

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

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2024 2 (18)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2024, випуск 2 (18)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

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

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

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

Ілля Левченко, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

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

Наталія Бурдо, канд. іст. наук, Інститут археології НАН України (Україна)

Михайло Відейко, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

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

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

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

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

Антоній Мойсей, д-р іст. наук, професор, Буковинський державний медичний університет (Україна)

Педро Рейес Мойя-Малено, доктор філософії, Мадридський університет (Іспанія)

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

Андрій Пучков, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія мистецтв України (Україна)

Метью Ремплі, доктор філософії, науковий співробітник, факультет мистецтв Університету Масарика (Чехія)

Сергій Рижев, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Олександр Симоненко, д-р іст. наук, провідний науковий співробітник, Інститут археології НАН України (Україна)

Ігор Срібняк, д-р іст. наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

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

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

Дацін Янг, доктор філософії, професор, Університет Джорджа Вашингтона (США)

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

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2024, volume 2 (18)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief
Petro Kotliarov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief
Iryna Adamska, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Illia Levchenko, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – managing editor
Stefaniia Demchuk, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Natalia Burdo, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)
Volodymyr Dyatlov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)
Maxim Fomin, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)
Nathalie-Cécile Ginoux, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)
Rostyslav Konta, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Oleg Mashevskiy, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Pedro Reyes Moya-Maleno, PhD, Universidad Complutense de Madrid (Spain)
Antoni Moysey, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)
Aneta Pawłowska, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)
Andrii Puchkov, Dr. of Sc. Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)
Matthew Rampley, PhD, independent scientist-researcher, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)
Sergei Ryzhov, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Ihor Sribnyak, Dr. of Sc., Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)
Arno Strohmeyer, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)
Oleksandr Symonenko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)
Mykhailo Videiko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)
Daqing Yang, PhD, Associate Professor, The George Washington University (U.S.A.)

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: art.history@knu.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

Image on the cover: The Imperial University of Saint Volodymyr in the early 1870s (photo by Franz de Mezer, Vernadskyi National Library of Ukraine).

DOI: 10.17721/2519-4801.2024.2

ЗМІСТ CONTENTS

SPECIAL ISSUE

- Домановська М., Курушина М.** Федір Шміт – дослідник пам'яток візантійського мистецтва: харківський період
Domanovska M., Kurushyna M. Fedir Schmit and the Study of Byzantine Art: The Kharkiv Years 6
- Шміт Ф.** Равеннські мозаїки 1112 року
Shmit F. The Ravenna mosaics of 1112 18
- Деревська О.** Творчість Никодима Зубрицького в дослідженнях українського національного стилю Костянтина Широцького
Derevska O. The art of Nikodem Zubrzycki in Kostiantyn Shyrotsky's studies on the Ukrainian national style 36
- Березюк Т.** Українське бароко в структурі офіційних тлумачень: архітектурно-історіографічний аспект
Bereziuk T. Ukrainian Baroque in the structure of official explanations: the aspect of architectural historiography 50
- Золотуха П.** Справа професора Сергія Гілярова (1887 – 1946 р. р.). Історик мистецтва в рамках більшовицької та нацистської ідеологій
Zolotukha P. The professor Serhii Hiliarov (1887-1946) affair. Art historian within Bolshevik and Nazi ideologies. 64
- Охріменко О., Волощенко С.** Дослідження Олени Еттінгер середньовічних рукописів в 1930-х роках
Okhrimenko O., Voloshchenko S. Medieval Manuscript Studies of Helena Ettinger in 1930s. 74

PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

- Барановська К.** До питання зародження колекції східного мистецтва Музею Ханенків: встановлення біографії К. Моріта
Baranovska K. The origin of the formation of Khanenko Museum's Oriental Art Collection: establishing the biography of K. Morita 91
- Апенько О.** Звідки взявся київський Рубенс. Провенанс моделло з колекції Ханенків як work in progress
Apenko O. Where does the Kyivan Rubens come from? The Khanenko's modello provenance as work in progress 109

