень членів УЦР, П. Коцький зобразив коня стреноженим, тобто не спроможним взагалі нормально рухатися. Крім того, він ще й перетворив його на іграшку, поставши на підставку з колесами. Відтак рухатися такий кінь міг лише при зовнішній допомозі, тобто за умови, якби хтось тягнув за мотузку підставку. Уся композиція загалом була зображена на фоні будинку Педагогічного музею, де засідала Центральна Рада. Це не залишало жодних сумнівів у тому, що автор карикатури прагнув в особі Петлюри кинути виклик усім діячам Ради, чиї повільність, нерішучість та невпевненість загрожували як самому існуванню УЦР, так і перетворенню суспільства на заручника ситуації. Цікаво, що у 1917 році навряд чи хто взагалі звернув увагу

¹ Вірш був такого змісту:

Їду, їду, поспішаю,
Я прямісенько у штаб –
Кириєнка там спіймаю,
Справжню бабу серед баб.
Хай не дровичься зо мною,
Влада вся в моїх руках; –
Маю силу, маю зброю,
Маю запал... на словах.
Для вітчизни цілі роки
«Засідати» міг би я,
Помилкові, спішні кроки
То – не темп мого життя.

на використаний художником візуальний праобраз Петлюри в карикатурі і взагалі пов'язав його зі знайомим у мистецькому середовищі образом так званого сучасного Мазепи. Однак нині й сама по собі карикатура, і джерела натхнення її автора є доволі привабливими для теперішніх дослідників.

Закінчуючи огляд сучасних інтерпретацій давнього мазепинського сюжету, особливо в карикатурах XX століття, не можна оминати увагою ще один твір. Його поява була пов'язана з подіями 1933 року в Німеччині, які загрожували небезпекою не лише мешканцям цієї країни, але й регіону взагалі. Як відомо, 5 березня 1933 року там відбулися останні вибори за багатопартійною системою. Ще напередодні виборів було заборонено вихід друкованого органу соціал-демократів Німеччини – газети «Вперед», що обумовило еміграцію виконавчого комітету Соціал-демократичної партії Німеччини (СДПН) до Праги. Крім того, Адольф Гітлер, який від 1932 року очолював коаліційний уряд, звинуватив німецьких комуністів у підпалі будинку парламенту, чим спровокував арешт лідера Комуністичної партії Німеччини (КПН) – Ернеста Тельмана. Усі ці дії стали першими кроками лідера Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини (НСРПН) до встановлення тоталітарного режиму в країні. Відтак карикатура невстановленого автора¹, датована травнем 1933 року, була останнім своєрідним попередженням німецькому суспільству, 43% представників якого віддало свої голоси за НСРПН та її лідера. У карикатурі художник представив Німеччину в образі «сучасного Мазепи», який прив'язаний до заклеюваного нацистською свастикою коня, у зображенні морди якого доволі чітко вгадуються риси лідера нацистів – Адольфа Гітлера (Іл. 11).

Таким чином, протягом 100 років, починаючи від 30-х років XIX століття і до початку 30-х років XX століття, образ Мазепи, як героя романтичних живописних та графічних творів, дістав цілком нового прочитання та візуального відображення. Це були політичні карикатури, персонажами яких були сучасні авторам політичні та державні діячі, чиї дії викликали незадоволення з боку їхніх опонентів, або суспільства загалом. Відтак серед відображених на карикатурах постатей у різні часи опинялися король Великої Британії Вільгельм IV, президент США Авраам Лінкольн, кандидат у президенти США Горацій Грілі, генеральний секретар військових справ Української Центральної Ради Симон Петлюра. Кілька разів такий «сучасний Мазепа» уособлював населення цілих країн. Зокрема, відомий в Англії персонаж Джон Буль, прив'язаний до коня на прізвисько «Рутіна», уособлював собою англіїців, які потерпали від засилля бюрократії, а товстенький німець з характерними для тих часів вусиками уособлював усю німецьку націю, усю Німеччину, яка від 1933 року була приречена на шалений галоп на крупі коня, назва якому була «націонал-соціалізм». В усіх згаданих та описаних європейських та американських карикатурах зображення «сучасного Мазепи», прив'язаного до коня, незалежно від того, кого він уособлював, означало символічну скованість рухів і відсутність



Іл. 11. Невизначений графік. Карикатура «The German Mazeppa», 7 травня 1933 р. Джерело: <https://punch.photoshelter.com/image/I0000KDu8kUGmitg>

¹ Авторський підпис розміщено у правому нижньому кутку аркуша, однак через малу роздільну здатність віднайденого зображення, прочитати його неможливо. Можливості оглянути оригінал твору у автора статті не було.

свободи вибору, небезпечний рух уперед, з обличчям звернутим назад, перспективу повного краху та загибелі. У випадку з карикатурами на американських моряків, а також на Симона Петлюру, відомий візуальний образ «сучасного Мазепи» мав символізувати максимально уповільнений рух вперед, оскільки голова головного персонажа була повернута назад. Додатково для посилення відчуття повільного руху, а точніше його повної відсутності, на карикатурі з часопису «Гедз» художник взагалі зобразив стреноженого коня.

Дещо з цієї групи карикатур, які на сучасний авторам лад інтерпретували образ Мазепи, випадала карикатура французького ілюстратора Берталя. Його твір був побудований не так на викривленні та модернізаційні інтерпретації візуального образу Мазепи, як на критиці та несприйнятті образу дівчини в оригінальному полотні Теодора Шассеріо, яке стало предметом висміювання графіком.

Загалом такий докладний аналіз як літературного, так і візуального образу Мазепи, особливостей виникнення та подальших інтерпретацій так званого мазепинського сюжету, мають суттєве значення для розуміння давніх текстів та образів, які не завжди вірно трактуються нашими сучасниками, провокуючи тим самим нові численні нісенітниці та міфи.

Список джерел та літератури

- BABOŃSKI H., 1974, *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New-York – London: Columbia university press.
- MACIOS T. (opracował.), 2004, *Jan Chryzostom Pasek. Pamiętniki. Lektura z opracowaniem*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- MAREST N., 1993, *Les représentations de Mazeppa dans les arts du XIX siècle* [Texte imprimé]; Le Perray-en-Yvelines: N. Marest.
- MOUILLE-SEAUX J.-P., 1978, *Mazeppa: [exposition], Musée des Beaux-Arts de Rouen, 19 mai – 30 juin 1978: [catalogue]*. Rouen: Le Musée.
- OSTROWSKI J.K., 1992/1993, Mazepa pomiędzy romantyczną a polityką. *Przegląd Wschodni*. T.1., Z.2., 359–399.
- OTWINOWSKI E., 1849, *Dzieje Polski pod panowaniem Augusta II od roku 1696 do 1728*. Kraków.
- PASEK J. CH., 1877, *Pamiętniki Jana Chryzostoma z Gosławic Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta I, Jana III (1656–1688)*. Lwów.
- VOLTAIRE, 1731, *Histoire de Charles XII*. Rouen.
- АСАКИ Г., 1988, *Исторические новеллы. Дневник молдавского путешественника*. Кишинёв: Литература артистикэ.
- БАЙРОН ДЖ.Г., 2005, *Мазепа*, 207–236.
- ВЕРГУН І., 1987 (а), Гетьман Іван Мазепа у французьким мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії, *Визвольний шлях*. 12, 1376–1384.
- ВЕРГУН І., 1988 (b), Гетьман Іван Мазепа у французьким мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії, *Визвольний шлях*. 1, 68–86.
- ВЕРГУН І., 1988 (с), Гетьман Іван Мазепа у французьким мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії, *Визвольний шлях*, 2, 210–225.
- ДОНЦОВ Д., 1994, Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейській літературі, *Слово і час*. 4/5, 79–86.
- ЖУРАВЕЛЬ Ю., 2008, *Мазепа. Крок до правди*, Київ: ГР «Не будь байдужим!».
- КАМАНИН И., 1886, Мазепа и его «Прекрасная Елена», *Киевская старина*, Т. XVI, 11, 522–535.
- КЕБУЗИНСЬКА К., 2004, «Мазеппа» Марі де Гранваль на французькій оперній сцені, *Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури*. Т.1.

- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2013, *Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.*, Київ: Темпора.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (а), *Образ І. Мазепи в музичних творах і театральних постановках світу*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 234–243.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (b), *Образ І. Мазепи в українському театрі та кінематографії*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 154–179.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (с), *Образ І. Мазепи у світовій прозі та поезії*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 207–217.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2004 *Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака. Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця ХVІІІ ст.)*, Вип. 4., 438–448.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2007, *Приречений на вічне прокляття: Доля образу «Мазепи» на театральній сцені. Сіверянський літопис*, 1, 74–86.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (d), *«Легенда про Мазепу»: витоки, сутність, наслідки*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 226–227.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (е), *Літературний негатив: причини і наслідки*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 98–99.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (f), *Образ гетьмана І. Мазепи в художній літературі та образотворчому мистецтві*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 95–117.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (g), *Романтичний герой європейського живопису*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 218–229.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (h), *Сергій Якутович та його «Мазепіана»*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 118.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2010, *Що таке «Мазепа»: часова та просторова трансформація уявлень суспільства про історичну особистість*, *Краєзнавство*, 3, 224–234.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009, *Юрій Ілленко та його «Молитва за гетьмана Мазепу»*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 172–173.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (i), *Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688 – 2009)*. Київ: Темпора.
- НЕБЕЛЮК М., 1987, *Мазепа в оцінці Вольтера*, *Український історик*, Ч.1–4, 72–82.
- ПЕЛЕНСЬКА Х., 1985, *Польська легенда про Мазепу*, *Віднова*. Ч.3, 79–86.
- ПІДЛІСНА Г.Н., 1972, *Історія античної літератури*. Київ: Вища школа, 90–92.
- РОХЛЕНКО Б., 2018, *Рубенс. Смерть Іпполита. За что погиб юноша?* DOI: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/44903/>
- РУДНИЦЬКИЙ Л., 1994, *Мазепа на американській сцені*, *Всесвіт*, 9, 149–155.
- САВИЦЬКИЙ Р., 1993, *Натхненні образом Мазепи*, *Музика*, 1, 26–27.

References

- ASAKI G., 1988, *Istoricheskie novelly. Dnevnik moldavskogo puteshestvennika. Izbrannye statii*. Kishineu: Literatura artistike.
- BABOŃSKI H., 1974, *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New-York – London: Columbia university press.
- BAJRON J.G., 2005, *Mazepa*. Kharkiv: Folio, 207–236.
- DONTSOV D., 1994, *Hetman Ivan Mazepa v zahidnoevropejskij literaturi. Slovo i chas*. 4/5, 79–86.
- KAMANIN I., 1886, *Mazepa i eho «Prekrasnaia Elena»*, *Kyevskaia staryna*, T. XVI, 11, 522–535.

- KEBUZYNSKA K., 2004, «Mazeppa» Mari de Granval na frantsuskij stseni. *Vidkrytyj arhiv*. Shchorichnyk materialiv ta doslidzhen' z istorii modernoi ukrainskoi kultury. T.1, Kyiv: Krytyka.
- KOVALEVSKA O.O. (ed.), 2009, *Mazepiana: materialy do bibliografii (1688 – 2009)*. Kyiv: Tempora.
- KOVALEVSKA O.O., 2004, Obraz Ivana Mazepy v tvorchosti Oleksandra Orlovs'kogo ta Vatslava Pavlishaka. *Ukraina v Tsentralno-Shidnij Evropi (z najdanishyh chasiv do kintsa XVIII st.)*. Vyp. 4. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NANU, 438–448.
- KOVALEVSKA O.O., 2007, Pryrechenyj na vichne prokliattia: Dolia obrazu «Mazepy» na teatralnij stseni. *Siverians'kij litopys*, 1, 74–86.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, «Legenda pro Mazepu»: vytoky, sutnist', naslidky. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 226–227.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Literaturny nagatyv: prychny i naslidky. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 98–99.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz hetmana Ivana Mazepy v hudozhnij literature ta obrazotvorchomu mystetstvi. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 95–117.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz I. Mazepy u svitovij prozi ta poezii In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 207–217.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz I. Mazepy v muzychnyh tvorah i teatralnyh postanovkah svitu. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 234–243.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz I. Mazepy v ukrainskomu teatri ta kinemafografi. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 154–179.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Romantychnyj heroj evropejs'kogo zhyvopysu. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 218–229.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Srhij Yakutovich ta yioho «Mazepiana». In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 118.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Yuriy Illenko ta yioho «Molytva za hetmana mazepu. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 172–173.
- KOVALEVSKA O.O., 2010, Zhcho take «Mazepa»: chasova ta prostorova transformatsia uyavlen' suspilstva pro istorychnu osobystist'. *Krayeznavstvo*. 3, 224–234.
- KOVALEVSKA O.O., 2013, *Ikonografia Ivana Mazepy v obrazonvorchomu mystetstvi XX – pochatku XXI st.* Kyiv: Tempora.
- MACIOS T. (opracował), 2004, *Jan Chryzostom Pasek. Pamiętniki. Lektura z opracowaniem*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- MAREST N., 1993, *Les représentations de Mazeppa dans les arts du XIX siècle [Texte imprimé]*. Le Perray-en-Yvelines: N. Marest.
- MOUILLE-SEAUX, J.-P., 1978, *Mazeppa: [exposition], Musée des Beaux-Arts de Rouen, 19 mai – 30 juin 1978: [catalogue]*. Rouen: Le Musée.
- NEBELIUK M., 1987, Mazepa v otsintsi Voltera. *Ukrains'ki istoryk*. Ch. 1–4, 72–82.
- OSTROWSKI J.K., 1992/1993, Mazepa pomiędzy romantyczną a polityką. *Przegląd Wschodni*. T.1, Z.2, 359–399.
- OTWINOWSKI E., 1849, *Dzieje Polski pod panowaniem Augusta II od roku 1696 do 1728*. Kraków.
- PASEK J. CH., 1877, *Pamiętniki Jana Chryzostoma z Gośławic Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta I, Jana III (1656–1688)*. Lwów.
- PELENS'KA CH., 1985, Pols'ka legenda pro Mazepu. *Vidnova*. Ch.3, 79–86.
- PIDLISNA H.N., 1972, *Istoria antychnoi literatury*. Kyiv: Vyscha shkola.
- ROHLENKO B. Rubens. *Smert' Ippolita. Za chto pogib yunosha? [Online]*. – Available from: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/44903/> [Accessed: 1stSeptember2018].
- RUDNITSKYJ L., 1994, Mazepa na amerykans'kij stseni. *Vsesvit*. 9, 149–155.
- SAVITSKYJ R., 1993, Nathnenni obrazom mazepy. *Muzyka*. 1, 26–27.

- VERGUN I., 1987, Hetman Ivan Mazepa u francuzkim mystectvi, literaturi, encyklopediah, istoriografii. *Vyzvolny shlah*. 12, 1376–1384.
- VERGUN I., 1988, Hetman Ivan Mazepa u francuzkim mystectvi, literaturi, encyklopediah, istoriografii. *Vyzvolny shlah*. 1, 68–86.
- VERGUN I., 1988, Hetman Ivan Mazepa u francuzkim mystectvi, literaturi, encyklopediah, istoriografii. *Vyzvolny shlah*. 2, 210–225.
- ZHURAVEL YU. (2008) *Mazepa. Krok do pravdy*. Kyiv: HR «Ne bud' bajduzhym».
- VOLTAIRE. *Histoire de Charles XII*, 1731. Rouen.

Візуалізації «мазепинської легенди»: зміст, джерела, еволюція, традиційні та модернізаційні інтерпретації

У статті розкрито зміст та джерела так званої «іпполитівської легенди» та її візуалізації в живописі XVII – XIX ст. Проаналізовано: коли і за яких обставин цей витвір античної літератури перетворилася на «мазепинську легенду». Продемонстровано еволюцію нового варіанту романтичної легенди в текстах художньої літератури, творах образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва XIX–XXI ст. Представлено різні варіанти традиційних візуальних інтерпретацій, а також проаналізовано причини та приводи появи модернізаційних візуальних трактовок відомого образу Мазепи, прив'язаного до крупу коня. Розкрито семантичні зміни так званих викривлених образів «сучасних Мазеп». Репрезентовані ті історичні постаті, які найчастіше були представлені до уваги глядачів в образі «сучасного Мазепи».

Ключові слова: Мазепа, «мазепинська легенда», живопис, гравюри, політичні карикатури.

Ольга Ковалевська, д.і.н., доцент, провідний науковий співробітник, Інститут історії України НАН України.

Olga Kovalevska, Doctor of Sciences (History), Docent, Leading Researcher, Institute of History of Ukraine of National Academy of Sciences of Ukraine.

Received: 17-10-2018

Advance Access Published: December, 2018

«НЕТИПОВИЙ КИЇВ»: ЗРАЗКИ «ПІВНІЧНОГО МОДЕРНУ» У МІСЬКІЙ ЗАБУДОВІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Олена Ляпіна

«Atypical Kyiv»: examples of «Northern Art Nouveau» in the urban housing of the early 20th c.

Olena Liapina

At the turn of the 19 – 20th centuries Kyiv experienced a building boom: once a rural town transformed into a modern city. The widely spread one or two-storied classical-styled houses were replaced with multistoried apartment houses, designed in a new architectural fashion. By that time, various forms of Art Nouveau dominated European architecture. Kyiv also picked up this trend. Buildings in Kyiv of that time represent a motley mixture of the most popular variants of style each having certain peculiarities. The new urban buildings' constructions followed classical traditions while facades were designed after the latest European patterns. The National Romantic style is a remarkable and unusual form of the architectural Modern. It emerged in Northern Europe and was inspired by Scandinavian flora and fauna, local folklore and traditional architecture. The National Romantic style followed the motto "Back to nature": architects designed simple forms and chose building materials of a local origin. Unexpectedly we see the buildings in this Nordic style at the streets of Kyiv. How did they appear in a Southern town? As they were built as apartment houses for lease, the clients asked architects to make houses more attractive for the future tenants. It was the case as of the metropolitan Saint-Petersburg masters (F. Lidval, P. Svatkovskiy) so of the local architects and engineers (V. Peshchanskyi, O. Verbytskyi). In Kyiv, the National Romantic style has its own specific features. It is monumental, laconic in details and abundant in natural textures. Thus, Kyiv version of the Nordic style did not simply copied the original, but rather cited the patterns and creatively reinterpreted Scandinavian architectural forms.

Keywords: Kyiv, Urban Development, Early 20th Century, National Romantic style.

Історія Києва рубежу ХІХ – ХХ ст., зокрема її мистецька й архітектурна складова, все активніше вивчається й переосмислюється дослідниками. В останні десятиліття з'явилися і наукові, і популярні розвідки, присвячені забудові Києва, його стильовому оформленню (Кальницький 2012; Кальницький, Кондель-Перминова 2012; Ієвлева 2017). Особливу увагу приділено стилю модерн як винятковому, непересічному явищу в образній історії міста (Івашко 2007; Скібіцька 2011; Маслюков, Ганцева 2013). З іншого боку, мистецтвознавці й історики архітектури, дослідивши в основних рисах розвиток інтернаціональної складової стилю модерн, все більше акцентують його регіональні варіації, національно-романтичні течії. «Північний модерн» як один із різновидів стилю докладно аналізується переважно зарубіжними вченими (Кириллов 2014; Лисовський 2016). У численних публікаціях зосереджується увага на північних регіонах Російської імперії, частково Швеції, де стиль власне й сформувався. Натомість приклади будівель в інших місцевостях, зокрема на українських теренах, здебільшого згадуються побіжно або ж взагалі залишаються поза увагою. Українські дослідники почасти намагаються закрити цю лакуну у своїх розвідках (Мокроусова, Скібіцька 2007, с. 77-87; Івашко 2008, с. 124-125; Кириков, Івашко 2013, с. 4-7; Давидич 2017, с. 29-38), проте, на наш погляд, існуючі дані наразі є несистематизованими й уривчастими. З огляду на

це, завданням автора є узагальнити інформацію про будівлі у неприбутковому для Києва стилі «північного модерну», проаналізувати причини їх появи й охарактеризувати місцеві особливості.

Модерн – це мистецький стиль в європейській культурі рубежу XIX – XX ст.; особливе стильове утворення, сукупність напрямів і течій кінця XIX – початку XX ст. Він сформувався в Європі, і дуже швидко поширився на всі континенти – від Америки до Далекого Сходу. Стиль модерн не був монолітним. За свою коротку історію, найчастіше йому відводять близько 25 років (інколи 15), стиль пройшов щонайменше три стадії розвитку:

- ранню (1880-ті), цей період інколи називають флоральний, або декоративний модерн;
- розвинену (1890 – поч. 1900-х рр.), конструктивістський, раціоналістичний модерн;
- пізню (до 1914 р.), ретроспективний модерн.

Модерн представляли різні регіональні варіації, фактично кожна європейська країна дала свої зразки стилю. Таким чином, сукупність новаторських мистецьких напрямів рубежу століть умовно поділяють на інтернаціональний стиль і регіональні різновиди. Одним із таких є північний варіант модерну.

Що ж таке «північний модерн»? На сьогодні немає чіткого і загальноприйнятого визначення. В останні кілька десятиліть активізувались дослідження саме цього напрямку стилю модерн в російському, західноєвропейському, американському мистецтвознавстві й історії архітектури. Одразу зауважимо, що в роботах західноєвропейських і американських дослідників частіше зустрічаємо для означеного періоду назву «національний романтизм», тоді як в радянській/російській/ленінградській/петербурзькій мистецтвознавчій літературі широко вживаним є термін «північний модерн». Вважається, що першим його винайшов і увів у науковий обіг В. Лісовський (1976). Він розумів під ним гілку європейського модерну, а саме роботи петербурзьких архітекторів (Ф. Лідваля, М. Васильєва, І. Претро, О. Бубиря), які створювались під впливом «національного романтизму» Скандинавії і Фінляндії. У своїх творах вони прагнули акцентувати своєрідний, «північний», характер архітектури за допомогою перш за все будівельних матеріалів (максимально натуральних, зазвичай місцевого походження), особливої пластичної розробки об'ємів, що примушували згадати пам'ятки давнього мистецтва, використання активного зооморфного і рослинного декору, що підкреслювали зв'язок з фольклорною основою. Протягом останньої чверті XX ст. термін став загальновизнаним, але при цьому чи не кожен дослідник розумів його по-своєму. Найбільше розбіжностей викликає територія поширення даного напрямку. Деякі спеціалісти (представники ленінградської школи, Б. Кириков, В. Горюнов, М. Тублі) впевнено зараховують до «північного модерну» тільки пам'ятки архітектури Санкт-Петербурга 1900-х рр. Інші доводили, що «спільність кліматичних і ландшафтних умов будівництва в містах Фінляндії, Швеції і Петербурзі обумовила певну схожість і специфічність художніх рис модерну, що отримав назву північного...». Його своєрідність вбачали в оформленні фасадів природним каменем (граніт, мармур), активне використання в інтер'єрах дерева, металу, каменю (Пилявский, Тиц, Ушаков 2003, с. 483-484). Автори новітніх розвідок розглядають «північний модерн» саме в таких межах, інколи включаючи в окреслений ареал ще країни Балтії, зокрема Латвію й Естонію (Кириллов 2014; Лисовский 2016).

Погодимось з Є. Кириченко, що «зодчі країн Північної та Східної Європи на рубежі XIX – XX ст. надихались пошуками не стільки нового, скільки національного стилю. Для них поняття «нове» фактично прирівнювалось до поняття «національне». Нове слід втілювати тільки у формах національних, форми сучасної їм культури – символ ганебної залежності й приниження» (Кириченко 1978, с. 328). Таким чином, архітектори звертаються до минулого у пошуках власної національної традиції. Якщо її виокремити складно, вони долають труднощі шляхом свідомого її конструювання, спираючись на дані народного мистецтва.

Сучасні дослідники виділяють наступні ознаки «північного модерну»:

- суворість, монументальність, стримана поліхромія або монохромність;
- широке застосування на фасадах природного каменю (граніт, шведський сланець) з різноманітною брутальною фактурною обробкою (рваний руст, тесаний руст). Такий декор міг відігравати роль скульптурного рельєфу або орнаменту;
- рукотворні форми будівлі ніби виростають з особливостей скандинавського ландшафту;
- «нависання» масиву вхідної частини, неначе «вирубленої» в скелі;
- увага до окремих конструктивних елементів – еркери, який стає «знаковим» елементом модерну; входу та вікон, які набувають характерної трапецієподібної або стрільчастоподібної форми;
- декор, який походить не від європейського «ар-нуво», а від скандинавської культури і легенд – із зображенням хижих тварин, птахів (сов), рибин, змій, павуків, грибів, фантастичних людиноподібних істот (локі і тролів – героїв фінських і шведських казок); зустрічаються мотиви соснових гілок і шишок;
- непопулярність «декоративно оформленого металу» в оздобленні козирків входів, карнизів, світильників; застосування металу обмежене, в основному, огорожами парпетів і балконів;
- відсутність позолоти в елементах декору;
- застосування малорельєфного декору в техніці кам'яного різьблення (Івашко 2008, с. 124-125; Івашко 2014, с. 74-75; Маслюков, Ганцева 2013, с. 463).

Звернімось до київської ситуації кінця XIX ст.

Київ до будівельного буму кінця 1890-х рр. перебував у стані, близькому до сільського: місто провінційне з усталеними консервативними традиціями (Малаков 2009, с. 9). Лише адміністративний статус та наявність невеликих промислових підприємств (напр., цегельних заводів) робило його схожим на справжнє місто з чисельністю населення на 1873 р. – 120 тис. чол., 1897 – 247, 7 тис. (Кальницький, Кондель-Пермінова 2012, с. 30). Головний масив міських житлових будинків складала рядова обивательська класицистична забудова в 1-2 поверхи. Сучасні українські дослідники виділяють ряд основних чинників, які сприяли радикальному оновленню міста упродовж другої половини XIX ст. Це, зокрема:

- зростання платоспроможності замовників. Київ поступово стає одним із важливих фінансових, промислових і торговельних центрів імперії. Тут мешкали «цукрові королі» – династії Бродських, Терещенків, Зайцевих, підприємці Д. Марголін, М. Гальперін, М. Закс.
- швидке збільшення населення міста, що обумовило квартирну кризу: помешкань не вистачало, ціни на житло стрімко зростали;
- розвиток матеріально-технічної бази, зокрема будівельної промисловості, що дало можливість реалізовувати найсміливіші архітектурні проекти; металообробних і машинобудівних підприємств;
- поява нових видів транспорту (механічного та електричного), а також залізниць і пов'язаного з ними господарства, а також розвиток річкового транспорту.
- удосконалення засобів зв'язку;
- модернізація міської гігієни та санітарії (поява водогону і каналізації) (Кальницький, Кондель-Пермінова 2012, с. 21-24, 253-282,).

Унаслідок дії вищезазначених факторів міське обличчя суттєво змінилося. Якщо на 1856 р. у місті налічувалось 4873 будинки (361 – кам'яний, ≈7%), то вже у 1880-х рр. цей показник зріс у десять разів. В 1911 р. у Києві вже було 45 п'ятиповерхових будинків, 25 – шестиповерхових, 5 – семиповерхових (Кальницький, Кондель-Пермінова 2012, с. 24).

Головним формотворчим елементом міської тканини став прибутковий будинок. Другим за популярністю типологічним різновидом житлових споруд був особняк.



Фото 1. Російський для зовнішньої торгівлі банк (Хрещатик, 32). Джерело: www.kiev.foto.info

Що стосується стилістичного оформлення, то впадає у вічі наступна закономірність. Переважна більшість громадських будівель зводилась з дотриманням звичних класицистичних форм, офіційно схваленого русько-візантійського стилю, різних напрямів історизму («київський ренесанс», «стиль київських підрядників») (Малаков 2009, с. 97; Скібіцька 2011, с. 54). Приватновласницьке будівництво було більш відкрите віянням архітектурної моди. Зауважимо, що в київських будинках рубежу століть значну увагу приділяли фасадному оформленню у новому стилі, тоді як структура та загальна композиція будівлі здебільшого зберігали традиційний класицистичний або еклектичний характер.

Будівлі в стилі модерн або, точніше сказати, з елементами модерну з'являються в Києві на початку XX ст. Т. Скібіцька вважала, що пальму першості слід віддати павільйону «Голгофа» на Володимирській гірці (1901 р.) (Скібіцька 2011, с. 62). Приклади будинків у новітньому стилі можна було побачити на нановорозпланованій вулиці Миколаївській (суч. вул. архітектора Городецького). Досконалим зразком модерну вважалась будівля цирку «Ніппо-Паласе» (цирк П. Крутикова). На початковому етапі київський архітектурний модерн орієнтується на західноєвропейські зразки, згодом бачимо приклади раціональної та ретроспективної, народно-стильової версій. В рамках останньої якраз і привертають до себе увагу будинки в стилі «північного модерну».

У дослідженнях з історії київської архітектури автори здебільшого не виокремлюють причин появи цього напрямку в міській забудові. Можемо припустити, що його застосування обумовлене наступними факторами:

- бажання замовника підкреслити свій статус, запросивши відомих столичних архітекторів (Ф. Лідваль, П. Андреев);
- замовник (банк, приватне підприємство) походив із Санкт-Петербурга і в такий спосіб акцентував походження справи (приміром, Київське відділення Російського для зовнішньої торгівлі банку, арх. Ф. Лідваль);

- замовник походив із північно-західних регіонів Російської імперії, тож бажав підкреслити свої корені;
- прагнення виділити будівлю (прибутковий будинок) незвичним, оригінальним оформленням;
- київські архітектори у більшості здобували професійну освіту в столиці імперії – Санкт-Петербурзі, де бачили зразки «північного» стилю, запам'ятовували його прикметні особливості, а далі їх творчо перероблювали, пристосовуючи до умов південного регіону.

Т. Скібіцька зауважувала, що «північний модерн» був досить рідкісним у київській забудові; загалом вона виділила лише 4 приклади будівель з використанням рис даного стилізового напрямку (Скібіцька 2011, с. 142-145). Якими ж були зразки північного стилю у південному місті?

Одиничні архітектурні твори цього стилістичного напрямку яскраво вирізняються у загальній картині забудови міста межі XIX – XX ст. з домінуючим у ній неоренесансно-бароковим компонентом. Їх виділяє особлива монументальність, підкреслена відкритими фасадними площинами, лаконічна пластика та використання фактурного багатства природних матеріалів (Мокроусова, Скібіцька 2007, с. 77).

Слід відмітити, що чистих форм «північного модерну» ми практично не зустрічаємо. Навіть у хрестоматійному прикладі – будівлі Російського для зовнішньої торгівлі банку на Хрещатику, 32 (1911-1913 рр., арх. Ф. Лідваль) – основою слугували форми італійського ренесансу, підкреслені маскаронами першого поверху, що представляли образи римських комерсантів (див. фото 1-3). Водночас надзвичайну респектабельність фасаду надає облицювання рустованим, сірим з рожевими прожилками фінським/шведським гранітом. Також не дуже типовими для північного варіанту є великий картуш і гірлянди над порталом парадного входу, вертикальні пласкі рельєфні орнаментальні смуги на лицьовому фасаді, завершені композиціями з кількох пар хлопчиків, які спираються на декоративні вази (скульп. В. Кузнецов) (Тронько 2011, кн. 1, ч. 3, с. 1839; Скібіцька 2011, с. 143). Зауважимо, що Ф. Лідваль не випадково був обраний архітектором даної будівлі. Він взагалі вважався майстром проектування банків; на початку 1900-х рр. за його проектами були зведені кілька будівель фінансового призначення, а за Азово-Донський банк (1908-1912 рр., СПб) він навіть отримав золоту медаль від міської комісії за найкращий фасад. Також



Фото 2. Російський для зовнішньої торгівлі банк (Хрещатик, 32).
Фрагмент фасаду. Джерело: www.kiev.foto.info

відомо, що паралельно з київським будівництвом, Ф. Лідваль брав участь у конкурсі проектів основної будівлі Російського для зовнішньої торгівлі банку в столиці імперії. Щоправда, згідно з конкурсними умовами в Санкт-Петербурзі слід було прагнути «монументальної архітектури, спокійного, суворого характеру (так званий декадентський стиль (тобто модерн) не допускається)» (Исаченко, Оль 1987, с. 44-56). Можливо, саме тому в Києві архітектор вирішив



Фото 3. Російський для зовнішньої торгівлі банк (Хрещатик, 32). Маскарон.
Джерело: www.kiev.foto.info

змінити початковий класицистичний проект більш цікавим, нетрадиційним ретроспективним варіантом з присмаком столичного стилю.

Яскравим прикладом не копіювання структури, а повторення-цитування окремих елементів або загальної стилістики «північного модерну» є прибутковий будинок по вул. І. Мазепи 18/29 у Києві (Кириков, Івашко 2013, с. 5) (див. фото 4). Його автор, не дуже відомий широкому загалу цивільний інженер В. Пещанський, виявився більш послідовним у наслідуванні нових архітектурних тенденцій. Прибутковий будинок родини Рибінських (1912 р.) не стільки візуально вражає північними мотивами, скільки наслідує конструктивні особливості скандинавських будівель. Лаконічний фасадний декор створює різноманіття віконних прорізів, які ніби нагадують

селянські будиночки або вікна-бійниці (4 поверх), урочистості додають еркери-башти, що ніби символізують скандинавські замки-фортеці. Прикметою, котра дозволяє віднести стиль будівлі саме до «північного модерну», є своєрідні, показні стилізовані готичні портали (стрілчасті перемички (Тронько 2011, кн. 1, ч. 3, с. 1442). О. Маслюков називає їх «портали Сонка» (див. фото 16) (Маслюков, Ганцева 2013, с. 465-466) – це п'ятикутні в периметрі, загострені, виразно оформлені каменем параболічні входи (див. фото 5). Водночас загальний вигляд будинку не протистоїть міській забудові, а є співзвучним приємними жовтуватими кольорами тиньку, заокругленими наріжними балконами. Прикрашаючи фасади свого творіння, архітектор також послідовно дотримувався північного стилю. Простий геометричний орнамент (див. фото 6), навіяний народною дерев'яною архітектурою і прикладним мистецтвом карел, створює несподіваний, оригінальний, привабливий візерунок (Маслюков, Ганцева 2013, с. 468-469). 1999 р. надбудовано мансардний поверх з наріжною декоративною банею (арх. В. Приймак). У цей же час частково змінено оформлення порталів, їх оздоблено сірим гранітом, але зі збереженням первісних форм і декоративних узорів у вигляді стилізованих квіток обабіч дверей.

Додамо кілька слів про архітектора. Уродженець України, Володимир Пещанський тривалий час навчався у Санкт-Петербурзі: спочатку здобував військову освіту у



Фото 4. Прибутковий будинок (вул. І. Мазепи 18/29). Світлина



Фото 5. Прибутковий будинок (вул. І. Мазепи 18/29). Портал. Світлина автора.

Костянтинівському артилерійському училищі, згодом у Миколаївській інженерній академії та Інституті цивільних інженерів. З 1909 р. В. Пещанський служить у Києві, в кріпосному інженерному управлінні. Як військовий інженер він опікувався будівлями, котрі знаходились у межах Київської фортеці. Паралельно виконував і приватні замовлення, зокрема проектування прибуткових будинків на підлеглий йому території. Д. Малаков зауважує, що В. Пещанський активно і багато займався вивченням і реставрацією українських церков, колекціонував і досліджував українське мистецтво (Малаков 2003, с. 298-301). Однак, як бачимо, у своїх ранніх будівельних проектах він надихався архітектурою російської столиці, зокрема зразками у незвичному стилі «північного модерну», можливо знаходячи щось подібне до мотивів українського стилю, який також тільки-но народжувався (Мокроусова 2018, с. 72).

Стилістично довершений приклад «північного модерну» становить прибутковий

будинок І. Слинка (вул. Велика Васильківська, 14; 1910-1912 рр., арх., цив. інж. П. Сватковський) (див. фото 7). Історія появи даної будівлі уже досліджувалась (Мокроусова, Скібіцька 2007, с. 77-87; Тронько 2011, кн. 1, ч. 3, с. 1924-1925). Додамо лише, що родина Слинків була відомими київськими домовласниками. Окрім вказаного вище, їм також належали будинок на Андріївському узвозі, ще чотири – на вул. Великій Васильківській, а також на вулицях Басейній, Еспланадній, Львівській. Всі вони оформлені у стилі «київського ренесансу» або русько-візантійському (Андріївській узвіз, 34). Натомість робота П. Сватковського ефектно вирізняється з-поміж інших. Докладніше зупинимось на окремих моментах, що характеризують її стилістику. Головний фасад вирішений у монументальних формах «північного модерну» з яскраво вираженим раціоналістичним характером. Чолова композиція асиметрична, перші поверхи мали комерційне призначення й відповідно акцентовані природним каменем – лабрадором, площа до третього поверху додатково була декорована уламками граніту (зараз бачимо цементну стилізацію). Організація фасаду підкреслена у вінцевій частині характерним ритмом трикутних щипців і декоративних елементів – зрізаних щипців, які вінчали сходові вузли, та однією великою баштою у правій частині будівлі (наразі відсутня). Виразність великих стінових площин фасаду підкреслена монументальними формами балконів, які утворюють своєрідний ритм кожного поверху. Лаконічне декорування – орнаментальні мотиви на балконних балюстрадах доповнене двома маскаронами над порталами головних входів (Мокроусова, Скібіцька 2007, с. 81). За міськими легендами, це



Фото 6. Прибутковий будинок (вул. І. Мазепи 18/29). Фрагмент декору. Світлина автора.

були портрети батьків власника, фактичних замовників Андрія Петровича і Феодосії Петрівни Слинько, тестя і тещі архітектора (див. фото 8-9). Загалом, будинок І. Слинка належав до категорії дорогого комфортабельного житла і водночас правив за взірць для подальшої забудови вулиці.

На жаль, про самого архітектора П. Сватковського відомого небагато. Випускник Петербурзького інституту цивільних інженерів у Києві збудував лише вказаний вище будинок. Але й в імперській столиці його архітектурний спадок дуже скромний. Вірогідно, більше уваги він приділяв адміністративній роботі в Міністерстві внутрішніх справ (1907-1911), пізніше – в Міністерстві фінансів (1912-1914). Останні роки життя провів в еміграції у Франції. Помер у 1938 р. (Лица русской эмиграции 2017)

Окремі риси «північного модерну» можна виявити ще в кількох київських будівлях. Це, зокрема, прибутковий житловий будинок лікарки М. Обниської по вул. Михайлівській, 18 (переоформлений; надбудовано 5-й поверх за проектом техніка І. Ганфа у 1911 р.) (див. фото 10). За твердженням Д. Малакова, одним із співавторів реконструкції й надбудови був уже згадуваний В. Пещанський (Малаков 2003, с. 299). Основна будівля по червоній лінії забудови кілька разів перебудовувалась, оновлювалося й її фасадне оформлення. Остання масштабна модернізація відбулась саме у

1911 р., тоді ж будинок отримав стильний модерний вигляд. Щоправда, загальний об'єм складається з двох різночасових (раніше і різних за висотою) частин-секцій, які мали своє прикметне вирішення фасадів. Нижня (ближча до Майдану Незалежності), Г-подібна секція має рустовані цокольний і перший поверхи, головний вхід виділено площинним модерним порталом з трикутним щипцем, тинькованим під рваний камінь (ідея В. Пещанського). Фасад верхньої частини має досить лаконічний модерний вигляд з



Фото 7. Прибутковий будинок І. Слинка (вул. Велика Васильківська, 14).

Джерело: wikimapia.org

геометризованим ліпленням орнаментом рослинного характеру, цікавим оформленням проїзду і прилеглої до нього підпірної межевої стіни (Тронько 2011, кн. 1, ч. 2, с. 661-662).

Як не дивно, деякі дослідники віднаходять риси «північного модерну» у будівлі Селянського земельного банку, зведеного за проектом цивільного інженера О. Кобелева в 1911 р. по вул. Володимирській, 10 (Мокроусова, Скібіцька 2007, с. 78). Останній традиційно відносять до неоросійського стилю, проте окремі елементи і справді можуть нагадувати північну архітектуру, щоправда російської півночі.

Мотиви північного стилю бачимо в роботах петербурзького архітектора П. Андрєєва. Будівля Пасажу (будинок-пасаж страхового товариства «Росія», Хрещатик, 15 – Заньковецької, 4) витримана в стилі неокласицизму, проте активне використання гранчастих еркерів, підкреслений дощаним рустуванням перший (нежитловий, комерційний) поверх, загальна кольорова гамма свідчать про прихильність автора до столичних архітектурних віянь. Подібне враження справляє й інша робота П. Андрєєва – прибутковий будинок родини Ханенків (Терещенківська, 13, 1913-1914 рр.).



Фото 8. Прибутковий будинок І. Слінка (вул. Велика Васильківська, 14). Маскарон. Світлина автора.

Не тільки петербурзькі архітектори у своїх київських проектах застосовували елементи «північного модерну». Місцеві будівничі також надихались цим виразним, суворим презентабельним стилем. Так, його базові елементи можна вбачати у роботі Е. Брадтмана по вул. Лютеранській, 23. Відомий особняк С. Аршавського (1907 р.), загалом оформлений у стилістиці інтернаціонального модерну, водночас виділяється застосуванням різноманітного кам'яного облицювання в оформленні першого і частково другого поверхів. Це надало, по суті невеликому, будинку для однієї родини значної монументальності, що яскраво видно у порівнянні із сусідніми будівлями (Кириков, Івашко 2013, с. 5-6).

Прикладом може слугувати і творчий спадок О. Вербицького, зокрема, прибутковий будинок

Красовської по вул. Лютеранській, 15 (1907-1908 рр.) Оформлення будинку лаконічне, стримано-раціоналістичне, з цікавими асиметричними акцентами і ефектним кольоровим оздобленням (див. фото 11). Асиметричну композицію фасадної частини створюють еркери і балкони, акцентуючи в такий спосіб парадні приміщення квартир. Але найголовніше, що будинок – один із небагатьох прикладів споруди з монументальним керамічним фасадним панно. Ліва частина будинку підкреслена високим щипцем, у полі якого – поліхромне майолікове панно. На тлі пейзажу зображена ідилічна сцена з Паном (бог родючості і дикої природи), який грає на флейті-сірінзі, та двома дріадами під кронами дерев. Основна палітра пейзажу (синьо-білі, зелені, охристі відтінки) підтримана глазурованою плиткою у підвіконних площинах та фризі зі стрічкою з геометризovanого рослинного орнаменту. Цоколь, навпаки, виділений сірим штучним каменем з колотою поверхнею. На думку Т. Скібіцької, саме такий виразний аскетизм О. Вербицького споріднює його роботи з направленістю «північного модерну» як за формальними ознаками, так і за іконографічними мотивами (тема Пана, навіяна образами прози К. Гамсуна та відомою картиною А. Бьокліна «Весняний вечір») (Скібіцька 2011, с. 96-97; Івашко 2006, 55-56).

Варто згадати, що поодинокі приклади будівель у стилі «північний модерн» можна віднайти і в інших містах України. Досить цікавими, більш чисельними за київські, є харківські зразки. Там працювали визнані майстри даного напрямку, петербурзькі і московські архітектори М. Васильєв, О. Ржепишевський, І. Претро, Ф. Лідваль та інш. За словами В. Лісовського, в Харкові можна побачити один із найбільш значних творів «північного модерну», створених у Росії. Це – будівля Купецького банку (готель «Асторія», 1910-1913 рр., арх. М. Васильєв, О. Ржепишевський) (див. фото 12).



Фото 9. Прибутковий будинок І. Слінка (вул. Велика Васильківська, 14). Маскарон. Світлина автора.



Фото 10. Прибутковий будинок (вул. Михайлівська, 18-18а).
Світлина автора.

призначенням, будівлю у Чернігові. Сучасні вітчизняні дослідники вбачають у ній риси українського модерну, у той же час за окремими елементами (акцентований портал, «портал Сонка», прикметне еркерне завершення у вигляді високого конусу, віконні решітки) помітним є і вплив національного романтизму півночі (Лисовський 2016, с. 143, 477).

Отже, наприкінці XIX – на початку XX ст. Київ переживає будівельний бум. Лібералізація правил будівництва, зростання фінансових можливостей замовників, активізація міжнародних зв'язків й обмін досвідом у середовищі архітекторів сприяли швидкому сприйняттю нових європейських стилів, зокрема модерну. Київ являє собою своєрідну енциклопедію модерну, адже на міських вулицях можна побачити досить різні варіації стилю. Не є виключенням і такий екзотичний напрямок, як «північний модерн». Будівель у такому оформленні небагато, до того ж вони відзначаються суто зовнішнім сприйняттям національного романтизму балтійського регіону. Їх появі ми завдячуємо перш за все петербурзьким архітекторам – Ф. Лідвалю, П. Андреєву, П. Сватковському, а також київським майстрам, випускникам столичного інституту цивільних інженерів О. Вербицькому та В. Пещанському. Як і модерн загалом, його північна варіація використовувались виключно в київських прибудкових будинках для оформлення екстер'єру, без наслідування конструктивних особливостей будівель Скандинавії. У такий спосіб автори проектів і замовники бажали створити унікальний, своєрідний прикметний образ будівлі. І хоча будинки в стилі «північного

Ще один нетиповий приклад – будівля Дворянського і селянського поземельного банку в Чернігові (суч. Чернігівська обласна універсальна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка) (див. фото 13). Історія появи будівлі доволі цікава. В 1909 р. арх. О. І. фон Гоген запропонував оригінальний проект будівлі Селянського поземельного і Дворянського земельного банку для міст Пензи (див. фото 14) і Самари (прототип, вірогідно, становила будівля Телефонної компанії Л. Сонка в Гельсінкі (див. фото 15-16)). Згодом за цим же проектом звели аналогічну, як за зовнішнім виглядом, так і за



Фото 11. Прибутковий будинок (вул. Лютеранська, 15).

Джерело: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lyuteranska_15.jpg)

модерну» були нетиповими для Києва рубежу століть, вони не є взірцевими з точки зору чистоти стилю, все ж вони можуть вважатися архітектурними перлинами міської забудови не тільки початку XX, але й XXI ст.