SURVEYS AND REVIEWS

Горбач І. «Колір граната»/«Саят-Нова» як деколоніальний жест Саркіса Параджаняна. Рецензія на фільм Сергія Параджанова «Колір граната»	
Horbach I. « <i>The Color of Pomegranates</i> »/« <i>Sayat-Nova</i> » as a decolonial act by Sarkis Parajanyan (Review of Serghii Parajanov movie « <i>The Color of Pomegranates</i> ».)	137

ФЕДІР ШМІТ ЯК ДОСЛІДНИК ВІЗАНТІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД**Марина Домановська, Марина Курушина*****Fedir Schmit and the Study of Byzantine Art: The Kharkiv Years******Maryna Domanovska, Maryna Kurushyna***

The study aims to draw additional attention to the academic legacy of Fedir Schmit, a specialist in the history of Byzantine and Rus'-Ukrainian art, historic preservation, museum studies, and art theory. The study also seeks to present a Ukrainian translation with commentary of his 1914 article on the Ravenna mosaics of 1112, originally published in *Lantern* magazine, Issue No. 7.

Research methodology. The study employs descriptive, comparative-historical, and biographical methods, alongside the method of philological commentary.

The results. This research provides a Ukrainian translation of Fedir Schmit's paper, which addresses the question of whether the early 12th-century Italian mosaics in Ravenna are part of the Byzantine tradition. The introduction to the translation examines Schmit's development as a Byzantinist, clarifies key facts from his biography, and briefly surveys recent scholarship on his contributions. As a whole, the study contributes to ongoing efforts by contemporary researchers to translate and contextualize Schmit's influential work in Byzantine studies and art history for Ukrainian audiences.

Conclusions. Fedir Schmit's academic legacy remains significant and relevant. The 'Kharkiv period' of his career was especially productive, as he excelled in Byzantine art history and museum studies. His works from this time still align with modern academic standards. One of these enduring contributions is the article «The Ravenna Mosaics of 1112», which is presented here in Ukrainian translation.

Schmit considered the Ravenna mosaics of 1112 a key subject for studying the history of Byzantine art, likely influenced by Nykodym Kondakov's views on the importance of Byzantine influence and its consistent presence in Italian art during the Middle Ages and early Renaissance. This interpretation, on the whole, does not contradict modern scholarly traditions.

Keywords: Fedir Schmit, Byzantine art, mosaics, Ravenna, Archbishop's Palace.

Науковий доробок Федора Шміта (1877–1837), фахівця з історії мистецтва Візантії та Русі-України, пам'яткознавця, пам'яткоохоронця, музеєзнавця, теоретика мистецтва навряд чи можна віднести до незнаних чи забутих. Праці вченого не втрачають актуальності й лишаються в полі уваги дослідників у контексті вивчення історії українського мистецтва, теорії та історії мистецтва і музейної справи, розвитку наукових та освітніх інституцій тощо. Важливість доробку Федора Шміта для сучасної української візантиністики та історії мистецтва доводять переклади його праць українською, що з'явилися протягом останнього десятиріччя. Показово, що вчений під час роботи у Харкові і Києві окремі роботи публікував українською, і, ймовірно, принагідно говорив також.

Попри оригінальність і широку тематику досліджень, спадщина Федора Шміта залишається предметом аналізу передусім українських і російських науковців, покликання на його доробок у студіях західних дослідників трапляються вкрай рідко, винятком є хіба що

магістерська дисертація (Шмит 1906a; Шмит 1906b; *див.*: Домановська, Кононенко 2022, 56). Перша світова війна, революційні події, перші роки становлення радянської влади – це період не лише наукової активності вченого, а й постійних пошуків стратегій виживання в умовах нового режиму, коли про видання праць за кордоном навіть не йшлося. Також відсутність відомих нам покликань на наукові роботи Федора Шміта у працях іноземних дослідників цілком може бути зумовлена надто обмеженим доступом до закордонної наукової літератури 20–60-х рр. XX ст., тож такі згадки, ймовірно, будуть виявлені надалі.

Своєрідне відродження творчого доробку Федора Шміта й пожвавлення уваги до його творчої біографії відбулися майже через пів століття після смерті вченого і тривають сьогодні. Роботи Шміта з теорії та історії мистецтва нині згадують разом зі студіями всесвітньо відомих Ернста Гомбріха, Генріха Вельфіна та інших дослідників (*Детальний аналіз див.*: Пучков 2023, 9–17) і в сучасних узагальнювальних працях (Demchuk, Levchenko 2025).

Постать Федора Шміта також є однією з центральних в історії української візантиністики. Зауважимо, що саме візантинознавчі студії, зокрема дослідження пам'яток мистецтва Русі-України, стали для вченого потужною основою майбутніх висновків і узагальнень, що були відтворені в теоретичній роботі «Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція» (Шміт 1919; Шміт 2023), яку сучасні дослідники вважають центральною в його творчому доробку.

У цьому короткому історіографічному огляді акцентовано увагу передусім на візантиністичному спадку Федора Шміта, створеному в «харківський період» 1912–1921 рр. Також як продовження розпочатої Олександром Костючком і Андрієм Пучковим ініціативи перекладання робіт Федора Шміта українською мовою публікуємо переклад з російської статті Федора Шміта «Равенские мозаики 1112 г.» з недоступного широкому загалу часопису «Светильник» (Шмит 1914b). Показово, що ця робота вийшла друком на початку Першої світової війни, саме 110 років тому, коли вчений перебував у німецькому полоні в Берліні (Филиппенко, Боброва 2016, с. 34–35). Відомості про часопис «Светильник» обмежені енциклопедичними довідками: він виходив друком щомісячно протягом 1913–1915 рр., головний редактор – художник Сергій Вашков, видавець – Віктор Олов'янишников (його родина володіла фабрикою з виготовлення предметів церковного вжитку). Видання позиціонувалося як православний журнал, присвячений церковному мистецтву.

Короткий огляд харківського періоду творчості Федора Шміта вміщено в новій колективній праці українських дослідників «Entangled Art Historiographies in Ukraine», зокрема Стефанія Демчук згадує про те, що австрійський вчений Йозеф Стржиговський вивчав цю публікацію Федора Шміта, присвячену равеннським мозаїкам 1112 р., і навіть зробив розлогі нотатки, що збереглися в його архіві у Відні. Обидва дослідники намагалися дати відповідь на питання, чи належать італійські мозаїки початку XII ст. до візантійської традиції. У відповіді Федора Шміта, ймовірно, саме на це зауваження колеги, зазначалося, що в мозаїках 1112 р. ми можемо побачити невідповідність між стилем і технікою, з одного боку, та іконографією, з другого боку. Мозаїки технічно й стилістично дуже близькі до візантійських, тоді як іконопис зовсім чужий (Demchuk, Levchenko 2025, 36).

С. Демчук зазначає, що Федір Шміт і Йосиф Стржиговський дійшли висновку про візантійський вплив на адриатичних майстрів. Крім того, Ф. Шміт і Й. Стржиговський вважали равеннські мозаїки 1112 р. предметом дослідження історії візантійського мистецтва, ймовірно, поділяючи погляди Никодима Кондакова про значення візантійського впливу та його постійну присутність в італійському мистецтві у періоди середньовіччя та раннього Відродження. Сучасні дослідники зазначають, що «така думка дещо суперечила поширеній у той час тезі про сувору диференціацію між східним і західним мистецтвом і приматом останнього» (Demchuk, Levchenko 2025, 37).