Фото 12. Будівля Купецького банку і готель «Асторія» (Харків, Павлівська пл., 10)

Джерело: <https://moniacs.kh.ua/arhitektura/tajny-doma-melodiya-chast-1/>



Фото 13. Будинок Дворянського і селянського поземельного банку (Чернівці, вул. Миру, 41)

Джерело: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Миру41.Чернівці.JPG>



Фото 14. Будинок Земельного банку (Пенза). Джерело: <https://vistanews.ru/culture/galleries/213489>



Фото 15. Будинок Телефонної компанії (Хельсінкі).
Джерело:
<https://finna.fi/Record/musketti.M012:HK19900208:54>

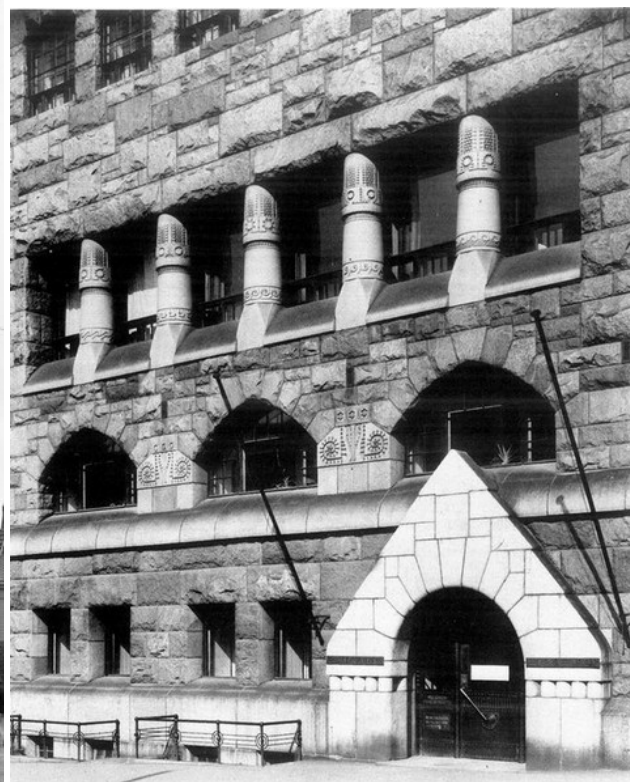


Фото 16. Будинок Телефонної компанії (Хельсінкі).
Портал. Джерело: <https://www.ranker.com/list/lars-sonck-architecture/reference>

Список джерел та літератури

- ДАВИДИЧ, Т. Ф., 2017, Соединение российских, украинских и европейских тенденций в архитектуре харьковского модерна, *Academia. Архитектура и строительство*, 1, 29-38.
- ТРОНЬКО, П. (ред.), 2011, *Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання*. Кн. 1: Київ. Ч. 2: М–С. К.: Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана.
- ТРОНЬКО, П. (ред.), 2011, *Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання*. Кн. 1: Київ. Ч. 3: С–Я. К.: Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана.
- ІВАШКО, Ю., 2006, *Будинки Києва в стилі модерн: (Дослідження історії та архітектури)*. Київ: Гопак.
- ІВАШКО, Ю., 2007, *Модерн в архітектурі Києва*. Київ: Гопак.
- ІВАШКО, Ю. В., 2008, Порівняльний аналіз модерну Петербурга і Києва, *Містобудування та територіальне планування*, 30, 121-128.
- ІВАШКО, Ю. В., 2014, Специфіка формотворення фінського «національного романтизму» і «північного модерну» Петербургу, *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 35, 74-75.
- ИЕВЛЕВА, В. П., 2017, *Очерки индустриального развития Киева XIX – XX веков. Т. 1: XIX – начало XX века*. Киев: Логос.
- ИСАЧЕНКО, В. Г., ОЛЬ, Г. А., 1987, *Федор Лидваль*. Ленинград: Лениздат.
- КАЛЬНИЦКИЙ, М., 2012, *Зодчество и зодчие*. Киев: Сидоренко В.Б.
- КАЛЬНИЦКИЙ, М. Б., КОНДЕЛЬ-ПЕРМИНОВА, Н. М. (ред.), 2012, *Забудова Києва доби класичного капіталізму*. Київ: Сидоренко В. Б.
- КИРИКОВ, Б., ИВАШКО, Ю., 2013, «Северный» модерн Петербурга, Києва и Харькова, *Будмайстер*, 4, 4-7.
- КИРИЛЛОВ, В. В., 2014, *Архитектура «северного модерна»*. Москва: Из-во "Эдиториал УРСС".
- КИРИЧЕНКО, Е. И., 1978, *Русская архитектура 1830 – 1910-х годов*. Москва: Искусство.
- ЛИСОВСКИЙ, В., 2016, *Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков*. Санкт-Петербург: Изд. дом «Коло».
- Лица русской эмиграции, 2017, *Сватковский Павел Павлович*. Режим доступу: <http://rusgrave.tmweb.ru/card.php?id=901> (Дата звернення: 26.10.2018)
- МАЛАКОВ, Д. В., 2003, Архітектор, мистецтвознавець Володимир Пещанський, *Могилянські читання*, 298-303.
- МАЛАКОВ, Д. В., 2009, *Прибуткові будинки Києва*. Київ: Кий.
- МАСЛЮКОВ, А., ГАНЦЕВА, М., 2013, *Київ в стилі модерн*. Київ: Наш час.
- МОКРОУСОВА, О., СКІБІЦЬКА, Т., 2007, Рідкісна пам'ятка «північного модерну» в Києві по вулиці Червоноармійській 14 (у контексті історії формування забудови садиби 1858 – 1912 рр.), *Праці науково-дослідного інституту пам'яток охоронних досліджень*, 3, 77-87.
- МОКРОУСОВА, О. Г., 2018, *Старий Печерськ: гармата і хрест*. Київ: Либідь.
- ПИЛЯВСКИЙ, В. И., ТИЦ, А. А., УШАКОВ, Ю. С., 2003, *История русской архитектуры*. Москва: Архитектура-С.
- СКІБІЦЬКА, Т., 2011, *Київський архітектурний модерн (1900-1910-ті рр.)*. Львів: «Центр Європи».

References

- DAVIDICH, T. F., 2017, Soedinenie rossiiskikh, ukrainskikh i evropeiskikh tendentsii v arkhitekture kharkovskogo moderna [The connection of Russian, Ukrainian and European trends in architecture of Kharkov Art Nouveau], *Academia. Arkhitektura i stroitelstvo*, 1, 29-38.
- TRONKO, P. (ed.), 2011, *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy: Entsyklopedychne vydannia* [The Code of Ukraine's Historical and Cultural Memorials: Encyclopedic Edition]. Kn. 1: Kyiv. Ch. 2: M–S. Kyiv: Holov. red. Zvodu pamiatokistorii ta kultury pry vyd-vi "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana.
- TRONKO, P. (ed.), 2011, *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy: Entsyklopedychne vydannia* [The Code of Ukraine's Historical and Cultural Memorials: Encyclopedic Edition]. Kn. 1: Kyiv. Ch. 3: S–Ya. Kyiv: Holov. red. Zvodu pamiatok istorii ta kultury pry vyd-vi "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana.
- IVASHKO, Yu., 2006, *Budyanky Kyieva v styli modern: (Doslidzhenniaistorii ta arkhitektury)* [Art Nouveau buildings of Kyiv: (History and Architecture Research)]. Kyiv: Hopak.
- IVASHKO, Yu., 2007, *Modern v arkhitekturi Kyieva* [Art Nouveau in the Architecture of Kyiv]. Kyiv: Hopak.
- IVASHKO, Yu. V., 2008, Porivnialnyi analiz moderna Peterburha i Kyieva [Comparative analysis of Art Nouveau of St. Petersburg and Kiev], *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia*, 30, 121-128.
- IVASHKO, Yu. V., 2014, Spetsyfika formotvorennia finskoho «natsionalnoho romantyzmu» i «pivnichnoho modernu» Peterburhu [The specific features of the formation of "national romanticism" of Finland and "North Art Nouveau" of St. Petersburg], *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*, 35, 74-75.
- IEVLEVA, V. P., 2017, *Ocherki industrialnogo razvitiia Kieva XIX-XX vekov* [Studies of the industrial development of Kyiv at the 19th and the beginning of the 20th centuries]. T. 1: XIX –nachaloXXveka. Kiev: Logos.
- ISACHENKO, V. G., Ol, G. A., 1987, *FedorLidval* [FedorLidvall]. Leningrad: Lenizdat.
- KALNITSKII, M., 2012, *Zodchestvo izodchie* [Architecture and Architects]. Kiev: Sidorenko V. B.
- KALNYTSKYI, M. B., KONDEL-PERMYNOVA, N. M. (eds.), 2012, *Zabudova Kyieva doby klasychnoho kapitalizmu* [The build-up of Kyiv during the period of classical capitalism]. Kyiv: Sydorenko V. B.
- KIRIKOV, B., IVASHKO, Iu., 2013, Severnyi modern Peterburga, Kieva i Kharkova ["North Art Nouveau" of St. Petersburg, Kyiv and Kharkov], *Budmaister*, 4, 4-7.
- KIRILLOV, V. V., 2014, *Arkhitektura «severnogo moderna»* [Arcitecture of "North Art Nouveau"]. Moskva: Iz-vo "Editorial URSS".
- KIRICHENKO, E. I., 1978, *Russkaia arkhitektura 1830 – 1910-h godov* [Russian architecture in the 1830s–1910s]. Moskva: Iskusstvo.
- LISOVSKII, V., 2016, *Severnyi modern: Natsionalno-romanticheskoe napravlenie v arkhitekture stran Baltiiskogo moria na rubezhe XIX i XX vekov* [North Art Nouveau: National-romantic trend in the architecture of the Baltic Sea countries at the turn of the 19th and 20th centuries]. Sankt-Peterburg: Izd. dom «Kolo».
- Litsa russkoi emigratsii [Persons of Russian emigration], 2017, Svatkovskii Pavel Pavlovich. Available from: <http://rusgrave.tmweb.ru/card.php?id=901> (Accessed: 26th October 2018)
- MALAKOV, D. V., 2003, Arkhitekt, mystetstvoznaveets Volodymyr Peshchanskyi [Architect, art historian Volodymyr Peshchanskyi], *Mohylianski chytannia*, 298-303.
- MALAKOV, D. V., 2009, *Prybutkovi budynky Kyieva* [Kyiv apartment buildings]. Kyiv: Kyi.
- MASLIUKOV, A., GANTSEVA, M., 2013, *Kiev v stile modern* [Kyiv in Modern]. Kiev: Nash chas.
- MOKROUSOVA, O., SKIBITSKA, T., 2007, Ridkisa pam'iatka «pivnichnoho modernu» v Kyievi po vulytsi Chervonoarmiiskii 14 (u konteksti istorii formuvannia zabudovy sadyby 1858-1912 rr.) [Rare

sight of "North Art Nouveau" in Kyiv down Chervonoarmiiska str., 14 (in the historical context of the building of the estate of 1858 – 1912)], *Pratsinaukovo-doslidnoho instytutu pamiatkookhoronnykh doslidzhen*, 3, 77-87.

MOKROUSOVA, O.H., 2018, *Staryi Pechersk: harmata i khrest* [Old Pechersk: cannon and cross]. Kyiv: Lybid.

PILIAVSKII, V. I., TITS, A. A., USHAKOV, Iu. S., 2003, *Istoriia russkoi arkhitektury* [History of Russian architecture]. Moskva: Arkhitektura-S.

SKIBITSKA, T. V., 2011, *Kyivskyi arkhitekturnyi modern (1900-1910-ti rr.)* [Regarding the Kyiv Architectural Modern of the 1900s–1910s]. Lviv: «Tsentralna Yevropa».

«Нетиповий Київ»: зразки “північного модерну” у міській забудові початку XX ст.

На рубежі XIX – XX ст. Київ перетворюється з провінційного на модерне місто. Цьому сприяло засвоєння і творче переосмислення новітніх архітектурних ідей, принципів будівництва і декоративних стилів. Одним із таких новочасних запозичень був «північний» модерн. Будівель у даному стилі в Києві небагато. Це були роботи як петербурзьких майстрів, так і місцевих архітекторів й інженерів. Вони вирізняються підкресленою монументальністю, лаконічним декоративним оформленням з використанням природних матеріалів. Також відмітимо не пряме наслідування архітектури «національного романтизму», а скоріше творче усвідомлення, цитування її окремих елементів або загальної стилістики.

Ключові слова: Київ, міська забудова, початок XX ст., національний романтизм, «північний» модерн.

Олена Ляпіна, к.і.н., доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна).

Olena Liapina, PhD in History, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine).

Received: 23-11-2018

Advance Access Published: December, 2018

КИЇВСЬКЕ ТОВАРИСТВО ХУДОЖНИКІВ У КОНТЕКСТІ КОНСОЛІДАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ СИЛ КИЄВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Ігор Понамарчук

*Kyiv Association of Artists in the context of consolidation of the artistic forces of Kyiv in
turn of the 19-20th cc.*

Igor Ponomarchuk

The article is based on the statutory materials and catalogs of the exhibitions of artistic works which were held in Kyiv in the late nineteenth and early twentieth centuries. It reveals the basic principles of activity of the Kyiv artistic associations. The author focuses his attention on the main trends in the development of the exhibition activities in Kyiv during the specified period. In this article we can see the preconditions of the unifying processes in the local artistic environment, the role of the Peredvizhniki ("The Wanderers") as well as exhibition events of the Kyiv Drawing School M. Murashko in the public presentation of works of art by Kyiv's artists. The author reconsiders the peculiarities of exhibition activity in Kyiv from the seldom events of the late 1870's to the exhibitions systematically led in the early 20th century. The statutes of Kyiv artistic intelligentsia associations from the 1890s-1900s ("Bakhtins", the Association of Artists of Kyiv, the Kyiv Union of Artists), the frequency and membership of their exhibitions were revealed. The author highlights the role of O. Murashko in the consolidation of artistic milieu of Kyiv, his initiative in the emergence of the Kyiv Association of Artists (KAA). Also the author carries out a comparative analysis of the Statute of the KAA and similar materials of the associations of Kyiv artists from the late nineteenth and early twentieth centuries. The author shows the key aspects of the art and exhibition activity of KAA during 1916-1918 and determines the role of the KAA in the cultural and artistic life of Kyiv with the advent of Soviet occupation (1917-1918) as well as the participation of KAA members in the establishment of the Council of United organizations, the Professional Union of Artists, the All-Ukrainian Congress of Artistic Organizations, the First Congress of People Ukrainian plastic art.

Key words: art, exhibitions, Kyiv, Kyiv Association of Artists, O. Murashko.

Культурно-мистецьке життя України кінця ХІХ – початку ХХ ст. залишається однією із малодосліджених сторінок вітчизняної історії. З огляду на пріоритет вивчення соціально-політичних реалій даного періоду, а у мистецтвознавстві – біографічних досліджень, у тіні останніх перебувають питання організаційних процесів мистецьких сил на підросійських українських землях. Особливо, це стосується художнього життя, яке, як й інші сфери культури, впродовж останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. позначене пошуком форм та способів самовираження в її тогочасних умовах розвитку.

В історіографічному плані дана тематика висвітлена фрагментарно. Головним чином, існуючі на сьогодні дослідження питання консолідації художніх сил в Україні за імперських часів відображають його історичний контекст. Так, один із перших звернув увагу на особливості т. зв. "починів національного мистецтва" М. Голубець. В опублікованому 1937 р. виданні "Історія української культури" його замітка "Кричевський, Мурашко, Нарбут" (Голубець 1937, с. 618) є орієнтиром у зверненні до проблеми стану українського живопису на

початку ХХ ст. Прикметно, що автор виділяє у ній фактор виставкової діяльності. Так, за його словами "до розвитку нового українського мистецтва немало причинилися мистецькі виставки" (Голубець, с. 618). Наступна розвідка, фактично єдина, що має аналітичний характер висвітлення об'єднувачих процесів у середовищі художників України кінця ХІХ ст. у радянській історіографії є стаття О. Коваленка "З історії художніх об'єднань України" (Коваленко 1972). Істориком розкрито ключові аспекти організації художніх сил означеного періоду у Києві, Харкові та Одесі. Фактологічний матеріал, що стосується виставкової діяльності окремих товариств художників на підросійських українських землях зазначеного періоду, зосереджений у п'ятитомному довідковому виданні "Виставки советского изобразительного искусства" (Виставки советского изобразительного искусства 1965).

Сучасними дослідниками поглиблюється вивчення історичного тла даних питань. Так, важливі факти з історії виставкової діяльності в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у контексті становлення першого загальнодоступного Музею старожитностей і мистецтв у Києві розкрила Л. Білоус (Білоус 2006). Хронологію подій та особливості художньої культури України крізь призму тенденцій розвитку живопису у Російській імперії загалом впродовж другої половини ХІХ ст. – 1910-х рр. досліджує Л. Савицька (Савицька 2003). Розвитку художнього ринку Києва наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. присвячені роботи Н. Павліченко (Павліченко 2013, Павліченко 2017). Місце організацій митців Києва у процесах оформлення Української Академії Мистецтв та у революційних подіях 1917 р. частково розкрито у монографічному дослідженні О. Кашуби-Вольвач (Кашуба-Вольвач 2014). Стан виставкової діяльності у Києві 1917–1918 рр. у контексті висвітлення мистецького життя періоду Української Держави з'ясовував Ю. Телячий (Телячий 2009). Участь О. Мурашка як одного із ідейних натхненників організаційних процесів у художньому середовищі Києва на початку ХХ ст. досліджується Д. Добріян (Добріян 2017).

Єдиним історіографічним джерелом, що розкриває факти з історії заснування, складу та частоти виставкових заходів конкретних товариств художників у Російській імперії залишається видання "Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)" (Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) 1992).

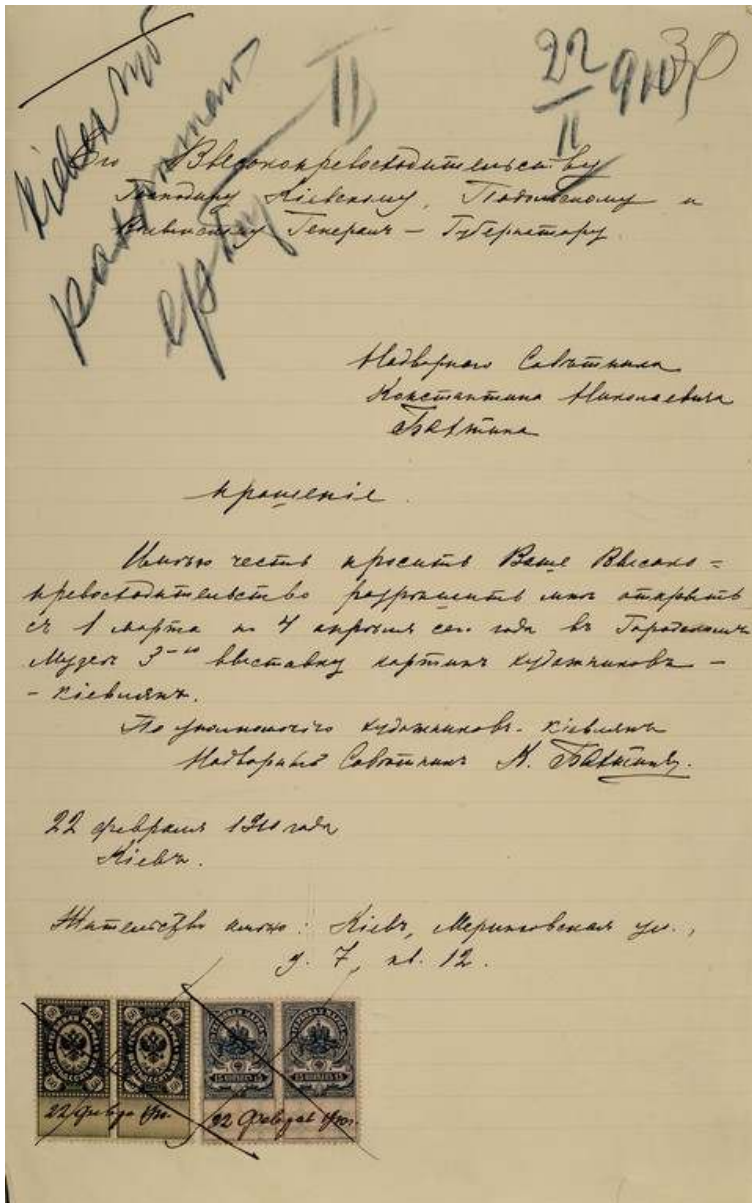
Відповідно, організаційні процеси художніх сил в підросійській Україні – явище багатоаспектне і потребує виваженого підходу до його фактологічної основи, з іншого боку, – конкретизація даного питання дозволить простежити тенденції розвитку об'єднань художніх сил, які розгорнули достатньо широку діяльність наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у Києві, що мало вагомий вплив на подальший розвиток української культури. Окреме місце у даному плані займає Київське товариство художників, що у 1916 р. об'єднало представників образотворчого мистецтва, виставкова та громадсько-культурна діяльність яких є одним із визначальних факторів розвитку тогочасного художнього життя, що до сьогодні не було предметом наукового осмислення.

Мистецьке життя, зокрема, образотворче мистецтво у Києві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. переживало період становлення. Провінційний статус міста позначився як на рівні розвитку цієї сфери культури, так і на її "взаємодії" із суспільством. М. Бурачек, згадуючи мистецькі події останньої третини ХІХ ст., зазначав: "Київ – губерніяльне місто російської держави, яке там могло бути мистецтво і кому воно потрібне! Досить з Києва і художньої школи, яка утримувалась на різні благодійні кошти, за платні за право навчання ..." (Бурачек 1919, с. 100). Дійсно, визначальним чинником активізації місцевих художніх сил наприкінці ХІХ ст. стала Київська рисувальна школа Миколи Мурашка. Заснування художніх шкіл в Одесі, Харкові, Катеринославі, і, власне, у Києві стало виявом не лише консолідації митців у підросійській Україні, а, насамперед, усвідомлення необхідності їх професійної підготовки.

Поряд із цим, єдиним форматом демонстрації рівня розвитку живопису у тогочасній Російській імперії були виставки, які сприяли організації мистецьких сил та, особливо, покращенню їх матеріального становища. Перехід регіональної художньої інтелігенції на новий рівень діяльності забезпечував той факт, що "у 80-х рр. чимало випускників українських художніх закладів, завершивши свою фахову підготовку в Петербурзькій Академії мистецтв та Московському училищі живопису, скульптури й архітектури повертались на Батьківщину" (Коваленко 1972, с. 82). Відповідно, у центрах освіти та культури підросійської України зосереджувалася значна кількість митців, які, за прикладом Товариства пересувних художніх виставок (передвижників), почали організовуватись у різного роду об'єднання для реалізації аналогічної останнім діяльності. Так, визначальним фактором розвитку художнього життя України наприкінці XIX – на початку XX ст. став досвід митців столичних центрів в організації своєї роботи та її презентації. Погоджуємося із думкою Л. Білоус, про те, що, поряд із новаторськими методами і відходом передвижників від академічного мистецтва, "більш важливим був той факт, що вони покликані були зробити мистецтво доступним для широких верств населення..." (Білоус 2006, с. 6), зважаючи на відсутність у тогочасному Києві і музейного закладу, і виставок.

Запрошення передвижниками на свої виставки учнів Київської рисувальної школи Миколи Мурашка та розгортання мережі мистецьких зв'язків регіональних центрів Російської імперії загалом, сприяли усвідомленню київськими художниками актуальності самостійних виставок власних творів. З огляду на відсутність державної підтримки такого роду діяльності, реалізація останньої спрямовувалась, насамперед, на оформлення її матеріальної бази. Перша виставка картин Київської рисувальної школи Миколи Мурашка відкрилась 1877 р. "у залі дворянського зібрання з платнею за вхід в 1 карбованець, збір від якої призначався на користь школи" (Павліченко 2013, с. 93–94). У 1878 р. відбулась ще одна виставка на підтримку Київської рисувальної школи. Тільки у 1883 р. було організовано першу виставку робіт її учнів. До початку 1890-х рр. виставки у Києві були достатньо рідкісним явищем, на яких твори представників рисувальної школи Миколи Мурашка "експонувалися поруч із творами із приватних зібрань Терещенків, Ханенка, Баумгартена, Тарновського" (Федорук, с. 336).