Блискучу підготовку фахівця-візантиніста та історика мистецтва Федір Шміт здобув під час навчання в Петербурзькому університеті, а також у період трирічного стажування (1901–1904) й роботи на посаді вченого секретаря (1908–1912) у Російському археологічному інституті в Константинополі, який був однією із провідних візантиністичних установ Російської імперії. Впродовж 1912–1919 рр. науковець очолював кафедру історії та теорії мистецтв Харківського університету, з 1919 р. обіймав посаду декана історико-філологічного факультету. 1921 р. переїхав до Києва, а 1924 р. – до Ленінграда.

Безліч адміністративних посад у наукових та освітніх установах, викладацька і музейницька робота, публічні лекції, безупинний пошук нових дослідницьких методів, аналіз надскладних теоретичних питань, спроби привернути увагу влади і громадськості до проблеми збереження історичних пам'яток – усе це було звичним повсякденням талановитого і яскравого науковця.

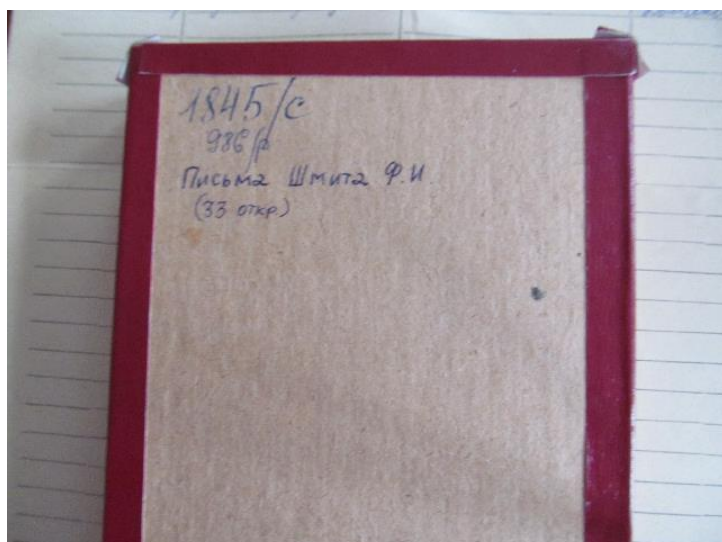
1933 р. Федір Шміт був заарештований за сфабрикованим звинуваченням у причетності до Російської національної партії, перебував у засланні в Казахстані й Узбекистані, 3 грудня 1937 р. розстріляний як «ворог народу».

Так надзвичайно побіжно можна згадати відомі з численних енциклопедичних видань факти біографії, що унаочнюють тривалий шлях Федора Шміта від успішного й активного життя інтелектуала до спроб будувати кар'єру в радянських реаліях і потрапляння в горно сталінських репресій (Див., наприклад: Домановська, Домановський 2011, 245–247; Ковпаненко 2013).

Візантиністичні студії Федора Шміта продовжують лишатися в полі уваги дослідників, які намагаються реконструювати його наукову біографію на основі архівних матеріалів і перевидають його праці, що давно вже стали бібліографічною рідкістю. В Україні над цим працюють передусім харківські та київські науковці, які вивчають історію візантиністики в Харківському університеті та в Україні загалом, історію харківської історико-мистецької школи, а також період роботи Федора Шміта в Софійській та Археологічній комісіях Всеукраїнської академії наук (м. Київ).

Творчий спадок і наукову біографію вченого досліджують також російські науковці: їм доступні як особисті архівні фонди Федора Шміта, так і фонди вчених, з якими активно контактував Шміт, зокрема Адріана Прахова, Федора Успенського, Василя Регеля, Віктора Ернштедта, Володимира Вернадського та ін. (Див., наприклад: Басаргина 1999; Сиволап 2006; Сиченкова 2012; Скотникова 2018 та ін.). Ще чекають на публікацію численні матеріали особистого архіву науковця, зокрема його рукописи праць, присвячених Десятинній церкві, мініатюрам Серальської Константинопольської псалтирі та інших пам'яток (Список 1976, 300).

У Харкові, де Федір Шміт працював у найбільш плідний період після захисту магістерської дисертації і створив численні візантиністичні наукові розвідки за даними, зібраними під час тривалих закордонних відряджень, його неопубліковані матеріали майже не збереглися. Винятком є комплект листівок з фотографіями Равенни, на яких Федір Шміт писав листи майбутній дружині Павлі під час перебування в Італії взимку 1903 – навесні 1904 рр.



Іл. 1. Листи Федора Шміта до Павли Шпер
(з колекції Центральної наукової бібліотеки Харківського
національного університету імені В. Н. Каразіна)
Фото: Марина Домановська

кропітку працю з дослідження пам'яток візантійського мистецтва (Домановська, Кононенко 2022, 56–61). На момент написання листів Федір Шміт був автором лише трьох опублікованих робіт та активно готував магістерську дисертацію. Утім, можна припустити, що матеріали для майбутніх публікацій, зокрема присвячених мозаїкам рівненських храмів і підготовлених до друку вже у Харкові, Федір Шміт збирав, зокрема, і під час великого закордонного турне 1903–1904 рр. (Домановська, Кононенко 2022, 55).

Підготовка до публікації цих листівок не відбулася би без співаторки, на жаль, вже нині покійної співробітниці Центральної наукової бібліотеки Каразінського університету Ірини Кононенко (Домановська, Кононенко 2022). Саме Ірина Кононенко віднайшла ці матеріали у фонді рідкісних видань і вперше презентувала на читаннях, присвячених 110-й річниці від дня народження Федора Шміта, що відбулися в Харкові 1987 р. (Морозова 1987).

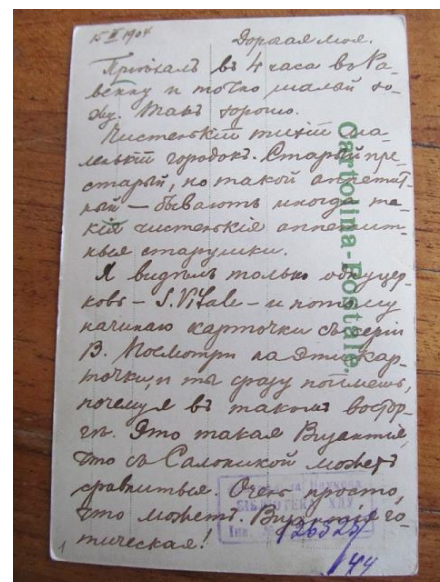
Листи вченого до нареченої мають винятково приватний характер, наукових спостережень у них немає, за винятком загального захоплення красою Равенни й Лукки, а також загальних згадок про



Іл. 2. Лист Федора Шміта до Павли Шпер
(з колекції Центральної наукової бібліотеки Харківського
національного університету імені В. Н. Каразіна)
Фото: Марина Домановська



Ил. 3. Лист Федора Шміта до Павли Шпер, 15 березня 1904 р. (з колекції Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна)
Фото: Марина Домановська



Ил. 4. Лист Федора Шміта до Павли Шпер, 15 березня 1904 р. (з колекції ЦНБ Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна)
Фото: Марина Домановська

20 квітня 2017 р. в Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна відбувся круглий стіл «Федір Іванович Шміт – мистецтвознавець і візантиніст: до 140-річчя від дня народження», на якому було презентовано 13 доповідей (Круглий стіл 2017). Певною мірою було підбито підсумки досліджень творчого спадку і наукової біографії вченого в незалежній Україні, художник з м. Суми Іван Лукаш розповів історію створення портрета Федора Шміта й подарував його Харківському університету імені В. Н. Каразіна. Наступний захід, присвячений 145-й річниці від дня народження Федора Шміта, що був запланований на квітень 2022 р., на жаль, не відбувся через початок широкомасштабного вторгнення збройних сил РФ в Україну.