Відтак, виникала об'єктивна необхідність в об'єднанні місцевих художніх сил, яке б забезпечило систематичний характер та організацію виставок. Таким об'єднанням стало Київське товариство художніх виставок (далі – КТХВ). 28 вересня 1893 р. було офіційно затверджено його статут (Устав Киевского Товарищества Художественных Выставок 1893). Тоді ж, на першому засіданні, було обрано правління товариства у складі: професора П. Ковалевського, академіка Х. Платонова, художників Є. Вжеща та М. Пимоненка (Павліченко 2013, с. 96). Мета створення товариства, означена у статутних положеннях, відображала причини об'єднання художників. Передбачалося "влаштовувати із платним входом виставки художніх творів, здійснювати продаж як творів мистецтва, так і каталогів художніх видань і фотографічних знімків з художніх творів" (Устав Киевского Товарищества Художественных Выставок 1893, с. 1). Чітко прописувались склад та умови набуття статусу члена Товариства. Не мали права участі у діяльності даного об'єднання неповнолітні, учні та студенти, військові нижчих звань і юнкери, а також особи, обмежені у правах судом. Розмежовувались у правах члени-засновники та дійсні члени КТХВ й експоненти. Статут закріплював за членами-засновниками матеріальні привілеї та право виставляти роботи без журі. Ця обставина в період підготовки статуту (1892 р.) призвела до розколу – група молодих учнів Мурашка вийшла із об'єднання і згодом влаштовувала власні виставки, що отримали назву "весняні". Функціонування КТХВ координувалося трьома організаційними структурами: Загальними



Іл. 1. Клопотання Костянтина Бахтіна щодо відкриття III виставки картин київських художників. 22 лютого 1910. ЦДІАК України, ф. 442 (Канцелярія Київського, подільського та волинського генерал-губернатора), оп. 663, спр. 5, арк. 30.

зборами (чергові, надзвичайні), Правлінням та Ревізійною комісією. Цензура, з огляду на тогочасні суспільно-політичні реалії, також не оминула дане об'єднання. Це підтверджує положення Статуту КТХВ про те, що інформація щодо часу, місця та предмету обговорення Загальних зборів обов'язково має бути доведена до відома Київського Поліцмейстера (Устав Киевского Товарищества Художественных Выставок 1893, с. 3). Враховуючи матеріальні засади утворення товариства, окрема частина Статуту присвячувалась його капіталу, який поділяли на "запасний" певний відсоток від суми щорічного доходу та "оборотний" дохід від продажу білетів, каталогів, художніх видань і фото (Устав Киевского Товарищества Художественных Выставок 1893, с. 6). Прописувались й умови припинення діяльності КТХВ. Товариство згорало усі свої справи у випадку прийняття такого рішення власне Загальними зборами, або ж згідно постанови "згори", тобто Київським губернатором.

В основі діяльності КТХВ була організація щорічних виставок у Києві. Загалом, за час існування КТХВ (1887–1900 рр.) було проведено 12 виставок: до моменту затвердження статуту 6 виставок (щорічно у 1887–1893 рр.) та після офіційного його

визнання (1894–1900 рр.) ще 6 виставок. На виставках переважали роботи в дусі передвижництва та салонного академізму. Після 1900 р. (заснування художнього Салону) діяльність товариства фактично припинилась (Киевское товарищество художественных выставок 1992, с. 87). Серед учасників вищезгаданих виставок були художники Є. Вжещ В. Котарбінський, В. Галімський, які були постійними експонентами виставкових заходів Києва на початку ХХ ст.

Відродження систематичних виставок у місті після припинення діяльності КТХВ, за винятком існування Салону в 1900–1902 рр., уможливила появу у 1907 р. "гуртка бахтінців",



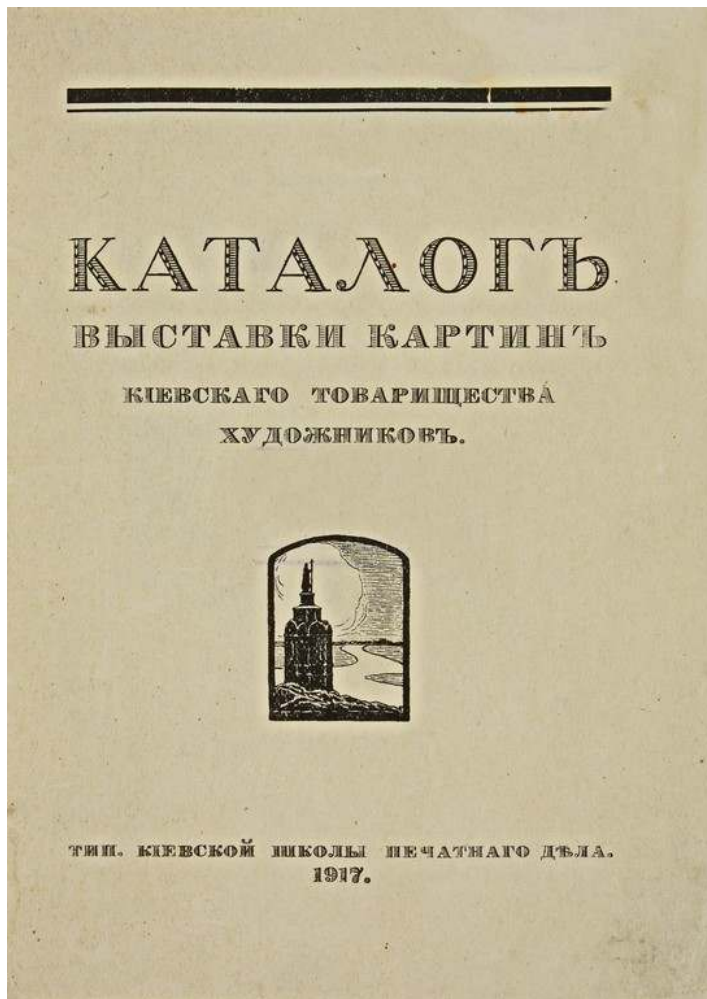
Іл. 2. Середня зала V виставки картин київських художників. 1912. Відтворено за знімком у журналі «Искусство: живопись, графика, художественная печать». — 1912. — № 11-12. — С. 411.

організаторами якого стали учасники пересувних виставок — К. Бахтін, С. Світославський, О. Курінний та М. Холодовський.

Виставкова діяльність київських художників позначилась щорічним експонуванням творів як місцевих, так й "іногородніх" митців. За час існування гуртка К. Бахтіна (1907–1916 рр.) відбулось вісім виставок. Прикметно, що дане об'єднання не мало статичної назви, у каталогах їх виставок зустрічаються назви "група художників" та "київські художники". Варта уваги характеристика даної організації відомого мистецтвознавця М. Голубця, за твердженням якого "посередньою доріжкою до повної емансипації молодшого покоління українських митців була їхня участь у виставках Товариства київських художників (1907–1916) – мистецької організації різко локального характеру" (Голубець 1937, с. 618). Дійсно, діяльність київських художників посприяла консолідації місцевих художніх сил, які у подальшому поглиблюють організаційні процеси у мистецькому середовищі Києва.

Організація щорічних виставок активізувала митців регіональних осередків імперії. Так, якщо учасниками першої виставки "бахтінців" у березні 1907 р. були всього вісім художників (С. Світославський, М. Холодовський, К. Бахтін, О. Курінний, О. Попов, В. Домбровський та В. Шаврін), то "у наступному 1908 році склад учасників досить зростає: Бахтін, Вжеш, Горельський, Домбровський, Дроздовський, Клюквін, Левченко, Менк, Орловський, Пимоненко, Попов, Селезньов, Стравинський, Фельдман, Холодовський і Яровий" (Бурданов 1912, с. 411).

Зростала не тільки кількість учасників місцевих заходів, а й кількість експонованих творів, які свідчили про пріоритет тенденцій розвитку російського живопису XIX ст. та ідейний зв'язок із передвижниками (реалізм у живописі, пейзажі, побутовий жанр). Активну участь у даних виставках брали майбутні члени-засновники та експоненти Київського товариства художників.



Іл. 3. Обкладинка каталогу першої виставки картин Київського товариства художників. 1917.

Так, на III виставці картин "групи художників" у 1910 р. було 19 учасників і представлено 206 творів мистецтва (Каталог III Виставки картин группы художников 1910). Експонувалося також 8 скульптур (М. Пото, Є. Трипольская). "Іногородніми" представниками на виставці були М. Зайцев (постійний учасник виставок товариства до 1915 р.), О. Моравов (Москва). До експонентів виставки цього року приєднується й О. Мурашко.

Наступного року відбулася IV виставка картин "київських художників," де 25 митців демонстрували 211 творів (Каталог IV выставки картин Киевских художников 1911). До представників Москви приєднався В. Бялиницький-Біруля. Серед учасників, які у майбутньому стануть постійними експонентами на виставках Київського товариства художників – Д. Ільченко, О. Мурашко, Г. Золотов, В. Фельдман та М. Холодовський.

На V виставці картин "київських художників" у 1912 р. уже було 37 учасників та експонувалося 389 картин (Каталог V выставки картин Киевских художников 1912) Із Москви привезли

свої роботи К. Мясоєдов, О. Моравов, В. Бялиницький-Біруля, М. Зайцев. На цьому заході представляли свої твори художники із Вільно – Б. Владимирський (його роботи будуть на виставці 1913 р.) та з Варшави – І. Годовіч, що значно розширювало географію експозицій. Цього року приєднуються до участі у виставці Л. Брюммер, М. Бурачек, А. Крюгер-Прахова та М. Прахов.

VI виставка картин "київських художників" 1913 р. позначилася меншою кількістю експонованих робіт, ніж попередня – 291 (39 учасників) (Каталог VI выставки картин Киевских художников 1913). Москву представляли М. Зайцев та Б. Ріттенберг. Три скульптури експонував М. Парашук. Серед учасників виставки – майбутні експоненти Київського товариства художників Л. Брюмер, М. Бурачек, Є. Вжеш, М. Жук, Л. Ковальський, В. Менк та М. Струнников.

Паралельно із «київськими художниками» з 1914 р. офіційно почало діяти «Товариство художників-киян», хоч фактично виставки відбувалися з 1910 р. Організоване за аналогією попередніх товариств, відповідальних за виставкову діяльність у Києві, з метою "ознайомлення публіки з сучасним станом мистецтва; об'єднання художників і осіб, що цікавляться мистецтвом для розробки різного роду художніх питань; сприяння поширенню у публіки розуміння та любові до мистецтва; сприяння поліпшенню матеріальних умов життя своїх членів на засадах взаємодопомоги" (Устав Общества художников-киевлян 1914, с. 3). Це товариство існувало до 1919 р. Відповідно до затвердженого 9 січня 1914 р. Статуту, цілями

діяльності товариства, окрім зазначених вище, проголошувалися: організація періодичних, постійних та пересувних виставок, публічних художніх вечорів, рисувальних вечорів, бібліотек і читальних залів, художніх курсів, проведення засідань щодо розвитку мистецтва, екскурсій, розробка художніх видань, а також кредитування членів товариства (Устав Общества художников-киевлян 1914, с. 3). Склад товариства не обмежувався ні у чисельному, ні у становому чи статевому планах. Традиційно члени товариства поділялись на дійсних членів, експонентів та членів-"сореvнователей." Не мали права на членство неповнолітні, нижчі військові чини та особи, обмежені у правах судом. Управління справами товариства належало Загальним зборам (звичайні, екстрені) та Правлінню, що знаходилося у Києві. Доходи товариства (щорічні членські внески, доходи від виставок, % від продажу творів, видань, від проведення лекцій, вечорів, спектаклів та ін. заходів) повинні були зберігатися в одній із Державних кредитних установ. Також чітко прописувалась процедура закриття Товариства з інформуванням в «Урядовому віснику» чи місцевих «Губернських відомостях» і доводиться до відома губернатора. Засновниками товариства були: Г. К. Фон-Мейєр, М. Домбровський, Ф. Дроздовський, І. Генюк, О. Мако, М. Яровий, В. Козловський, Л. Нестельбергер, С. Ліхотинський, П. Шевельов. Серед дійсних членів товариства були Г. Курнаков, В. Фельдман та М. Холодовський.

Вирізняло дане товариство серед інших об'єднань художніх сил Києва те, що "діяльність товариства, в основному, обмежувалась організацією виставок, до участі у яких... не допускались іногородні" (Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) 1992, с. 92) За 5 років його існування було проведено 10 виставок.

Фактично одночасно із «Товариством художників-киян» діяв Київський союз художників (1915–1918 рр.). Його метою, згідно статуту, затвердженого 24 червня 1915 р., було "підтримувати зв'язок між художниками, особами, що займаються мистецтвом, здебільшого, у м. Києві, дати кожному з них можливість публічно виставляти свої твори..." (Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) 1992, с. 83.) Ініціаторами створення даного об'єднання виступили Є.-А. Бергоньє, Л. Обозненко, Г. Павлуцький, Л. Попов.

Цілком слушну думку щодо характеру виставкової діяльності таких товариств висловив М. Бурачек, називаючи Київ "еклектич в штуці, "місце складу" для картин усяких напрямів, шкіл, національностей" (Бурачек 1919, с. 99). Ним відзначено чи не найголовнішу тенденцію процесів консолідації художніх сил у Києві впродовж ХІХ – початку ХХ ст.: "кожна група художників утворює товариство не в ім'я певного *credo*, а, головним чином, з приводу особистих відносин проводирів одного товариства до проводирів другої групи художників," відповідно "нове товариство запрохує в свій склад ще й членів других товариств" (Бурачек 1919, с. 101).

Та повернімося до "київських художників", котрі у 1915-му відкрили свою VII виставку картин, де 38 учасників представили 259 творів (Каталог VII выставки картин Киевских художников 1915). Експонували свої роботи і майбутні члени «Київського товариства художників» Л. Брюмер, М. Бурачек, Є. Вжеш, Л. Ковальський, Н. Домбровський, М. Удод, В. Фельдман, О. Снегірьов, В. Менк, М. Струнников та М. Козик.

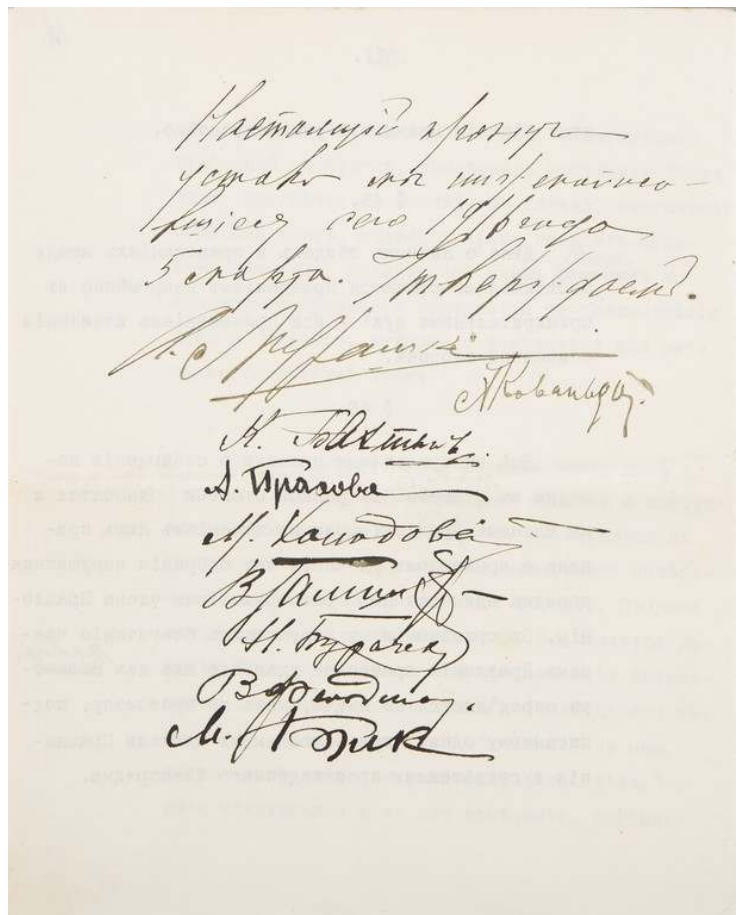
VIII виставка картин "київських художників", що тривала з 14 лютого по 20 березня 1916 р., де 51 учасником було експоновано 264 роботи (Каталог VIII-й выставки картин Киевских художников 1916), стала подією, яка поєднує два факти з історії художнього життя Києва, взаємозв'язок яких є дискусійним питанням. Йдеться про те, що одночасно із даною виставкою відбувається оформлення «Київського товариства художників» (далі – КТХ). Саме на цьому заході експонувались твори фактично постійного складу виставок КТХ – Л. Брюммер, М. Бурачек, Є. Вжеш, В. Менк, М. Струнников, В. Фельдман, О. Снегірьов, М. Холодовський, І. Селезньов, О. Мурашко, П. Лапін, М. Прахов, А. Крюгер-Прахова,

В. Галімський, М. Жук, Д. Ільченко, Л. Ковальський, М. Козик, К. Кржижановський. Фаворитами виставки стали М. Козик – 29 робіт, М. Холодовський – 20 картин, М. Бурачек – 15 робіт та В. Галімський – 12 робіт.

Саме у цей час (1915–1917 рр.) О. Мурашко стає головним ініціатором об'єднання художніх сил Києва. Відкриттю Української Академії Мистецтва передувала його спроба консолідації української художньої інтелігенції у вигляді «Київського товариства художників». На основі Статуту Київського товариства заохочення мистецтв О. Мурашко розробив проект статуту КТХ. Так, у першому параграфі, прописуючи ціль створення даного об'єднання, він виправив попередній варіант на "зближення представників образотворчого мистецтва", залишаючи подальші положення (окрім розмірів членських внесків) фактично незмінними (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 90, арк. 1).

Загалом, зміст цього програмного документа аналогічний змісту статуту «Товариства художників-киян». 5 березня 1916 р. документ було схвалено. Підписали його, окрім О. Мурашка, Л. Ковальський, К. Бахтін, А. Прахова, М. Холодовський, В. Галімський, М. Бурачек, М. Козик, В. Фельдман. 17 травня 1916 р. Проект внесено в державний реєстр "определением Киевского Губернского по делам об обществах Присутствия" (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 90, арк. 1). Остаточний варіант програмного документа КТХ підписали 9 "засновників товариства, які проживають у м. Київ: дійсний статський радник М. Холодовський, художник Є. Вжеш, класний художник О. Мурашко, син колезького асесора М. Бурачек, художник Л. Ковальський, художниця А. Прахова, академік живопису В. Галімський, архітектор-художник В. Фельдман, художник живопису М. Козик" (Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников" 1916, с. 14). В опублікованому варіанті статуту прослідковується зміна складу учасників: відсутнє прізвище К. Бахтіна, натомість до товариства приєднується Є. Вжеш. Причини таких змін наразі невідомі. Відомо, що "5 листопада 1916 р. відбулося загальне зібрання засновників Товариства, на якому його учасники визначилися із керівництвом: очільником КТХ обрали О. Мурашка, його заступником – В. Галімського, секретарем – Л. Ковальського, казначеєм – В. Фельдмана, а всі інші засновники перетворювалися на членів правління, географічним місцем розташування якого був будинок №37а на вул. Олександрівській (нині вул. Михайла Грушевського)" (Добріян 2017, с. 173).

Сім частин та 48 параграфів Статуту КТХ чітко відображають характер, мету та особливості його функціонування. Метою створення товариства проголошувалося, по-перше, об'єднання і зближення художників; по-друге, сприяння цілям взаємодопомоги шляхом видачі



Іл. 4. Остання сторінка проекту статуту Київського товариства художників із підписами його засновників. 5 березня 1916. ДАФ НХМУ, ф. 12 (Архів О. Мурашка), од. зб. 90, арк. 12 зв.

кредитів чи матеріальної допомоги своїм членам, любові до мистецтва у широких суспільних колах (§ 1) (Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников" 1916, с. 1). Як бачимо, мета створення мистецьких об'єднань у Києві, і загалом, у провінційних містах свідчила про вкрай невтішне становище мистецької інтелігенції в умовах тогочасної суспільно-політичної ситуації.

Статут закріплював за КТХ права юридичної особи (§ 3), що підтверджувалося наявністю власної печатки (§ 4).

Чітко визначалися напрями діяльності товариства (§ 2). Як і «Товариство художників-киян», КТХ мало чіткий план дій: організація публічних періодичних постійних і пересувних виставок картин і художніх творів у м. Київ й інших містах імперії, як місцевих художників, так й іногородніх; здійснювати продаж художніх творів; організація читань "изящных искусств," художньо-тематичних вечорів, концертів, балів, маскарадів, спектаклів, "рисувальних вечорів"; заснувати при товаристві клуб (Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников" 1916, с. 2).

У КТХ також не існувало обмежень станового, статевого та кількісного характеру. Проте чітко прописувалося, хто не міг входити до його складу: неповнолітні; ті, хто навчаються у навчальних закладах; юнкери і військові чини, особи, які мали обмеження прав за рішенням суду (§ 5). Дійсними членами КТХ були його засновники, чиї підписи засвідчували Статут. Інші члени КТХ відносились до наступних груп: почесні, члени-соревнователи, члени-відвідувачі та експоненти, запрошені на виставки (§ 6). Діяли правила виключення із складу КТХ (Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников" 1916, с. 4–5).

Мета діяльності Товариства зумовлювала наявність розділу щодо доходів товариства. Основний капітал становили щорічні внески (дійсних членів – 6 руб., членів-соревнователей – 3 руб. та членів-відвідувачів – 15 руб.) Оборотним капіталом КТХ були: пожертвування, доходи із заходів Товариства, % на капітали Товариства і доходів з його майна, відрахування від замовлень і продажу творів (§ 16) (Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников" 1916, с. 5–6).

КТХ також мало свої керівні органи. Частина 4 Статуту "Управління справами Товариства" присвячена діяльності трьох структур: Правління Товариства (§ 23–27), Ревізійній комісії (§ 28–29) та Загальним зборам членів Товариства (§ 30–39). До складу Правління входило 8 членів, які обирались на 3 роки. Центральними фігурами були Голова Правління, казначей та секретар. До складу Ревізійної комісії також входило 3 члени товариства. Загальні збори діяли залежно від вимоги їх функціонування: річні (грудень), чергові та надзвичайні (Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников" 1916, с. 8–9). Окремо було прописано внутрішній розпорядок у клубі Товариства (частина 7, § 40–48). Припинення справ КТХ здійснювалося за рішенням його Правління.

З огляду на короткий термін існування та діяльності КТХ, його виставкове життя ознаменувалося трьома виставками. І виставка картин КТХ відбувалася з 11 березня по 9 квітня 1917 р. 24 учасники представили на ній 218 робіт. Учасниками виставки також були талановиті учні приватних студій, які представили на розсуд загалу 87 робіт (Каталог виставки картин «Киевского товарищества художников» 1917). Фаворитами виставки стали – М. Холодовський (23 картини), Г. Золотов (19 картин) та О. Мурашко – (10 картин). Єдиним представником "іногороднього" мистецтва був О. Курінний (3 картини).

Сучасними дослідниками національно-культурних процесів в Україні на початку ХХ ст. з'ясовано, що "впродовж лише 1917 р. в м. Києві відбулося 8 художніх виставок за участю 159 як уже відомих митців, так і початківців, аматорів. Особливу активність у даній справі проявили Київський союз художників, місцеве художнє училище, спілка художників-індивідуалістів,

члени інших об'єднань, спілок, котрі організовували означені заходи, що здебільшого, проходили у приміщеннях Київського міського музею старовини та мистецтва" (Телячий 2009).

II виставка КТХ відкрилася 7 квітня 1918 р. за участі 33 митців (Виставки советского изобразительного искусства 1965, с. 28). В оголошенні про організацію виставки йшлося про те, що місцем проведення є будинок Терещенківської школи, але "окремих запрошень не буде, і всіх тих, які хочуть виставити свої праці, проситься доставити їх до 3-го квітня с. р.". У тогочасній пресі з приводу цієї виставки зазначалося: "кількістю полотен вистава небагата, однак все-таки по якості це одна з найінтересніших вистав в сезоні. Окрасою вистави є без сумніву праці професора А. М. Бурачка ("Дві зими" і невеликий етюд кутка Києва, натюрморти), ... "Корови" А. А. Крюгер-Прахової... Рівно ж не в повнім світлі є представлений такий займаючий митець, як М. Козик..." (Кузьмин 1918, с. 4). Сам же фактичний лідер Товариства "Мурашко виставив тільки одну картину, портрет юнака" (Кузьмин 1918, с. 4).

III виставка картин КТХ відбулася 13 жовтня 1918 р. в Актівій залі Київського університету. 18 учасників експонували 170 творів (Виставки советского изобразительного искусства 1965, с. 30). Фаворитами виставки стали Л. Брюммер (22 роботи), Л. Ковальський (18 робіт) та Г. Курнаков (18 робіт) (Каталог осенней выставки картин Киевского товарищества художников 1918). З огляду на час проведення заходу та зайнятість О. Мурашка справами Української Академії Мистецтва, він майже не приділяв увагу роботі КТХ, що пояснює відсутність його у складі учасників виставки. Члени Товариства навіть зверталися до О. О. Мурашка з проханням узяти участь у роботі організації "кожної суботи в час чергових засідань Правління" (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 40, арк. 2). Г. Шварц у рецензії на виставку зазначав, що "одне із найцікавіших полотен - "У місячну ніч" В. М. Галімського..." (ІР НБУВ, ф. 195, од. зб. 2, арк. 4). Цю ж картину В. Галімський виставляв у 1897–1898 р. на V виставці КТХВ (Каталог V выставки картин Киевского товарищества художественных выставок 1897, с. 3). Зазначене засвідчує достатньо вузьку специфіку виставкових заходів КТХ, які значно поступалися масштабністю аналогічним подіям, що організовувались попередниками та сучасними йому товариствами.

Відтак, матеріали каталогів виставок Товариства київських художників дозволяють стверджувати, що між ним і КТХ існував зв'язок лише на рівні персонального експонування робіт. На VIII-й виставці київських художників, щорічному, фактично єдиному у тогочасному Києві заходу з ознайомлення публіки із творами образотворчого мистецтва підросійської України, не маючи ще власних ресурсів для організації подій такого роду, було представлено "ядро" новоутвореного КТХ. Якщо склад учасників виставок КТХ з кожним роком змінювався і лише окремі митці, такі як М. Холодовський, Л. Брюмер, М. Домбровський, М. Бурачек, демонстрували свої твори фактично на кожній із них з 1911 р., то виставки КТХ присвячувались, головним чином, демонстрації робіт доволі вузького кола київських художників (близько 20 осіб). Склад членів Товариства та експонентів виставок суттєво не змінювався. Відповідно, твердження про спадковий характер в існуванні цих об'єднань позбавлене раціональної основи.

Виставкова діяльність КТХ починалась одночасно із революційними подіями 1917 р., що не могло не позначитись на його роботі. Зрозуміло, що художники, як представники інтелігентського прошарку, стали учасниками нового формату об'єднаних процесів суспільно-культурних сил у 1917–1918 рр. Йдеться, насамперед, про утворення Ради об'єднаних організацій Києва. Це передбачало проведення зборів художників Києва з метою обрання представників до Ради об'єднаних організацій. 24 березня 1917 р. відповідне рішення було прийнято. Представниками від КТХ стали В. Галімський і М. Холодовський (Кашуба-Вольвач 2014, с. 147). Протокол зборів відображає реальну картину мистецьких об'єднань, що існували у Києві до 1917 р. За матеріалами джерела, окрім КТХ, у місті діяли Товариство художників-київчан, Київський союз художників, "Виставка української групи", "періодичники", Товариство

весняних виставок і Товариство заохочення мистецтва (єврейське). Варто зауважити, що організатори та експоненти весняних виставок 1914–1917 рр. та весняних виставок 1893–1895 рр. не мали ідейного зв'язку.

Ще однією подією, безпосередніми організаторами якої були члени КТХ стала організація 1918 р. у м. Києві Професійного союзу художників. Так, М. Прахов згадував, що, приїхавши до Києва у грудні 1917 р., "тут, з ініціативи художників О. Мурашка, М. Кози́ка, П. Жалко-Титаренко, Германовича і Комаря, брав участь в організації першого на Україні Професійного союзу художників міста Києва. До приходу радянської влади на Україну розробили статут та провели вибори правління" (Сторчай 2015, с. 323). Саме М. Прахов був обраний Головою Правління Професійного союзу художників м. Києва. Влітку того ж року він "брав участь у з'їзді "діячів українського пластичного мистецтва" та Всеукраїнському з'їзді художніх організацій (13/VI 1918 р.). На останньому був делегатом КТХ, був обраний замісником голови" (Сторчай 2015, с. 326).

Члени КТХ влітку 1918 р. також були учасниками ще однієї помітної події культурно-мистецького життя Української держави — Першого З'їзду діячів українського пластичного мистецтва. У зв'язку з проведенням З'їзду, у приміщенні Української Академії Мистецтва було відкрито виставку Товариства діячів Українського пластичного мистецтва, яка тривала з 7 червня по 7 липня 1918 р. (Виставки советского изобразительного искусства 1965, с. 47). У даному заході взяли участь 31 митець та продемонстровано 311 робіт. М. Бурачек експонував 9 своїх картин, Д. Ільченко — 5, М. Козик — 12, А. Прахова — 3 та М. Прахов — 1 (І Виставка діячів Українського пластичного мистецтва 1918).

Чи існувало ще на той час КТХ — спірне питання. Якщо історіографічні джерела часом припинення його існування називають кінець 1918 р. (Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) 1992, с. 87), то некролог у газеті "Вісти" від 18 червня 1919 р., у якому "Київське товариство художників з глибокою скорботою повідомляє про трагічну смерть товариша, художника Олександра Олександровича Мурашка" (Вісти 1919) свідчить про існування даного об'єднання й у 1919 р. З'ясування того, чи існувала на той час ця організація лише формально, чи становила вона реально діюче Товариство, — залишається відкритим.

Отже, поява низки товариств художників у Києві наприкінці XIX — на початку XX ст. є віддзеркаленням тенденції розвитку мистецької сфери у тогочасній Російській імперії — самовираження та самоорганізація регіональних художніх сил поряд із столичними. Діяльність Київського товариства художників, з огляду на час його існування, відобразило природу даного роду мистецьких об'єднань у тогочасних суспільно-політичних умовах. З одного боку, статутні засади та форми функціонування цієї структури демонструють його ідейний зв'язок з імперським форматом організації мистецьких сил, з іншого, — діяльність членів Товариства після встановлення радянської влади на Україні, що зіграло помітну роль у подальшій консолідації вітчизняних художніх сил. Виявлені джерела та матеріали дозволили поглянути на мистецьке життя Києва кінця XIX — початку XX ст. під новим кутом, створюючи підґрунтя для його подальшого наукового осмислення.

Список джерел та літератури

- БІЛОУС, Л. Художнє життя Києва останньої третини XIX ст., 2006, *Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського: матеріали наукової конференції (22 червня 2005 р., м. Київ)*, 3–16.
- БУРАЧЕК, М., 1919, Мистецтво у Києві. Думки і факти, *Музагет*, 1–3, 99–114.
- БУРДАНОВ, Г., 1912, Виставка картин киевских художников, *Искусство: живопись, графика, художественная печать*, 11–12, 411–413.

- Виставка картин Киевского товарищества художников, 1965, *Виставки советского изобразительного искусства. Т. 1: 1917–1932*, 28.
- Виставка Товарищества деятелей Украинского пластического искусства, 1965, *Виставки советского изобразительного искусства. Т. 1: 1917–1932*, 47.
- ГОВДЯ П. & КОВАЛЕНКО, 1978, *Передвижники і Україна*, Київ: "Мистецтво".
- ГОЛУБЕЦЬ, М., 1937, *Кричевський, Мурашко, Нарбут*: Історія української культури: в 15 зшитках, заг. ред. І. Крип'якевича, зошит 10–14. Львів: Вид. Івана Тиктора, 618.
- ДОБРІЯН, Д. Внесок Олександра Мурашка у створення Київського Товариства Художників та участь у його діяльності, 2017, *Дні науки історичного факультету 2017 (до 200-річчя з дня народження М. І. Костомарова): матеріали X Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених*, 173–175.
- Документально-архівний фонд Національного художнього музею України (ДАФ НХМУ), ф. 12 (Фонд Олександра Мурашка), од. зб. 40, 2 арк.
- ДАФ НХМУ), ф. 12, од. зб. 90, 9 арк.
- Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІР НБУВ), ф. 195 (Фонд Григорія Шварца), од. зб. 2, 6 арк.
- Каталог 3-й виставки картин группы художников. Городской музей, 1910, Киев: Тип. К. Н. Милевского и Ко Б.-Владимирская, 31, 12 с.
- Каталог 4-й виставки картин Киевских художников. Городской музей, 1911, Киев: Тип. К. Н. Милевского и Ко, Б. Владим. 31, 10 с.
- Каталог V виставки картин Киевских художников. Педагогический музей, 1912, Киев: Типография К. Н. Милевского и Ко, Б.-Владим. 31, 6 с.
- Каталог VI-й виставки картин Киевских художников. Педагогический музей, 1913, Киев: Типография К. Н. Милевского и Ко. Костельная № 9, 15 с.
- Каталог VII-й виставки картин Киевских художников. Педагогический музей, 1915, Киев: Типография К. Н. Милевского и Ко. Костельная № 9, 8 с.
- Каталог VIII-й виставки картин Киевских художников, 1916, Киев: Тип. 1-й Киевск. Арт. Печ. Дела. Трехсвят. 5, 13 с.
- Каталог V виставки картин Киевского товарищества художественных выставок, 1897, Киев: Тип. К. Н. Милевского, Б.-Владимирская ул., дом № 21, 8 с.
- Каталог виставки картин Киевского товарищества художников, 1917, Киев: Тип. Киевской школы печатного дела, 1917, 30 с.
- Каталог осенней виставки картин Киевского товарищества художников, 1918, Киев: Типография И. И. Васильченко, Пушкинская № 9, 8 с.
- КАШУБА-ВОЛЬВАЧ, О., 2014, *Українська Академія Мистецтва. Кн. 1. Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи*, Київ: Фенікс.
- Киевский союз художников, 1915–1918, 1992, *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)*, 83.
- Киевское товарищество художественных выставок. 1877–1900, 1992, *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)*, 86–87.
- КУЗЬМИН, Ю., 1918, Мистецтво. Вистава Київського Товариства художників, *Відродження*. Ч. 11. 9 квітня (27 березоля), 4.
- КОВАЛЕНКО, О., 1972, 3 історії художніх об'єднань України, *Український історичний журнал*, 1, 82–87.
- [Некрологи], 1919, *Вісти*, Ч. 68 (95), 18 черевня, 2.
- Общество художников-киевлян, 1914–1919, 1992, *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)*, 92.

- Осенняя выставка картин Киевского товарищества художников, 1965, *Выставки советского изобразительного искусства. Т. 1: 1917–1932*, 30.
- ПАВЛІЧЕНКО, Н., 2013, Виставкова діяльність Київської рисувальної школи 1875–1901 рр., *Наукові записки НАУКМА. Т. 140: Теорія та історія культури*, 93–98.
- ПАВЛІЧЕНКО, Н., 2014, Незвичні виставкові проекти Києва початку ХХ ст., *Наукові записки НАУКМА. Т. 153: Теорія та історія культури*, 81–84.
- ПАВЛІЧЕНКО Н., 2017, *Художній ринок Києва (кінець ХІХ – початок ХХІ століть): особливості функціонування та типологічні характеристики*: автореф. дис. канд. культурології: 26.00.01, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 18 с.
- Проект Устава общества под названием "Киевское товарищество художников," 1916, Киев, 14 с.
- САВИЦКАЯ, Л., 2003, *На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1900-е годы*, Харьков: НТУ "ХПИ", 352 с.
- СТОРЧАЙ, О., 2015, Микола Прахов: сторінки автобіографії й оповідання-спогади із неопублікованої книги "Всё, что припомнилось", *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології*, 11. 317–344.
- ТЕЛЯЧИЙ, Ю., 2009, До історії мистецького життя м. Києва в часи гетьманату П.Скоропадського (1918 р.), *Історія: Збірник праць*, [Online] Available from: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5008.html> [Accessed: 20th July 2018].
- Устав Киевского Товарищества Художественных Выставок, 1893, Киев: Тип. К. Н. Милевского, 8 с.
- Устав Общества художников-киевлян, 1914, Киев: Тип. И. И. Чоколова, 18 с.
- ФЕДОРУК, О., 2009, Євген Вжещ – неординарний варіант київського пленеризму, *Художня культура. Актуальні проблеми*, 6, 334–376.

References

- BILLOUS, L. Khudozhnye zhyttya Kyiva ostannoyi tretyny XIX st. [Art lives of Kyiv of the last third of XIX century], 2006, *Pershi chytannya pamyati M. F. Bilyashivskogo: materialy naukovoyi konferenciyi (22 chervnya 2005 r., m. Kyiv)*, 3–16.
- BURACHEK, M., 1919, *Mystetstvo u Kyivi. Dumky i fakty, Muzahet* [Art in Kyiv. Thoughts and facts, Muzahet], 1–3, 99–114.
- BURDANOV, G., 1912, *Vystavka kartin kievskikh khudozhnikov, Iskustvo: zhivopis, grafika, khudozhestvennaia pechat* [Kyiv artists' paintings exhibition, art: painting, graphic arts, art print], 11–12, 411–413.
- Vystavka kartin Kievskogo tovarishhestva khudozhnikov* [Exhibition of the paintings by Kyiv Association of artists], 1965, *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Exhibitions of Soviet art]. Т. 1: 1917–1932, 28.
- Vystavka Tovarishhestva deiatelei Ukrainskoho plasticheskoho iskusstva* [Exhibition of Ukrainian plastic art Union of artists], 1965, *Vystavki sovetskoho izobrazitel'nogo iskusstva* [Exhibitions of Soviet art]. Т. 1: 1917–1932, 47.
- GOVDJA P. & KOVALENKO, 1978, *Peredvyzhnyky i Ukraina* [Peredvyzhniki (The Wanderers) and Ukraine], Kyiv: "Mystetstvo".
- GOLUBETS, M., 1937, *Krychevskyi, Murashko, Narbut: Istoriia ukrainskoi kultury* [Krychevskyi, Murashko, Narbut: History of Ukrainian culture]: v 15 zshytках, zah. red. I. Krypiakievycha, zoshyt 10–14. Lviv: Vyd. Ivana Tyktora, 618.

DOBRIIAN, D. Vnesok Oleksandra Murashka u stvorennja Kyivskoho Tovarystva Khudozhnykiv ta uchast u yogo diialnosti [O. Murashko's contribution in establishment of Kyiv Association of artists and his participation in its activity], 2017, Dni nauky istorychnoho fakultetu 2017 (do 200-richchia z dnia narodzhennia M. I. Kostomarov): *Materialy X Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii studentiv, aspirantiv ta molodykh uchenykh*, 173–175.

Dokumentalno-arkhivnyi fond Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy (DAF NHMU), f. 12 (Fond Oleksandra Murashka), od. zb. 40, 2 ark.

DAF NHMU, f. 12, od. zb. 90, 9 ark.

Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernads'koho (IR NBUV), f. 195, od. zb. 2, 6 ark.

Katalog 3-i vystavki kartin hruppy khudozhnikov. Horodskoi muzei [Catalog(ue) of the third exhibition of the group of artists' paintings. The city museum], 1910, Kiev: Tip. K. N. Milevskoho i Ko B.–Vladimirskaia, 31, 12 s.

Katalog 4-i vystavki kartin Kievskikh khudozhnikov. Gorodskoi muzei [Catalog(ue) of the fourth exhibition of Kyiv artists' paintings. The city museum], 1911, Kiev: Tip. K. N. Milevskoho i Ko, B. Vladim. 31, 10 s.

Katalog V vystavki kartin Kievskikh khudozhnikov. Pedagogicheskii muzei [Catalog(ue) of the fifth exhibition of Kyiv artists' paintings. The Pedagogical museum], 1912, Kiev: Tipografija K. N. Milevskoho i Ko, B.–Vladim. 31, 6 s.

Katalog VI–i vystavki kartin Kievskikh khudozhnikov. Pedagogicheskii muzei [Catalog(ue) of the sixth exhibition of Kyiv artists' paintings. The Pedagogical museum], 1913, Kiev: Tipografija K. N. Milevskoho i Ko. Kostelnaia № 9, 15 s.

Katalog VII–i vystavki kartin Kievskikh khudozhnikov. Pedagogicheskii muzei [Catalog(ue) of the seventh exhibition of Kyiv artists' paintings. The Pedagogical museum], 1915, Kiev: Tipografija K. N. Milevskoho i Ko. Kostelnaia № 9, 8 s.

Katalog VIII–i vystavki kartin Kievskikh khudozhnikov [Catalog(ue) of the eighth exhibition of Kyiv artists' paintings], 1916, Kiev: Tip. 1–i Kievsk. Art. Pech. Dela. Trehsviat. 5, 13 s.

Katalog V vystavki kartin Kievskogo tovarishhestva khudozhestvennykh vystavok [Catalog(ue) of the fifth exhibition of paintings of Kyiv art exhibitions Association], 1897, Kiev: Tip. K. N. Milevskoho, B.–Vladimirskaia ul., dom № 21, 8 s.

Katalog vystavki kartin Kievskogo tovarishhestva khudozhnikov [Catalog(ue) of the exhibition of paintings by Kyiv Association of artists], 1917, Kiev: Tip. Kievskoi shkoly pechatnogo dela, 1917, 30 s.

Katalog osennej vystavki kartin Kievskogo tovarishhestva khudozhnikov [Catalog(ue) of autumn exhibition of paintings by Kyiv Association of artists], 1918, Kiev: Tipografiia I. I. Vasilchenko, Pushkinskaia № 9, 8 s.

KASHUBA-VOLVACH, O., 2014, *Ukrainska Akademiia Mystetstva. Kn. 1. Istoriia zasnuvannia (berezen–gruden 1917). Khronolohiia podii. Dokumenty* [Ukrainian Academy of Arts, Book 1. Establishment history (March – December 1917). Chronology of events. Documents], Kyiv: Feniks.

Kievskii soiuz khudozhnikov [Kyiv Union of artists], 1915–1918, 1992, *Zolotoi vek khudozhestvennykh obedinenii v Rosii i SSSR* [Golden century of art associations in Russia and USSR], (1820–1932), 83.

Kievskoe tovarishhestvo khudozhestvennykh vystavok [Kyiv art exhibitions Association], 1877–1900, 1992, *Zolotoi vek khudozhestvennykh obedinenii v Rosii i SSSR* [Golden century of art associations in Russia and USSR](1820–1932), 86–87.

KUZMYN, Ju., 1918, *Mystetstvo. Vystava Kyivskoho Tovarystva khudozhnykiv* [Arts. Exhibition of Kyiv Association of artists], *Vidrodzhennia*. Ch. 11. 9 kvitnia (27 berezolia), 4.

KOVALENKO, O., 1972, *Z istorii khudozhnikh obiednan Ukrainy* [From the history of art associations of Ukraine], *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 1, 82–87.

[Nekrology] [Obituary], 1919, Visty [News], Ch. 68 (95), 18 cherevnia, 2.

Obshchestvo khudozhnikov-kievlian [Society of artists- citizens of Kyiv], 1914–1919, 1992, Zolotoi vek khudozhestvennykh obedinenii v Rosii i SSSR [Golden century of art associations in Russia and USSR], (1820–1932), 92.

Osenniaia vystavka kartin Kievskogo tovarishhestva khudozhnikov [Autumn exhibition of paintings by Kyiv Association of artists], 1965, Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva [Exhibitions of Soviet Fine Arts]. T. 1: 1917–1932, 30.

PAVLICHENKO, N., 2013, Vystavkova diialnist Kyivskoi rysuvalnoi shkoly 1875–1901 rr. [Exhibition activity of Kyiv drawing school 1875-1901], *Naukovi zapysky NAUKMA. T. 140: Teoriia ta istoriia kultury*, 93–98.

PAVLICHENKO, N., 2014, Nezvychni vystavkovi proekty Kyieva pochatku XX st. [Kyiv Unusual exhibition projects of the beginning XX century], *Naukovi zapysky NAUKMA. T. 153: Teoriia ta istoriia kultury*, 81–84.

PAVLICHENKO N., 2017, *Khudozhnii rynok Kyieva (kinets XIX – pochatok XXI stolit): osoblyvosti funktsionuvannia ta typolohichni kharakterystyky*: avtoref. dys. kand. kulturolohii: 26.00.01, Nac. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chakovskoho [Art market of Kyiv (the end of XIX—the beginning of XX cent.): functioning peculiarities and typological descriptions: abstract of a thesis cand. of culturology: 26.00.01, National musician academy of Ukraine after P.I. Tchaikovsky], Kyiv, 18 s.

Proekt Ustava obshchestva pod nazvaniem "Kievskoe tovarishhestvo khudozhnikov" [Project by Statute of society under the name “Kyiv association of artists”], 1916, Kiev, 14 s.

SAVICKAJA, L., 2003, *Na puti obnoveniia. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1900-e gody* [On the way of renewal. Art in Ukraine within 1890-1900], Harkov: NTU "HPI", 352 c.

STORCHAJ, O., 2015, Mykola Prakhov: storinky avtobiohrafii i opovidannia-spogady iz neopublikovanoi knyhy "Vse, chto prypomnylos" [M. Prakhov: pages of the autobiography and narration – memories from the unpublished book “Everything that I’ve recalled”], *Suchasni problemy doslidzhennia, restavracii ta zberezheniia kulturnoi spadshhyny: zb. nauk. prats z mystectvoznavstva, arhitekturoznavstva i kulturologii*, 11. 317–344.

TELJACHYJ, Ju., 2009, Do istorii mystetskoho zhyttia m. Kyieva v chasy hetmanatu P. Skoropadskoho (1918 r.) [To the history of art life of the city Kyiv during the reign of the Hetman P. Skoropadskii (1918)], *Istoriia: Zbirnyk prats* [Online] Available from: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5008.html> [Accessed: 20th July 2018].

Ustav Kievskogo Tovarishhestva Khudozhestvennykh Vystavok [Statute of Kyiv Association of Art exhibitions], 1893, Kiev: Tip. K. N. Milevskago, 8 s.

Ustav Obshchestva khudozhnikov-kievlian [Statute of artists -- Kyiv citizens society], 1914, Kiev: Tip. I. I. Chokolova, 18 s.

FEDORUK, O., 2009, Jevhen Vzheshh – neordynarnyi variant kyivskoho plenaryzmu [Jevhen Vzheshh – unordinary variant of Kyiv plein-air(ism)], *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 6, 334–376.

Київське товариство художників у контексті консолідації мистецьких сил Києва кінця XIX – початку XX ст.

У статті на основі статутних матеріалів та каталогів художніх виставок висвітлюються засадничі принципи діяльності товариств художників наприкінці XIX – початку XX ст. у Києві. З'ясовано передумови активізації об'єднавчих процесів у місцевому художньому середовищі означеного періоду. Розкрито особливості виставкової діяльності товариств упродовж 1890–1900-х рр., проаналізовано статутні документи Київського товариства художників (КТХ). Відображено ключові аспекти художньо-виставкової

діяльності КТХ протягом 1916–1918 рр., визначено місце даної організації у культурно-мистецькому житті Києва 1917–1918 рр.

Ключові слова: мистецтво, виставки, Київ, Київське товариство художників, О. Мурашко.