Ил. 5 Іван Лукаш з портретом Федора Шміта (2017 р.)
Фото: Андрій Домановський

Студії Федора Шміта, присвячені Софійському собору в Києві, досліджує науковий співробітник Національного заповідника «Софія Київська» Олександр Костючок. У 2018 р. вийшла друком монографія «Федір Шміт і Софія Київська» (Костючок 2018, Домановська 2022), об'єктом уваги став саме київський період академічної кар'єри і творчості вченого. Книга містить розлогі додатки, у яких вміщені переклади українською статей Федора Шміта «Что такое византийское искусство?» (Костючок 2018, 92–126), «Киевский Софийский собор» (Костючок 2018, 127–151), «Об исследовании и издании памятников древне-русского искусства» (Костючок 2018, 152–181), що їх здійснив Олександр Костючок, а також опубліковані стаття Федора Шміта «Про видання св. Софії» (Костючок 2018, 182–195) і «Матеріали слідства і трибуналу у справі «Харківського відділення Національного Центру» про Ф. І. Шміта» 1920–1921 рр., які зберігаються в Галузевому державному архіві Служби безпеки України (Спр. 72201 фп) (Костючок 2018, 211–276).

Теоретичні студії Федора Шміта перебувають у полі уваги архітектурознавця, мистецтвознавця, культуролога Андрія Пучкова. Значною подією стала публікація у видавництві «Дух і Літера» в грудні 2023 р. перекладу українською однієї з найбільш відомих праць Ф. Шміта, виданої в Харкові 1919 р., — справжнього посібника з теорії і історії мистецтва «Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція» (Пучков 2023). Саме ця робота Федора Шміта стала предметом аналізу Стефанії Демчук у дослідженні «Fedir Schmit's 'Art, its Psychology, its Styles and Evolution' (1919) and the Vienna School» (Demchuk 2025).

«Харківський період» кар'єрного зростання і творчості Федора Шміта бачиться нам найбільш цікавим і результативним. 1913 р. вчений знову здійснив закордонну подорож для ознайомлення з пам'ятками візантійського мистецтва, працював у найкращих бібліотеках, мав контакти з колегами-фахівцями (Филиппенко 2018, 15), викладав в університеті та на Вищих жіночих курсах.

Навіть за умов війни та революції, коли скоротився доступ до наукової літератури й уже були недоступні наукові відрядження, Федір Шміт створив щонайменше тридцять академічних праць. У Харківському університеті учений викладав історію візантійського мистецтва, курс візантійської та російської іконографії із практичними заняттями (Домановська 2013, 8; Домановська, Домановський 2011, 245–247; Побожій 2005, 20–21). Він продовжував традиції харківської історії мистецтва, започатковані його попередниками Єгором Редіним та Олександром Кирпичниковим, докладаючи зусиль не лише до викладання та дослідження історії візантійського мистецтва, а й до його популяризації. Утім, про відгуки Федора Шміта на праці згаданих вчених нічого не відомо, історик товаришував з майбутнім літературознавцем Олександром Білецьким, який під час навчання в університеті цікавився візантійським мистецтвом (Белецкий 1975, 400).

У перший рік роботи в Харківському університеті (з осені 1912 р.) вийшло друком десять наукових праць Федора Шміта, саме в цей період його співробітництво з російськими та європейськими часописами було найбільш продуктивним. Після початку Першої світової війни, коли публікація статей та рецензій за кордоном стала неможливою через закриття видань та обмеження листування, науковець зосередився на співпраці з місцевими виданнями (передусім «Записки Харківського університету»), а також загальноросійськими часописами «Журнал Министерства народного просвещения», «Светильник», «Византийский временник» (Список 1976, 298).

Підсумки вивчення історії візантійського мистецтва в Російській імперії Федір Шміт попередньо підбив у статті «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях» (Шмит 1916), звернувши увагу на проблему охорони та необхідності реконструкції пам'яток і визначивши перспективи подальших досліджень. Фактично після цієї публікації візантійські студії вже не були центральною темою його робіт. Науковця захопили проблеми теорії мистецтва, його законів та еволюції, музейної справи, психології, дитячого малюнка (Список 1976, 298). 1919 р.