Ігор Понамарчук, аспірант історичного факультету, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Igor Ponomarchuk, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

Received: 26-10-2018

Advance Access Published: December, 2018

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО У ПОВСЯКДЕННІ СТУДЕНТІВ УНІВЕРСИТЕТУ СВ. ВОЛОДИМИРА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ КИЄВА ТА ДОВКОЛИШНЬОГО РЕГІОНУ (1834-1863)

Тарас Самчук

*Fine art in the St. Vladimir University students' everyday life in the context of artistic life of Kyiv
and nearby region (1834-1863)*

Taras Samchuk

Research works devoted to the students of St. Vladimir University usually highlight either specific features of the educational process or some aspects of their everyday life. Student's artistic interest has been studied to the lesser extent. The article depicts the place of fine arts in the life of the St. Vladimir University students in the years 1834-1863. The author points out that the students' interest in fine arts developed under the influence of the region's artistic tradition. Therefore, specifics of the artistic life in Ukraine is analyzed in the article as well. Special attention is paid to Kyiv as the center of artistic life of the region. Kyiv Contract Fair which took place annually in the second half of January was the main event for the regional art market. Famous local artists worked in Kyiv and in the region as drawing teachers in various educational institutions. Other artists came to Kyiv to make drawings of its views and historical monuments. St. Vladimir University played an important role in artistic life of the city during the years 1834-1863. The University's collection of fine arts, which included a lot of pieces of the Western European art, was designed to promote aesthetic and artistic development of the St. Vladimir University students. The University allowed students to attend elective drawing lessons provided by experienced artists and teachers. Nevertheless, only a few students attended these lessons. Scientific illustration as a component of visual art played important role in students' education, especially for medical students, botanists, zoologists etc. In many cases illustration was the main source of visual information for students. The author admits that a lot of students were skilled drawers themselves because drawing was the easiest way to visualize the results of their research work. Some students gathered their own small collections of art works. The fact that the students were familiar with the works of fine art affirms their high cultural level and belonging to the social elite.

Key words: students, St. Vladimir University, fine arts

Студентство в усі часи вирізнялося активною життєвою позицією та значимою роллю у суспільному житті. Вихованці університетів входили до суспільної еліти з високим культурним рівнем, який визначався не лише розвиненими інтелектуальними здібностями, а й наявністю художнього смаку. Зважаючи на це, важливим дослідницьким завданням залишається осмислення значимості мистецького компоненту в житті студентської молоді, оскільки, з одного боку, студентство відтворювало культурну модель, яка панувала в суспільстві, з іншого – створювало свої особливі стандарти поведінки, які дозволяють говорити про наявність окремої студентської субкультури. Пропонуємо розпочати висвітлення означеного питання з розгляду значення образотворчого мистецтва в житті студентів Університету св. Володимира. Для цього спочатку висвітимо загальні особливості художнього життя Києва та довколишнього регіону, щоб схарактеризувати культурне середовище в якому жили вихованці

університету, а згодом перейдемо до розгляду ролі образотворчого мистецтва в житті студентства Університету св. Володимира.

Варто зазначити, що окремі аспекти художнього життя Університету св. Володимира та викладання в ньому образотворчого мистецтва вже розглядалися українськими дослідниками. Зокрема, В. Рубан приділила увагу вчителям малювання в Університеті св. Володимира та висвітлила особливості впливу академічної художньої освіти на мистецьке життя українських теренів (Рубан 1984). Детальний розгляд специфіки викладання малювання та архітектури в Університеті св. Володимира здійснила О. Сторчай (Сторчай 2009). У свою чергу, ми звернемо більшу увагу на загальнокультурний контекст в якому формувалися мистецько-естетичні вподобання вихованців університету та розглянемо недосліджені аспекти зв'язку студентів та образотворчого мистецтва.

У першу чергу зауважимо, що для художнього життя на українських землях кін. XVIII – першої половини XIX ст. був характерний стильовий синкретизм, жанрове різноманіття, поєднання місцевих традицій малярства зі зразками академічного живопису ([Рубан] 2005, с. 637). У цей період значно розширився перелік технік образотворчого мистецтва, поруч з традиційним живописом та гравюрою розповсюдилися офорт, літографія, акварель, сепія, пастель, малюнки тушшю та вугіллям (Касіян, Турченко 1961, с.54).

Важливим фактором, який позначався на художній культурі українських теренів кін. XVIII – першої половини XIX ст. було збільшення впливу дворянської культури*. Наприклад, малювання стало спочатку елементом домашньої аристократичної освіти, а у якості наставників було популярно запрошувати закордонних викладачів (Рубан 1984, с. 148). Згодом, разом з іншими художньої творчості, малювання опинилося у програмах середніх та вищих навчальних закладів. Вивчення теоретичного і практичного аспектів образотворчого мистецтва мало сприяти піднесенню загальнокультурного рівня, розвивати художній смак та навчати цінувати та розбиратися у творах образотворчого мистецтва. Адже знання творів мистецтва, художніх напрямків та їх особливостей засвідчувало високий освітній та культурний рівень людини.

Іншою складовою дворянської культури було колекціонування творів мистецтва. Наприклад, з XVIII ст. на Правобережжі серед польських магнатів було популярним збирати колекції гравюр, малюнків та картин у своїх маєтках. Значні збірки творів мистецтва були у родини Чацьких, Ходкевичів, Яблоновських, Потоцьких та ін. Зазвичай такі колекції були несистематичним збором різнорідних творів мистецтва. У XIX ст. колекціонування поширилось також у середовищі дрібного дворянства та інтелігенції. Зазвичай воно було спрямоване не на зарубіжні твори мистецтва, а на роботи місцевих авторів. Збірки були дуже різними як за величиною, так і за мистецькою вартістю творів. Одним із піонерів колекціонування зразків місцевого малярства на Волині був відомий письменник Ю. І. Крашевський. Він не лише сам збирав та систематизував твори мистецтва, але й активно заохочував інших до такої діяльності. Протягом 1840-60-х рр. йому вдалося зібрати близько 6000 гравюр та 1550 малюнків (Suchodolka & Jaworska 1961, s. 11-16, 34). Колекція Ю. І. Крашевського включала різноманітні твори за жанром, стилем, технікою виконання та мистецькою вартістю, головним об'єднуючим фактором було те, що вони були пов'язані з польською культурою або виконані на Правобережжі. Перелік головних творів колекції зафіксований в каталозі, який Крашевський видав у Дрездені в 1865 р. (Kraszewski 1865).

У першій половині XIX ст. у середовищі Правобережного та Лівобережного дворянства зріс попит на послуги світських художників, головним чином портретистів. У регіоні активно

* Ми звертаємо увагу на особливості дворянської культури, оскільки більшість студентів Університету св. Володимира у період 1834-1863 рр. мала дворянське походження. Відповідно, дворянська культура мала відчутний вплив на студентство.

працювали мандрівні митці, як закордонні, так і випускники Петербурзької академії мистецтв. Також значний вплив на художнє життя Правобережжя та Лівобережжя мав розвиток системи освіти, завдяки якому в регіоні з'явилися група художників педагогів з академічною освітою. Останні сприяли тому, що академічний стиль образотворчого мистецтва ставав домінуючим і визначальним в естетичних уподобаннях місцевої еліти.

У цей же період свій розвиток отримав альбомний жанр, який був органічною складовою художньої культури в середовищі дворянства та інтелігенції. Зображальна тематика альбомів була різною. Це були портрети, пейзажі, різні замальовки. Значна частина аматорських малюнків була зроблена професійно, що свідчило про підтримку мистецької грамотності в середовищі дворянства (Сторчай 2009, с. 60). Яскравим зразком альбомного жанру є «альбом для рисовання и записывания» П. Куліша, який він вів під час своїх мандрівок 1840-50-х рр. Сьогодні цей альбом можна побачити в Чернігівському обласному історичному музеї імені В.В. Тарновського (Івашків 2011, с. 202).

У той же час, важливими центрами мистецького життя регіону були міста, зокрема Київ. У художньому житті міста зберігали певний вплив православні навчальні заклади, монастирі та міські цехи. Зокрема, в Києві у XVII-XVIII ст. активно діяла Іконописна школа при Києво-Печерській лаврі. Учні школи опановували рисунок, малярство та гравюру*. Їх навчали малювати не лише релігійні сюжети, але й міфологічні, історичні, батальні, побутові сцени, а також орнаменти, натюрморти, портрети (Степовик 2001, с. 227). Основною методикою навчання було перемальовування з різноманітних західноєвропейських альбомів гравюр, наприклад, широкою популярністю користувалися посібник з гравюрами Іогана Данієля Гертца та низка інших збірок естампів, які зберігалися у монастирі. Однак перемальовування не було сліпим копіювання, адже у процесі навчання західні зразки переосмислювалися і перетлумачувалися на власну художню мову (Жолтовський 1982, с. 6-8). Д. Степовик стверджує, що основою навчання рисунка була пластична анатомія й ця обставина наближала київську іконописну майстерню до академічних закладів (Степовик 2001, с. 228).

Малювання користувалося популярністю і серед студентів Києво-Могилянської академії. Значний вплив на формування художніх смаків студентів мали зразки західноєвропейського мистецтва. Зокрема під час навчання використовувалися західноєвропейські посібники з малювання та гравірування. Академія була важливим центром художнього життя міста, в її стінах навчалися та викладали відомі тогочасні митці Іван Мигура, Іван Щирський, Олександр Тарасевич та ін. (Хижняк 2003, с. 101-102).

У кін. XVIII ст. – першій половині XIX ст. продовжував свою роботу київський іконописний цех, який мав значний вплив на ринок художніх товарів у місті. Іконописний цех регламентував і перерозподіляв замовлення на послуги художників. Свідченням того, що цех зберігав своє значення навіть в першій половині XIX ст. є те, що митці-іноземці, які приїжджали до Києва, намагалися вступити до іконописного цеху (Рубан 1984, с. 148). До того ж чисельність членів цеху у першій половині XIX ст. залишалася значною і навіть збільшувалась. Наприклад, у 1835-1836 рр. було 272 представника малярської корпорації, а в 1843 р. – 331 (Кохан 2016, с. 20). Незважаючи на чисельність корпорації, у цехах та майстернях виготовлення творів мистецтва не відокремилось остаточно від ремісничого виробництва, а художній рівень робіт цеховиків все менше задовольняв естетичні запити мешканців міста та округи (Іл. 1)

* Значна частина малюнків учнів та наставників лаврської іконописної школи збереглася до наших днів в альбомах під назвою кужбушки (від нім. *kunstbücher* – книги по мистецтву). 20 таких альбомів знаходяться у Ф.229 Інституту рукописів Національної бібліотеки України В.І. Вернадського або скановані копії альбомів можна переглянути у цифровій бібліотеці «Україніка»: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?C21COM=F&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB>



Іл. 1. Печатка Київського іконописного цеху 1830 р.

Поруч з ремісничим та релігійним образотворчим мистецтвом дедалі більшої ваги набирав світський академічний стиль, а центрами художнього життя Києва стають навчальні заклади, де викладалося малювання. Протягом 1830-50-х рр. у Києві формується коло художників-професіоналів, які приїжджають до міста у якості викладачів малювання у навчальних закладах або ж просто для змалювання краєвидів міста. Наприклад, викладачами малювання в інституті шляхетних дівчат були художники П. Шлейфер, Г. Гроте, Ант. Ланге, Вампель; у кадетському корпусі викладали О. Агін та Циммерман, у Другій гімназії – І. Сошенко. Краєвиди міста замальовували Т. Шевченко, В. Штернберг, В. Тімм, М. Сажин, Н. Орда та ін. (Касименко 1963, с. 319-320,

Кондуфор 1984, с. 171-172, Ернст 1927, с. 98-99) Значною подією в художньому житті міста були візити австрійського художника-портретиста Г. Гольпейна, який вперше відвідав місто у 1842-1844 рр., а вдруге – у 1853-55 рр. Під час свого перебування в Києві він створив низку портретів київської аристократії (Рубан 1984, с. 342). У Києві художник підтримував тісні зв'язки професурою Університету св. Володимира, зокрема з професорами-німцями. Вони спільно організовували аматорські театральні вистави, в яких Гольпейн брав активну участь. (Ернст 1927, с. 115, ANON 1855, с. 254-257)

Однією з ключових подій художнього життя міста першої половини XIX ст. були Київські контракти. Під час ярмарку відбувалися імпровізовані виставки-продажі творів мистецтва. Наприклад, стіни нижнього поверху Контрактового будинку були завішані естампами та гравюрами, а на столах під сходами лежали стоси малюнків та найрізноманітніших літографій (Фундуклей 1852, с. 373, Korzeniowski 1871, s. 425). Ю. Крашевський відзначав, що серед картин часто можна було побачити зображення Наполеона Бонапарта пензля французького художника Ораса Верне. (Kraszewski 1954, s. 307) Деякі з київських магазинів також були своєрідними виставками. У них можна було побачити скульптурні роботи, дорогі картини, антикварні речі.

Щорічно на контракти приїжджали купці, які продавали картини та естампи. Київ був центром ринку творів мистецтва для цілого регіону. Наприклад, у 1846 р. картин і малюнків було продано на 5 тис. руб. сріблом. (в 1847 р. на 6 тис. рублів). (ANON 1847, с. 2) У 1848 р. сума придбаних творів мистецтва становила 5250 руб. сріблом. (ANON 1848, с. 2) До 1846 р. активнішими були італійські купці, які виставляли для продажу та огляду велику кількість картин та естампів, іноді навіть дуже дорогих. (Иконников 1904, с. 349) Ф. Ернст називає прізвище одного із італійських продавців творів мистецтва – Морсікані, який спеціалізувався на продажі кольорових літографій. (Ернст 1924, с. 43) Після 1846 р. картини, малюнки, гравюри почали привозити, головним чином, варшавські та російські купці (Ułaszyn 1900, s. 31). Під час контрактів також проводилися імпровізовані виставки, наприклад, у 1851 р. в Києві перебував голландський купець, який виставляв для огляду картини художників нової голландської школи (Ułaszyn 1900, s. 64). Студенти, які були частими гостями київських контрактів мали змогу знайомитися з творами образотворчого мистецтва; можливо, деякі з дешевих репродукцій вони купували.

Помітною подією в художньому житті Києва була виставка однієї картини, яка відбулася в січні 1852 р. в Контрактовому будинку. Для київської публіки була представлена картина

венеційського художника Козрое Дузі*. На жаль, в замітці з «Киевских губернских ведомостей» не вказується назва картини, лише згадується, що твір зображував один з епізодів гоніння на християн. «Высокая идея картины, блестящий ее колорит и самое сочувствие психологическому расположению красок, показывают как глубоко изучал художник природу человека» (ANON 1852, с. 27), – таку характеристику картині дав київський кореспондент. На жаль, нам не відома реакція київської публіки на таку виставку. Однак можемо стверджувати, що виставкова діяльність в Києві в середині XIX ст. була розвинена слабо, тому навіть виставка однієї картини була помітним явищем у публічному художньому житті міста.

У Києві також розвивалося і місцеве художнє виробництво. Зокрема, у 1846 р. була заснована типографія з літографією Й. Вальнера, в якій виготовлялися твори образотворчого мистецтва: різноманітні пейзажі, портрети, ілюстрації для книг (Фундуклей 1852, с. 375, Иконников 1904, с. 305). У 1852 р. розпочала роботу літографія І. Гаммершмідта, а в 1858 р. – літографія Сементовського. Ю. Турченко відзначає, що популярність літографічних та інших естампів постійно зростала серед населення українських теренів упродовж першої половини XIX ст. (Турченко 1964, с. 59, 108).

У цей самий період у Києві починає розвиватися приватне колекціонування. Власні колекції мали К. Лохвицький (збірки монет, медалей, рукописів, старожитностей, картин), проф. Домбровський (збірки рідкісних видань, рукописів), Я. Волошинський і М. Юзефович (збірки монет), С. Краузе (збірка гравюр), колекціонування також було поширене серед університетських викладачів (Иконников 1904, с. 310, Сторчай 2009, с. 49). Деякі з викладачів мали значні збірки книг, присвячених питанням мистецтва. Зокрема, така бібліотека була у професора архітектури О. Беретті (Мокроусова 2018, с. 159).

Таким чином, упродовж 1830-60-х рр. на Правобережжі, Лівобережжі та в Києві ставав все меншим попит на ремісничі твори мистецтва цеховиків та кустарних майстерень, на фоні чого більшої популярності набиралася світський живопис західноєвропейського зразка. Естетичний запит суспільної еліти, яка була головним замовником творів мистецтва, змістився в бік академічного художнього стилю. Помітну роль в утвердженні нових мистецьких віянь відіграла поява та діяльність університету в Києві.

З перших днів свого існування Університет св. Володимира привносив нові практики в художню культуру міста. Зокрема, для урочистого акту відкриття університету 15 липня 1834 р. (за старим стилем) учителем малювання Б. Клембовським був створений великий портрет князя Володимира, який розміщувався на фасаді будинку Корта (головній будівлі університету упродовж 1834-1842 рр.). Картина в поєднанні зі святковою ілюмінацією створювала особливий візуальний ефект, і такого роду комбінація була новинкою в художньому житті Києва (ДАК, ф. 16, оп. 370, спр. 80, арк. 1-1 зв.).

Університет св. Володимира володів найбільшим зібранням творів мистецтва в місті. Колекція закладу була першою публічною виставкою творів мистецтва в Києві. З 1836 р. всі охочі могли ознайомитися з університетською збіркою у спеціально визначені дні. Крім звичайних відвідувачів колекція університету приваблювала осіб, які намагалися розвивати свої художні здібності. На базі університетської збірки творів мистецтва неодноразово влаштовувалися вечірні рисувальні класи. Таким чином, від свого заснування університет став центром художнього життя міста і впливав на розвиток художньої культури регіону загалом (Шульгин 2011, с. 205, Сторчай 2009, с. 19, 78).

Університетська колекція творів мистецтва була сформована зі збірок Кременецького ліцею, Віленського університету та Уманського василіанського монастиря з повітовим

* Козрое Дузі (1803-1860) – італійський живописець; працював у жанрі історичного живопису, часто звертався до релігійної тематики.

училищем при ньому. Вона поділялася на три відділи: живопис, скульптура і гравіювальне мистецтво. Колекція була доволі великою (наприклад, у 1838 р. надічувалося 3099 експонатів), і вона постійно поповнювалася. У збірці достатньо повно була представлена історія західноєвропейського образотворчого мистецтва (Шульгин 2011, с. 222-223, Павлов 1884, с. 78, Сторчай 2009, с. 19-27).

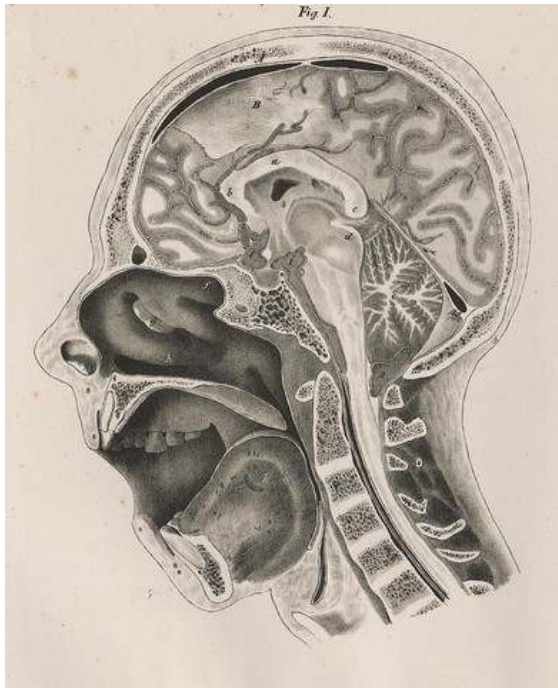
Мандрівники, які відвідували університет, також згадують, що одним з елементів інтер'єру були портрети. Зокрема, актовий зал університету був прикрашений парадними портретами російських імператорів (Шишкина 1848, с. 232), адже університет мав назву Імператорський, відповідно, живопис виконував ще й функцію ідеологічного виховання студентів.

Для розвитку мистецьких здібностей студентів з 1834 р. в університеті були запроваджені уроки малювання. Вчителі малювання мали добру фахову підготовку. Вони враховували здібності того чи іншого студента, рівень його навичок, адже в гімназіях, ліцеях, училищах також викладався рисунок. Як було згадано вище, часто при початковій домашній освіті практикувалися уроки малювання. Відповідно, значна частина студентів мала попередній досвід у живописі. У перші роки існування університету навчальною програмою було передбачено 2 уроки малювання на тиждень, по 2 години кожен. Дещо пізніше кількість годин для уроків малювання була збільшена до 6 (Сторчай 2009, с. 51, 54-55).

Варто відзначити, що уроки малювання мали факультативний характер. Кількість студентів, які відвідували ці уроки була не великою. В. Шульгин повідомляє, що протягом 1834-1840 рр. у середньому уроки малювання відвідувало 9 студентів (Шульгин 2011, с. 156). Упродовж 1840-50-х рр. кількість студентів на уроках малювання не перевищувала 20 осіб. Виключення становив тільки 1854 р., коли малювання відвідувало 26 студентів. Збільшення кількості студентів на уроках малювання спостерігалось на початку 1860-х рр. (1860 р. – 41, 1861 р. – 53 студенти) (Сторчай 2009, с. 57, 76).

Програма уроків була традиційною для тогочасної художньої освіти: спочатку студенти малювали найпростіші геометричні фігури, потім переходили до копіювання оригіналів (рисуноків і гравюр), далі – до перемальовування зразків античної скульптури в гіпсових зліпках. Студенти опановували техніки олівцевого малюнка, рисунка тушшю, масляний живопис. В цілому, викладання малювання в університеті відповідало академічній програмі. У програмі були визначені етапи, які повинен був пройти кожен студент. Ними були копіювання естампів, гіпсових зліпків та картин. Копіювання було необхідною умовою підготовки до роботи з натури. Лише найобдарованіші учні робили рисунки з натури. Зразками для копіювання слугували чисельні твори з університетської колекції західноєвропейської гравюри XV – XIX ст., живописні та графічні копії (пастеллю, тушшю) з Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Рубенса та ін., академічні малюнки, «Рисувальна школа» Ревердена, «Пейзажна рисувальна школа» Більмарка, таблиці Прейслера та ін. Зазначена вище програма була основою для уроків малювання упродовж 1834-1860 рр. З 1860 по 1863 рр. викладання малювання було підпорядковане іншій програмі. У цей період враховувалися практичні потреби різних факультетів та інтереси студентів. Така зміна призвела до збільшення кількості студентів на уроках малювання. Викладання рисунку й живопису в Університеті св. Володимира було скасоване у 1863 р. (Сторчай 2009, с. 17, 55, 73,86).

Згідно з новим університетським статутом (1863) малювання не було серед університетських дисциплін. Останній викладач малювання в Університеті св. Володимира Г. Васько так висловився щодо призначення художньої освіти в навчальному закладі: «[університет] не есть заведение для образования живописцев и живопись служит ему только



Іл. 2. Ілюстрація з книги М. Пирогова «Anatome topographica. Sectionibus per corpus humanum congelatum». Petropoli, 1853.

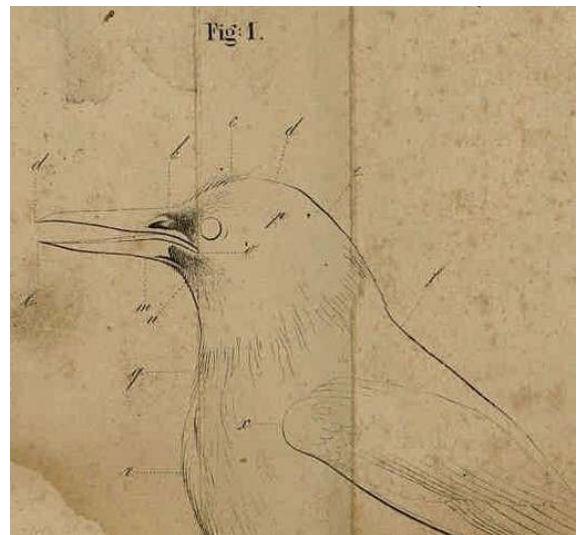
как одно из средств, способствующих развитию идеи изящного» (Бутник-Сіверський 2013, с. 132).

Дехто зі студентів окрім уроків малювання в університеті відвідував «Публичную методическую школу живописи» Наполеона Буяльського, яка діяла в Києві протягом 1850–1858 рр. Школа брала за зразок західноєвропейську методику викладання. Навчальна програма передбачала підготовку як професійних живописців, так і початківців. Найкращі роботи учнів школи продавалися. Через фінансові проблеми в 1858 р. школа була змушена припинити свою роботу. Наприкінці 1850-х рр. в Університеті св. Володимира були відкриті інші рисувальні класи, які організував художник М. Башилов. Курси діяли лише один рік, після чого були закриті (Иконников 1904, с. 305-306, Шмагало 2005, с. 73, Бутник-Сіверський 2013).

Доволі значною подією в художньому житті Києва була виставка творів зарубіжних художників, яка відбулася у 1859 р. у стінах Університету св. Володимира. На виставці були представлені

роботи німецьких та австрійських художників, в основному живопис та графіка. Це були пейзажі, жанрові картини, роботи на релігійну та міфологічну тематику тогочасних провідних західноєвропейських художників-академістів, представників романтизму і бідермайєру*. Виставка стала помітною подією в культурному житті Києва та водночас підтвердила статус університету як центру художнього життя міста (Сторчай 2006, с. 170-177).

З образотворчим мистецтвом студентів пов'язані не лише уроки малювання чи виставки. Помітну роль в навчанні студентів відігравала наукова ілюстрація. Завдяки появі дешевших способів ілюстрування книг, таких як літографія, вона стає обов'язковим компонентом навчального процесу. Особливо важливою наукова ілюстрація була при опануванні природничих наук. Зокрема, у навчальному процесі на медичному факультеті активно використовували анатомічні атласи або ж різноманітні ілюстрації з анатомії. Особливо прискіпливу увагу до якості анатомічних малюнків звертав відомий лікар-хірург Микола Пирогов, який стверджував, що такого роду малюнок має відображати всі найменші деталі, бути максимально натуральним і повинен бути виконаний для чіткого практичного застосування. (Пирогов 1854, с. 7) (Іл. 2-3).



Іл. 3. Ілюстрація з книги К. Кесселера «Руководство для определения птиц, которые водятся или встречаются в Европейской России». Киев, 1847.

* Бідемаєр – художній напрям в німецькому і австрійському мистецтві в 1820-40-х рр.



Іл. 4. Портрет студента Університету св. Володимира 1830-ті рр. Національний музей історії України

Не менш важливими наукові ілюстрації були для студентів інших природничих спеціальностей, наприклад ботаніків чи зоологів. За відсутності великої колекції гербаріїв, опудал чи кістяків тварин, малюнок ставав головним джерелом візуальної інформації. Також не варто оминати увагою те, що для студентів-природничиків важливо було мати хоча б елементарні навички в малюванні, адже воно було найпоширенішим способом візуальної фіксації на той час, а вдаватися кожен раз до послуг художника було невиправдано дорого. Тобто під час навчання чи наукової роботи, поруч із вербальною фіксацією, студенти могли додавати власні замальовки. Наприклад, нам відомо, що для своєї магістерської роботи з зоології самостійно ілюстрації виготовляв К. Єльський, в майбутньому відомий дослідник фауни Латинської Америки (Kożuchowski 1961, с. 34).

Студенти мали також інший зв'язок з образотворчим мистецтвом, адже траплялося, що деякі з них виступали у ролі моделей для художників-портретистів. Наприклад, нам відомо про три портрети

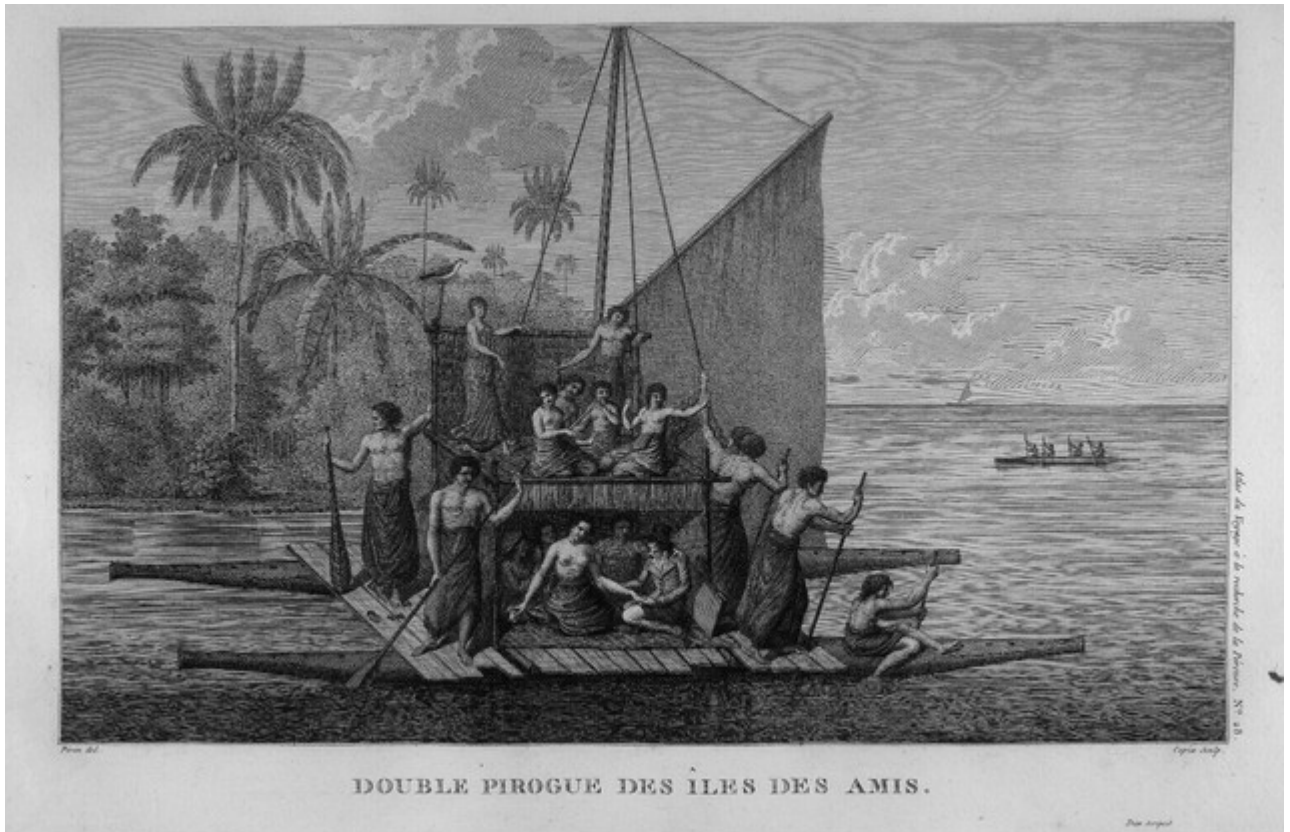
перших вихованців університету Валеріана Гірша, Володимира Превлоцького та Авксентія Потаповича, які, згідно з повідомленням газети «Киевлянин», знаходилися в університетському живописному кабінеті (ANON 1884, с. 2). Один зі студентів університету З. Котюжинський згадував, що приблизно в середині 1840-х рр. в Києві перебував художник Гебель*, який створив декілька портретів заможних студентів (Kotiużyński 1911, s. 11). Деякі з портретів колекції Національного музею історії України В. Рубан атрибуєвала як зображення студентів 1830-х років (Рубан 1984, с. 135-137) (Іл. 5-6).

Окрім відвідування різноманітних виставок та колекцій, позування художникам, відвідування уроків малювання, студенти університету використовували твори мистецтва в інтер'єрі своїх помешкань, наприклад, прикрашали стіни свого житла картинами та естампами (Groza 1857, s. 81). Окремим студентам вдавалося створити власну невелику колекцію творів образотворчого мистецтва. Престижним було мати зображення відомих письменників та поетів, портрети членів родини, різні пейзажі. Користувалися популярністю ілюстровані альбоми та атласи, які також знаходимо серед переліку студентських речей. Наприклад, ілюстрований альбом Жака Лаббілард'єра «Атлас, для тих хто подорожує в пошуках Ла-Переса» (фр.



Іл. 5. Портрет студента Університету св. Володимира 1830-ті рр. Національний музей історії України

* Можемо припустити, що З. Котюжинський говорив про Карла Петера Гебеля – австрійського художника, який працював у портретному жанрі і відвідував Російську імперію в середині XIX ст.



Іл. 6. Ілюстрація з книги Ж. Лаббілард'єра «Atlas pour servir a la relation du voyage a la recherche de La Perouse». Paris, 1811.

«Atlas pour servir a la relation du voyage a la recherche de La Perouse»), в якому налічувалося 44 ілюстрації (Іл. 6). Або ж збірка малюнків гробниці польських королів в Кракові, яка містила 20 малюнків та ін. (ДАК, ф. 16, оп. 368, спр. 33, арк. 8). З другої половини 1850-х рр. серед студентів починає набирати популярності інший тип колекціонування зображень, яким стало збирання фотографій, однак цей аспект заслуговує на окреме дослідження.

Отже, одразу ж після своєї появи Університет св. Володимира долучився до художнього життя всього регіону, відіграючи в ньому помітну роль. Однак, не можна заперечувати, що й сам навчальний заклад також зазнав впливу місцевої художньої традиції з домінуючим впливом дворянської культури. Зокрема, образотворче мистецтво відігравало помітну роль в житті студентів Університету св. Володимира. Перш за все, на художніх інтересах студентів позначався вплив пануючих мистецьких смаків місцевої еліти, яка надавала перевагу зразкам академічного мистецтва. Завдяки динамічному розвитку художнього життя в Києві студенти мали змогу знайомитися з різноманітними творами образотворчого мистецтва, як під час Київських контрактів, у приватних збірках, так і у великій університетській колекції. Про мистецько-естетичний розвиток студентів також дбала адміністрація університету, запроваджуючи факультативні уроки малювання. Водночас, студенти використовували навички малювання для професійної та наукової діяльності. Під впливом загальної тенденції студенти займалися колекціонуванням творів мистецтва. Знайомство студентів із творами образотворчого мистецтва свідчило про їх високий загальнокультурний рівень та приналежність до суспільної еліти.

Список джерел та літератури

[KRASZEWSKI, J. I.], 1865, *Catalogue d'une collection iconographique polonaise, composée des dessins originaux, gravures, xylographies, lithographies, illustrant l'histoire, la géographie,*

antiquités, costumes, mœurs, armes, meubles etc. de l'ancienne Pologne, de ses provinces et pays limitrophes. Dresde.

[Рубан, В.], 2005, Живопис першої половини XIX ст. У: Історія української культури Т.4 кн. 2. Київ: Наукова думка, 635-789.

ANON., 1847, Крещенская ярмарка в Киеве в 1847 году, *Киевские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная*, 14, 2.

ANON., 1848, Крещенская ярмарка в Киеве в 1848 году, *Киевские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная*, 14, 2.

ANON., 1852, О картине Дуси, *Киевские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная*, 39, 27.

ANON., 1855, Живописец Гольпейн. *Киевские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная*, 39, 254-257.

ANON., 1884, Первые три студента Университета св. Владимира, *Киевлянин*, 192, 2.

GROZA, A., 1857, *Mozaika kontraktowa: pamiętnik z roku 1851*, Wilno.

KORZENIOWSKI, J., 1871, *Emeryt. Dzieła Józefa Korzeniowskiego*. Т. II. Warszawa.

KOTIUŻUŃSKI, Z., 1911, *Pamiętniki Zygmunta Kotiużyńskiego 1826-1894*. Kraków.

KOŻUCHOWSKI, J., 1961, *Kijowski okres (1856-1863) w życiu Konstantego Jelskiego*. Wrocław-Warszawa.

KRASZEWSKI, J. I., 1954, *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa. Państwowy instytut wydawniczy.

SUCHODOLKA, M., JAKIMOWICZ, I. & JAWORSKA, J., 1961, *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego w Muzeum narodowym w Warszawie*. Warszawa.

UŁASZYN, H., 1900, *Kontrakty kijowskie : szkic historyczno-obyczajowy, 1798-1898*. Petersburg: nakł. księgarni K. Grendyszyńskiego.

БУТНИК-СІБЕРСЬКИЙ, Б., 2013, Художня школа-студія Наполеона Буяльського, *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво*, 1-2 (41-42), 115-137.

Державний архів м. Києва (ДАК), ф. 16, оп. 370, спр. 80, 40 арк.

ДАК, ф. 16, оп. 368, спр. 33, 22 арк.

ЕРНСТ, Ф., 1924, *Контракти і контрактний будинок у Києві*. Київ: Друкарня Всеукраїнської Академії Наук

ЕРНСТ, Ф., 1927, Портретист Гольпайн. У: Український музей. Збірник 1. Київ, 95-120.

ЖОЛТОВСЬКИЙ, П., 1982, *Малюнки Києво-лаврської іконописної-майстерні*. Київ: Наукова думка».

ИКОНИКОВ, В. С., 1904, *Киев в 1654-1855. Исторический очерк*. Киев: Тип. Имп. Ун-та Св.Владимира.

ІВАШКІВ, В., 2011, Фольклористичні мандрівки Пантелеймона Куліша 1840-х років, *Народознавчі зошити*, 2 (98), 200-206.

КАСИМЕНКО, О. К. [гл. ред.], 1963, *История Киева*. Т.1. Киев: Издательство Академии Наук Украинской ССР.

КАСІЯН, В. & ТУРЧЕНКО, Ю., 1961, *Українська дожовтнева реалістична графіка*. Київ: Видавництво академії наук УРСР.

КОНДУФОР, Ю. Ю. [гл. ред.], 1984, *История Киева*. Том второй. Киев: Наукова думка.

- КОХАН, О., 2016, Київські ремісничі цехи наприкінці XVIII – початку XIX ст., *Наукові записки НаУКМА, Історичні науки*, 182, 19-23.
- МОКРОУСОВА, О., 2018, Київські домоволодіння архітектора Олександра Беретті (1816-1895), *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Святий Київ наш великий», присвяченої 170-річчю перебування Тараса Шевченка у Києві 10 листопада 2016 р.*, 155-176.
- ПАВЛОВ, П. В., 1884, Музей изящных искусств. У: *Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского университета св. Владимира (1834– 1884)* / Изданы под редакцией ордин.-проф. В. С. Иконникова. Киев: В типографии Императорского университета Св. Владимира, 77-81.
- ПИРОГОВ, Н., 1854, *Хирургическая анатомия артерияльных стволлов, с подробным описанием положения и способов перевязки их*. Санкт-Петербург: в типографии департамента внешней торговли.
- РУБАН, В., 1984, *Український портретний живопис першої половини XIX століття*. Київ: Наукова думка.
- СТЕПОВИК, Д., 2001, *Історія Києво-печерської лаври*. Київ: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату.
- СТОРЧАЙ, О., 2006, Виставка німецького й австрійського живопису та графіки в Київському університеті 1859 року, *Ант. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології*. Київ, 16-18, 170-177.
- СТОРЧАЙ, О., 2009, *Мистецька освіта в Київському університеті (1834-1924 рр.)*. Київ: Щек.
- ТУРЧЕНКО, Ю., 1964, *Український естамп*. Київ.: Наукова думка.
- ФУНДУКЛЕЙ, И., 1852, *Статистическое описание Киевской губернии*. Санкт Петербург: В типографии министерства внутренних дел.
- ХИЖНЯК, З., 2003, *Історія Києво-могилянської академії*. Київ: Видавничий дім «КМ Академія».
- ШИШКИНА, О., 1848, *Заметки и воспоминания русской путешественницы по России, в 1845 году*. Т.1 Санкт-Петербург.
- ШМАГАЛО, Р., 2005, *Мистецька освіта в Україні середини XIX - середини XX ст. структурування, методологія, художні позиції*. Львів: Українські технології.
- ШУЛЬГИН, В., 2011, *История университета Св. Владимира*. Репринтное изд. Киев: Лыбидь.

References

- [KRASZEWSKI, J. I.], 1865, *Catalogue d'une collection iconographique polonaise, composée des dessins originaux, gravures, xylographies, lithographies, illustrant l'histoire, la géographie, antiquités, costumes, mœurs, armes, meubles etc. de l'ancienne Pologne, de ses provinces et pays limitrophes*. Dresde.
- Derzhavnyi archiv m. Kyieva (DAK), fond 16, opys 370, sprava 80, 40 arkushiv.
- Derzhavnyi archiv m. Kyieva (DAK), fond 16, opys 368, sprava 33, 22 arkushy.
- FUNDUKLEI, I., 1852, *Statisticheskoe opisaniye Kievskoi gubernii [Statistical description of the Kiev province]*. Saint Petersburg: V tipografii ministerstva vnytrennikh del.
- IKONNIKOV, V.S., 1904, *Kiev v 1654-1855. Istoricheskii ocherk [Kiev in 1654-1855. Historical essay]*. Kiev: Tipografiya Imperatorskogo Universitetata Sviatogo Vladimira.

- RUBAN, 2005, Zhyvopys pershoi polovyny XIX st [Painting of the first half of the nineteenth century]. In: *Istoriia ukrainskoi kultury*. T.4 kn.2. [History of Ukrainian Culture V.4. part 2]. Kyiv: Naukova dumka.
- ANON., 1847, Kreshchenskaia yarmarka v Kieve v 1847 godu [The Epiphany Fair in Kiev in 1847], *Kievskie gubernskie vedomosti. Otdel vtoroi. Chast neoffitsyalnaia*, 14, 2.
- ANON., 1848, Kreshchenskaia yarmarka v Kieve v 1848 godu [The Epiphany Fair in Kiev in 1848], *Kievskie gubernskie vedomosti. Otdel vtoroi. Chast neoffitsyalnaia*, 14, 2.
- ANON., 1852, O kartinie Duzi [About the picture of Duzi], *Kievskie gubernskie vedomosti. Otdel vtoroi. Chast neoffitsyalnaia*, 39, 27.
- ANON., 1855, Zhyvopisets Golpein [Painter Holpein], *Kievskie gubernskie vedomosti. Otdel vtoroi. Chast neoffitsyalnaia*, 39, 254-257.
- ANON., 1884, Piervye tri studenta Universiteta sv. Vladimira [The first three students of the University of St. Vladimir], *Kievlianin*, 192, 2.
- GROZA, A., 1857, *Mozaika kontraktowa: pamiętnik z roku 1851* [Contract mosaic: diary from 1851], Wilno.
- KORZENIOWSKI, J., 1871, *Emeryt. Dzieła Józefa Korzeniowskiego*. T. II [Pensioner. Works of Józef Korzeniowski]. Warszawa.
- KOTIUŻUŃSKI, Z., 1911, *Pamiętniki Zygmunta Kotiużyńskiego 1826-1894* [Diaries of Zygmunt Kotiużyński 1826-1894]. Kraków.
- KOŻUCHOWSKI, J., 1961, *Kijowski okres (1856-1863) w życiu Konstantego Jelskiego* [Kiev period (1856-1863) in the life of Konstanty Jelski]. Wrocław-Warszawa.
- KRASZEWSKI, J. I., 1954, *Latarnia czarnoksiężska* [The sorcerous lantern]. Warszawa. Państwowy instytut wydawniczy.
- SUCHODOLKA, M., JAKIMOWICZ, I. & JAWORSKA, J., 1961, *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego w Museum narodowym w Warszawie* [Drawings from the collection of J.I. Kraszewski at the National Museum in Warsaw]. Warszawa.
- UŁASZYN, H., 1900, *Kontrakty kijowskie: szkic historyczno-obyczajowy, 1798-1898* [Kiev contracts: a historical and moral sketch, 1798-1898]. Petersburg: nakł. księgarni K. Grendyszyńskiego.
- BUTNYK-SIVERSKYI, B., 2013, Khudozhnia shkola-studia Napoleona Buialskoho [Art school-studio of Napoleon Buyalsky], *Studii mystetstvoznavchi: Architektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-prykladne mystetstvo*, 1-2 (41-42), 115-137.
- ERNST, F., 1924, *Kontrakty i kontraktovy budznok u Kyivi* [The Contracts and the Contract house in Kyiv]. Kyiv: Drukarnia Vseukarainskoi Akademii Nauk.
- ERNST, F., 1927, Portretyst Holpain [Portraitist Holpein]. In: *Ukrainskyi muzei. Zbirnyk 1* [Ukrainian Museum. Collection 1]. Kyiv, 95-120.
- ZHOLTOVSKYI, P., 1982, *Malyunky Kyevevo-lavrskoi ikonopysnoi maisterni* [Drawings of the Kyiv-Lavra icon painting workshop]. Kyiv: Naukova dumka.
- IVASHKIV, V., 2011, *Folklorystychni mandrivky Panteleimona Kulisha 1840-h rokiv* [Folklore journeys of Panteleimon Kulish during 1840th], *Narodoznavchi zoshyty*, 2 (98), 200-206.
- KASIMENKO, O. K., [ed.], 1963. *Istoriia Kieva* [History of Kyiv]. V.1. Kiev: Izdatelstvo Akademii nauk Ukrainiskoi SSR.

- KASIIAN, V. & TURCHENKO, YU., 1961, *Ukrainska dozhovtneva realistychna hrafika* [Ukrainian realistic pre-October revolution graphics]. Kyiv: Vydavnytstvo akademii nauk URSR.
- KONDUFOR. YU. YU.[ed.], *Istoriia Kieva* [History of Kyiv]. V.2. Kiev: Naukova dumka.
- KOHAN, O., 2016, Kyivski remisnychi tsehy naprykintsi 18 – pochatku 19 st. [Kyiv handicraft shops at the end of the 18th – the middle of the 19th century], *Naukovi zapysky NaUKMA, Istorychni nauky*, 182, 19-23.
- MOKROUSOVA, O., 2018, Kyivski domovolodinniia arhitekтора Oleksandra Beretti (1816-1895) [Kyiv dwelling of architect Aleksandr Beretti (1816-1895)], *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Sviaty Kyiv nash velykyi", prysviachenoi 170-richchyu perebuvannia Tarasa Shevchenka u Kyievi 10 lystopada 2016 r.*, 155-176.
- PAVLOV, P. V., 1884, Muzei iziashchnyh iskusstv [Museum of Fine Arts]. In: *Istoriko-statisticheskiye zapiski ob uchenykh i uchebno-vspomogatelnykh uchrezhdeniiakh Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira (1834-1884)* [Historical and statistical notes on the scholars and educational institutions of the Imperial University of St. Vladimir (1834- 1884)]. Kiev, 77-81.
- PIROGOV, N., 1854, *Hirurgicheskaya anatomiya arterialnykh stvolov, s podrobnym opisaniem polozheniia i sposobov piererapky ih* [Surgical anatomy of the artery trunks, with a detailed description of the position and methods of their ligation]. Sankt-Peterburg: v tipografii departamenta vneshnei torgovli.
- RUBAN, V., 1984, *Ukrainskyi portretnyi zhyvopys pershoi polovyny 19 stolittia* [Ukrainian portrait painting of the first half of the 19 century]. Kyiv: Naukova dumka.
- STEPOVYK, D., 2001, *Istoriia Kyievo-pecherskoi lavry* [History of Kyiv Pechersk Lavra]. Kyiv: Vydavnychi viddil Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivskoho Patriarhatu.
- STORCHAI, O., 2006, Vystavka nimetskoho i avstriiskoho zhyvopysu ta hrafiky v Kyivskomu universyteti 1859 r. [Exhibition of German and Austrian paintings and graphics at the University of Kyiv in 1859], *Ant. Visnyk arheolohii, mystetstva, kulturnoi antropolohii*, 16-18, 170-177.
- STORCHAI, O., 2009, *Mystetska osvita v Kyivskomu universyteti (1834-1924 pp.)* [Artistic education at the University of Kyiv (1834-1924)]. Kyiv: Shchek.
- TURCHENKO, YU., 1964, *Ukrainskyi estamp* [Ukrainian print]. Kyiv: Naukova dumka.
- HYZHNIAK, Z., 2003, *Istoriia Kyievo-mohylianskoi akademii* [History of Kyiv Mohyla Academy]. Kyiv: Vydavnychi dim "KM Akadmiia".
- SHYSHKINA, O., 1848, *Zamietki i vospominaniia russkoi putieshestviennitsy po Rossii, v 1845 godu*. [Notes and memoirs of a Russian traveler in Russia, in 1845] V.1. Sankt-Peterburg.
- SHMAHALO, R., 2005, *Mystetska osvita v Ukraini seredyny 19 – seredyny 20 st. Strukturuvannia, metodolohiia, hodozhni pozytsii* [Artistic education in Ukraine in the middle of the 19th – mid 20th century. structuring, methodology, artistic positions]. Lviv: Ukrainski tehnolohii.
- SHULGIN, V., 2011, *Istoriia universiteta Sv. Vladimira*. Reprintnoie izd. [History of the University of St. Vladimir. The reprint ed.]. Kiev: Lybid.

Образотворче мистецтво у повсякденні студентів Університету св. Володимира в контексті художнього життя Києва та довколишнього регіону (1834-1863)

У статті розглянуто, яке місце в житті студентів Університету св. Володимира займало образотворче мистецтво упродовж 1834-1863 рр. у контексті художнього життя Києва та довколишнього регіону. З'ясовано, що ключовими факторами впливу на студентські художні смаки була дворянська культура та університет, який був важливим осередком художнього життя як самого міста, так і Лівобережжя та Правобережжя загалом.

Ключові слова: студенти, Університет св. Володимира, образотворче мистецтво.

Тарас Самчук, аспірант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна).

Taras Samchuk, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine).

Received: 12-04-2018

Advance Access Published: December, 2018

“ART IS NOT ONLY BEAUTY”: AN INTERVIEW WITH ART HISTORIAN KOENRAAD JONCKHEERE

Koenraad Jonckheere
Stefaniia Demchuk

**«Мистецтво – це не тільки краса»: інтерв'ю з істориком мистецтва
Кунрадом Йонкере**

**Кунрад Йонкере
Стефанія Демчук**

Кунрад Йонкере – професор, доцент факультету Мистецтва, Музики та Театру Гентського університету. Записала інтерв'ю Стефанія Демчук, к.і.н., асистент кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка. У першій частині проф. Йонкере розповідає про становлення своєї кар'єри історика, вчителів і найвпливовіші книги. Він пояснює, як масштаби його інтересів перейшли з ринків мистецтва сімнадцятого-вісімнадцятого століття до іконоборства, його впливу та теоретичних дебатів про мистецтво XVI століття. Його кандидатська дисертація, присвячена художнім ринкам, була опублікована у 2008 році під назвою «Аукціон картин короля Вільгельма». Вона справедливо вважається новаторською, оскільки автор розробив новий підхід до дослідження ринків мистецтв, використовуючи аукціонний каталог. У 2012 році вийшла друком його монографія про експерименти з декорумом в мистецтві антверпенських майстрів після Іконоборського повстання. Наступного року він курував виставку про художників-романістів XVI століття Михаїл Коксі для Museum M (Лувен). З 2014 року професор Йонкере працює головним редактором видавництва Центру «Rubenianum» (Антверпен). Його власне дослідження про Рубенса привело до написання монографії під назвою «Корпус Рубіаніанум Людвіга Бурхарда: портрети за існуючими прототипами» (2016). Тепер професор Йонкере розробляє новий методологічний підхід до історичної інтерпретації творів мистецтва, який він назвав «ефектом Тіманта». Цей підхід використовує риторичне поняття “quaestio” як основу для аналізу та тлумачення. Про це професор Йонкере розповідає у другій частині інтерв'ю. Третя частина акцентує увагу на мистецтві Реформації та іконоборстві. Проф. Йонкере вказує на основні напрямки сучасних досліджень мистецтва Реформації та висвітлює питання, які ще потрібно вирішити. Інтерв'ю завершується порадами молодим історикам мистецтва.

Ключові слова: Кунрад Йонкере, історія мистецтв, декорум, quaestio, Іконоборчий рух.

I. Becoming Art Historian

Stefaniia Demchuk. When and how did your way as an art historian begin?

Koenraad Jonckheere. J. Well, I first studied history at the University of Leuven (The Katholieke Universiteit Leuven – S.D.). I had actually wanted to study Art History, but I thought that there was no future in Art History and it was too specific as a profession. Therefore, I decided to study History and that studying Art History was not the thing I really wanted. I finished my education with MA (Master of Arts – S.D.) in History and, at the same time, decided to study Art History after all. Thus, I also did MA in Art History in Leuven. When I graduated, I was asked to go to Amsterdam (University

of Amsterdam – S.D.) to write a PhD there. They had a job vacancy and asked if I want to apply. Hence I worked on my PhD. From that point onwards, everything ran smoothly. I must say – I was lucky, not all scholars are as lucky as I am. After completing my PhD, I had some Postdoc positions and ended up with my current appointment in Ghent University.

S.D. Why you have chosen Art History? Was there a specific painting you liked or something else?

K.J. My parents were interested in Contemporary art – I must admit. I had a great uncle, who was an art historian and could passionately talk about art. I myself produced some paintings and sculptures when I was in high school. So, I was always interested in the more creative aspects of life. I realised quite soon that I would not make great art myself and that I liked the theoretical approach too. What does art do and why do we find it interesting? How does it affect even our daily life?

S.D. How did you find your topic?

K.J. Well, as a student I had always planned to work on Contemporary art. I was interested in the works of art in the public space, but at that time, I was not keen on working with the professor who was teaching it at Leuven University. However, we had a very good professor of the Sixteenth and the Seventeenth century Flemish painting – Katlijne Van der Stighelen. I decided to work with her and contacted her to find a MA thesis topic. She asked me to work on Adrian Tomasz. Key. After completing the MA thesis, I published a book under the same title. A. Key is a Sixteenth century Calvinist working in Antwerp as a portrait and history painter.

In Amsterdam, they wanted me to work on the Seventeenth and the Eighteenth century Art markets. I wrote my PhD thesis on the Auction of King William's paintings. It was completely a different topic. When I finished the thesis, I was kind of fed up with art markets. I think there was a too dense circle of scholars working together, all knowing each other. I found it a bit suffocating

As a result, I decided to do something completely different. I picked up my Key research again. I asked why a Calvinist painter was so successful in Antwerp in this complex period, in the second half of the Sixteenth century, right after the Iconoclasm and everything that came with it. I came to know David Freedberg at that time on the conference and so I got even more interested. I wrote a new research project on the impact of Iconoclasm and the theoretical debates on the Sixteenth century art. From then onwards everything came naturally. Because people working on Iconoclasm all want to understand, what image does and why people react so intensely to it. What is image? What is art? What does it do to us? How do we respond cognitively, emotionally? What has it to do with what artist decides, what has it to do with the context in which it is presented? The questions are endless. That is how I came to my topic.

S.D. During your research on Key for the MA, did you discover something really new about him or just sum up his life and work? Finally, did you answer the question why was he so successful?

K.J. What I found out and what still interests me is how he played with *decorum* – the set of the social expectations that can change suddenly in order to create new meaning. For instance, when I have to explain it to my students I give an example of the TV news. News anchors are always wearing a suit, a tie and a shirt – it is a very strict dress code. But imagine, a person appears at seven o'clock evening news wearing a Metallica T-shirt – everybody will be shocked and that's because the anchor has bridged *decorum*. Adriaen Tomasz. Key played with that phenomenon in a way that Caravaggio would do a little bit later in Italy.

The second thing I found out is that A. Key typically generated meaning by omitting certain things. He copied works of art by Floris, Coxie or Willem Key, his master, leaving things out instead of showing them. Therefore, people would respond on the basis of something is missing. For instance, he depicted three magi, omitting the black magus. There was a discussion on the black magus in the Sixteenth century, because Bible did not mention him. Key copied painting by his master, which people might have recognized, omitting this specific magus. His play with omission is one of the triggers of what I call “question syntax”. It does not give you a straight answer; it makes you think about the problem at stake.

S.D. When did you feel yourself like a professional art historian for the first time?

K.J. I still don’t (laughs). You know, it is fun to be art historian. You can do what you like and it does not feel like working. I have this feeling that I am working only when I have to do administrative tasks. But the rest of the time I’m feeling very privileged. You know: it certainly is stressful to give your first presentation and it is stressful to present a new book, and to read the first review. However, the rest of the time it is just great fun and does not feel like profession at all.

S.D. Who were your teachers?

K.J. You have teachers on the different levels, I think. Katlijne Van der Stighelen who taught at Leuven, was on a personal level my first and still most important teacher. Then at Amsterdam University, I had Marten Jan Bok and Eric Jan Sluijter, who supervised my PhD research. They trained me to become the art historian I am. I got acquainted with David Freedberg, who I appreciate very much because I think he is one of the smartest people around in our field and actually one of the few people who will face to face give an honest opinion. Also, I am really fascinated by the work of Michael Baxendall. Although he is very famous, I think he is still underestimated as an art historian. He has a very clear way of thinking. I do not always agree with him, but he can make you think about certain topics. The same goes for David Freedberg – I do not always agree with him, but he makes you think about certain topics in a very different way. There are not many art historians who can do that. Of course, there are famous ones like Aby Warburg and Erwin Panofsky, but everybody knows them and finds them inspiring.

S.D. The next question is related to the previous one, what books you consider the most influential for you?

K.J. Well Baxendall of course (Baxendall 1988). Freedberg’s “Power of Images” (Freedberg 1989) is important. Among the most recent ones Matt Kavalier’s Renaissance Gothic (Kavalier 2012) is one of the books that completely changed my way of thinking. But when I start to work on the new topic I will always first read what was written in the Fifteenth or Sixteenth century. For instance, when I worked on the Sixteenth century Iconoclasm I read all the treatises that were published in that era over and over again. Sometimes ten to fifteen times and only afterwards I read what was published on it. Therefore, I start thinking on the basis what they wrote in the Sixteenth century and not with what was written in the 20th or 21st centuries. So, when people ask me what were the most influential books in my life I’d say that kind of works like treatises by Erasmus and his contemporaries, because these sources are always the basis on which I always build my cases.

S.D. So, ad fontes...

K.J. Yes. Most of people work the other way around, reading what others have written on certain topics and then turn back to the sources. But what happens then – and that’s is neurology – is that you will start reading the sources based on what you have already read.

That is also why it is good to change topic now and then.

II. Current projects.

S.D. Could you tell more about your current projects?

K.J. Well, at the moment I have two personal projects. I am writing thematic history of art from Antiquity until now. What I do is to tell the history of art from ancient Rome to contemporary art, but in every chapter, I choose a thematic approach. The first chapter looks into the skills, techniques of artists: how they developed through the ages. The second chapter will focus on economics: how it functioned from the ancient Rome to the Middle Ages, and then from the early modern period to present days, and how it affected art. After I will do the same research on art theory, how it changed and functioned. I would like to have it finished at least as a manuscript by summer (summer 2018).

My second project focuses on this question of visual syntax, and how did works of art shape visual questions. This project is more theoretical. I believe that some works of art in early modern Europe were conceived as questions not as affirmative narratives. So you should not read them like “here we see this and this”, summing up “what we see”. But some images were deliberately made as open-ended narratives, as questions. I find all this so important because I am convinced, that in early modern Europe “the question” – “quaestio” in Latin – was quite essential for intellectual life. Erasmus, Agricola and others wrote a lot about all of this. A question (“*quaestio*”) was key to start thinking. So my thesis on this point (and that of my new book) is that certain important works of art by the likes of Brueghel, Aertsen and even Rubens can be read as open questions for people to think about rather than standards or very affirmative narratives on the topic.

S.D. For what kind of projects, that you would like to make, you do not have enough time?

K.J. There are many and that is sad. You know, when you are in the field a bit longer, you see things passing by: new finds, new works of art, which nobody knows yet and that are on art market, and are important ... But you don’t have time to publish them, because you focus on the other issues. For every article or every book you write there is always a dozen of articles you don’t. I have a lot of primary sources on the Seventeenth – Eighteenth century art market, which I have never worked out for instance. They are still in my desk and they probably will never get published. There is little to do about it.

S.D. What you consider interesting or problematic in research of your colleagues?

K.J. I find that art history is extremely scattered sub-disciplines. We have people working on the technical art history, people working on iconography, iconology, and ones working on stylistic or art markets. All of them from the different subfields hardly know one another. They do not really mingle with one another. All have their own conferences or their own sessions at big conferences and so it got quite complicated. Meanwhile one of the beauties of Art, or what makes it valuable as a research topic is that it combines everything. The reason why I wanted to write this thematic history of art was to show that art at the end is a catalyst for very complex issues. Art is not only beauty. It is also economy, skill, theory; it is related to religion and politics. Infinite aspects, which all come altogether in that one piece of material: the work of art.

S.D. You have to be specialist in a bunch of things.

K.J. Yes, exactly. But this is important if you want to understand art fully. When saying something about the Sixteenth century painting if you talk about iconography or iconology you should never say “this means this”. What you need to say is: “if you look at this from this perspective this would probably be the meaning people who were looking from this perspective would give”. This makes it complicated, but makes a story a bit more historically correct and thus valuable. Let us take for example portraits of dictators like Stalin or Hitler. If I hang them in a museum where one can catch historical context nobody will bother about it. If I take the exact same portrait and hang it in my living room, I can assure you that many people in Western Europe when entered to my living room will be very annoyed and maybe aggressive, because of what they see. This is one exact same image, only the context changes here. I do not even talk about people looking at it! So, saying “this means that” is just crap.

S.D. I think people in academia mostly do not like open-ended researches...

K.J. They don't. It has to do with Postmodernism and I can understand why, but...

S.D. They mostly expect you to say “this means this”...

K.J. Exactly. You know Postmodernism has its own problems and I am not a postmodernist. Yet, it's completely false to think that people in the Sixteenth century thought exactly like people in the 21st century. They had other patterns of expectations; they had other kinds of training and education, based on different principles. Therefore, the way they looked of art differs substantially from the way we look at it.

To reconstruct it we should write down the hypothesis. The hypothesis has to be empirical and fact-based. But since we can't fully reconstruct it one always needs more than one hypothesis to find the most valuable solution. If you look at the exact sciences, you have exact same problems by the way.

This is what I believe we should do with art history. We have to build fact-based theories and keep on checking them.

S.D. I thought about next question while reading about latest David Freedberg's research. What do you think about uniting neuroscience and art history?

K.J. I think it will help us to better understand responses to art – neurological, emotional, and cognitive. Neurosciences works in a lab context where very specific responses are explored. I think that will not help us much. What I think will help us is the theories they are building like *predictive coding*. I find predictive coding one of the most interesting theories in neurosciences. It states that when we see something we already have expectations before we see it. There are so many imposes around all that we cannot cope with that. Everything we see, we hear – that is too much. What they are saying is that the brain always predicts the next second. Now you expect that I remain seated and you will be surprised if I start shouting for instance. They say that at that point when everything fits in prediction brain is very stable. Brain becomes very active if something does not fit into the prediction. So, if I would start shouting now you will be very surprised or even shocked because it is not what you are expecting.

This theory is very intriguing for art history, because that would mean that a work of art becomes interesting and activates our brain when it does not completely fit into what we are expecting. I will use here not an art historical term, but when painting or sculpture starts playing with *decorum* it does not really matches our expectations. It is one of the theories I am following and again even in exact sciences much of what I do is theoretical. It is not that they have ultimate evidences or everything they arguing is true. Based on what they know right now this one is one of the most plausible theories how does brain it actually work. Predictable coding may help to explain many art historical phenomena. This is why I am following it. I am not a neuroscientist but I try to read about it and to understand what they are doing.

S.D. In your opinion, is there still a place in European art history for traditional methods?

K.J. Surely. They have proved their value Panofsky is valuable, Warburg is valuable, Gombrich is valuable. Of course, they also did mistakes, and we have to filter out the things that have proven to be incorrect or false, but their ideas and methodologies are worth reconsidering time and again.

S.D. Because sometimes I have to suggest some topics for students, which are choosing by themselves. So, what to suggest now? Many art historians switch to technical art history, to restoration or digital stuff. This is why I ask if there is still a place for iconography, iconology. Of course, there is still a place for stylistic studies.

K.J. Well, stylistic research and iconography cannot be seen separately. The example I gave you moment ago of the TV news presenter's T-shirt. She chooses a different style, but it is the style, which generates the meaning. Iconography determines how you respond to it. You should not split up style and iconography – it is two sides of the same coin.

S.D. Yes, even Daniel Arasse used stylistic approach to reveal iconographical details. Another book related question. What would you suggest to read for the first place among your own papers or books?

K.J. There are two book, which stand out and there is one on "*The Auction of King William's paintings*" (Jonckheere 2008) if you want to know about art markets. I think it was innovative because I developed a new kind of method to look at the art market using auction catalogue, showing how you can use them to understand how works of art travelled between different collections. This is the first. The second will be *Antwerp Art after Iconoclasm* (Jonckheere 2012), where I tried to show that general societal discussions – things that everybody was talking about – had some impact on artist and how they implemented some of the societal discussions in their works of art. The societal discussions (not necessarily art historical ones), had impacted art of the second half of the Sixteenth century.

Most recently I have written "*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: portraits after existing prototypes*" (Jonckheere 2016). I have published this book as a part of *Corpus Rubenianum* on his portraits after existing prototypes. Where I tried to show that Rubens (and it is true not only for him, but for all good painter of the 16th and the 17th century) did not look at portrait the way we do. For example, they were not portraying the exact copy, but they would like to play with physiognomic features of people to tell stories about their characters, lives etc. They used portraits as a basis to build on, subtly hanging morphology, physiognomy to tell a different story. You can see it very well in Rubens' portraits.

III. Reformation

S.D. What do you consider the most important things to do about Reformation art and what is still to discover?

K.J. Of course, much was researched by Freedberg, Koerner (Koerner 2009), by many others

That debate on the one hand was religious when you come to the Reformation. Karlstadt von Bodeinstein published his treatises and after it a whole bunch of people followed him, arguing what images were and how they should be or should not be used in religious context etc. On the other hand, you have the Sixteenth century art theoretical discourse. What is interesting to see is that art theoretical discourse focused on intention of a painter, what he is supposed to do, how he is supposed to invent something? It is all about the intention of the painter. While the religious theoretical discourse focused on the perception.

What you see in the Sixteenth century is artists confronted with societal expectations, does not being preoccupied only with what they are supposed to do from a theoretical point of view as humanists or Renaissance scholars, but well aware of the effects generated by works of art. It is out of these blends of two discourses that baroque art flourished at the end of 16th – the early 17th centuries. This blending of two theoretical discourses has not been sufficiently researched.

S.D. Why was art despite all Iconoclasm for the Sixteenth century as for Catholics so for Reformers?

K.J. That the ultimate question of course (laughs). It is unanswerable why the visual culture in general is so overwhelming. If you look at history from certain perspective or non-historical perspective one argument you can make is that the visual becomes even more important. It grows constantly. Today, I do not know, five or six billion of images are uploaded into internet daily. It is huge, it is enormous and it is everywhere. Of course, neurologists would say it is because nearly 50% of brain is constantly processing images. The brain is made for processing images. And because to seeing is unavoidable, we cannot stop it. When you smell something, you should not necessarily taste it, when you start reading you can stop after several sentences. When you see an image you cannot stop it, there is no way back. In my opinion, that is one of the reasons why it is so influential, has always been, and will always be. But it is an incredibly complex story.

S.D. What authors or books will you suggest to read about Reformation art? Up to five most important.

K.J. David Freedberg's *Power of images* is one of the best, Joseph Lee Koerner's book *Reformation of images*. Yet, I would also suggest starting by reading Erasmus, Luther or Calvin – that is how you get a sense of what was going on.

S.D. Now it is the last, but not least question what will be your advice to early career art historians?

K.J. Write every day, try to enjoy writing, because writing is a fountain of ideas. Ideas come while you are working. Writing is a skill. It is how you communicate. You may have fabulous thoughts but they are useless unless you can get them on a sheet of paper. So, write half a page every day!

S.D. Thank you, that's a really good advice!

References

- BAXENDALL, M., 1988, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: OUP Oxford.
- FREEDBERG, D., 1989, *Power of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JONCKHEERE, K., 2012, *Antwerp Art After Iconoclasm: experiments in decorum: 1566-1585*. Brussels; New Haven: Mercatorfonds: Distributed by Yale University Press.
- JONCKHEERE, K., 2016, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part 19(4), Portraits after existing prototypes*. London; Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- JONCKHEERE K., 2008, *The auction of King William's paintings (1713): elite international art trade at the end of the Dutch Golden Age*. Philadelphia [u.a.] J. Benjamins Pub. Co.
- KAVALER, M.E., 2012, *Renaissance Gothic: architecture and the arts in Northern Europe, 1470-1540*. New Haven, Conn.; London: Yale University Press.
- KOERNER, J. L., 2009, *The Reformation of the Image*. Chicago: The University of Chicago Press.

“Art is not only beauty”: An Interview with Art Historian Koenraad Jonckheere

Koenraad Jonckheere is associate professor in Northern Renaissance and Baroque Art at Ghent University. The interview was recorded in August 2017 by assistant professor Stefaniia Demchuk (Chair of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv). In the first part, Prof. Jonckheere talks about his career path of art historian, his teachers and the most influential books. He explains how the scope of his interests shifted from the Seventeenth-Eighteenth century art markets towards Iconoclasm, its impact and the theoretical debates on the Sixteenth century art. His Ph.D. research on art markets was summarized and published in 2008 under the title “The Auction of King William’s paintings”. It was innovative because the author developed a new approach to work on art markets using auction catalogue. In 2012 his monograph on experiments in decorum in the Antwerp Art after Iconoclasm appeared. The next year he curated the exhibition on the Sixteenth century Romanist artist Michiel Coxie for Museum M (Leuven). Since 2014 Prof. Jonckheere has been working as an Editor-in-Chief at the Centrum Rubenianum (Antwerp). His own research on Rubens resulted in a monograph titled “Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: portraits after existing prototypes” (2016). Now Prof. Jonckheere is developing a new methodological approach towards historical interpretation of artworks, which he called the “Thimanthos effect”. This approach uses the rhetorical concept of “quaestio” as a guiding principle for interpretation. Prof. Jonckheere discusses it in the second part of the interview. The third part focuses on the Reformation art and Iconoclasm. Prof. Jonckheere points out main directions in contemporary research on the Reformation art and highlights issues that are still to be solved. The interview concludes with advices to early-career art historians.

Key words: Koenraad Jonckheere, art history, decorum, quaestio, Iconoclasm.

Кунрад Йонкере, проф., д-р., Гентський університет (Гент, Бельгія)

Koenraad Jonckheere, Prof., Dr., Ghent University (Ghent, Belgium)

Стефанія Демчук, к.і.н., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Stefaniia Demchuk, Ph.D., Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

Received: 22-10-2018

Advance Access Published: December, 2018