вийшло друком науково-популярне видання з історії мистецтва Давньої Русі (Шмит 1919), у якому Федір Шміт в умовах українських визвольних змагань і боротьби за владу вкотре закликав громадськість дбати про збереження пам'яток архітектури й мистецтва.

Після від'їзду Федора Шміта з Харкова візантиністика вже не належала до пріоритетних напрямів його дослідницької діяльності. Свідченням окремих звернень науковця до звичної тематики стала публікація матеріалів з історії візантійського мистецтва, зокрема щодо вивчення нікейських мозаїк, у німецьких виданнях (Список 1976, 299), дослідження фортеці Ескі-Кермен та статті «Византийское искусство» и «Византийская литература» у Великій Радянській енциклопедії (Список 1976, 299–300).

Федір Шміт упродовж так званого «харківського періоду» став відомим фахівцем з історії візантійського мистецтва та музейної справи і автором наукових праць, що повною мірою відповідали високим стандартам світової візантиністики і не втратили актуальності й сьогодні.

Перекладаючи статтю Федора Шміта, присвячену равеннським мозаїкам 1112 р., ми максимально прагнули зберегти живий та емоційний стиль автора, передати його безмежну любов до візантійського мистецтва й захопленість темою, а також слідом за Андрієм Пучковим уявити таку можливість і хоча б віддалено наблизитися до того, щоб Федору Шміту сподобався результат.

У квадратних дужках у тексті подано нумерацію сторінок відповідно до оригіналу у виданні «Светильник». Зі знака «*» у посторінкових посиланнях починаються наші коментарі, без цього позначення – коментарі Федора Шміта. У коментарях ученого збережено авторську орфографію.

Список джерел та літератури

- БАСАРГИНА, Е., 1999. *Ф. И. Шмит: материалы к биографии. Рукописное наследие русских византистов в архивах Санкт-Петербурга*, Ред. И. Медведев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999, 478–496.
- БЕЛЕЦКИЙ, П., 1975, А. И. Белецкий – византинист, *Античность и Византия (сб. статей)*. М.: Наука, 299–409.
- ДОМАНОВСЬКА, М., ДОМАНОВСЬКИЙ, А., 2011. Шміт (Шмідт) Федір (Карл-Ернест) Іванович, *Сходознавство і візантологія в Україні в іменах: біобібліогр. словник. Упоряд. Е. Г. Циганкова та ін.* К.: Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАНУ, 245–247.
- ДОМАНОВСЬКА, М., 2013, Візантиністика в творчості і планах О. Білецького: (до 130 річниці від дня народження). *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки»*. Вип. 16, 15–22.
- ДОМАНОВСЬКА, М., 2015, Візантиністика у Харківському університеті (середина XIX – початок XX ст.): автореф. дис. кандидата історичних наук. К.: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАНУ.
- ДОМАНОВСЬКА, М., 2022, Рец. на: Костючок О. Федір Шміт і Софія Київська. К., 2018. 304 с., *Byzantinoucrainica*. Т. 1. К.: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2022, 284–289.
- ДОМАНОВСЬКА, М., КОНОНЕНКО, І., 2022, Равеннські листи Федора Шміта з колекції рукописів ЦНБ Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки»*, Вип. 34, 54–62.
- ДОМАНОВСЬКА, М., 2013, Візантиністика в навчальних курсах історико-філологічного факультету Харківського університету (друга половина XIX – початок XX ст.), *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка, Вип. 106. Серія: Історичні науки*. № 9, 3–8.

- ІВАНЕНКО, С., 2018, Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття, дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства, Харків.
- КОВПАНЕНКО, Н., 2013, Шміт Федір Іванович, *Енциклопедія історії України: Т. 10: Т–Я*. Редкол.: В. Смолій та ін. [Online]. Available from: http://www.history.org.ua/?termin=Schmit_F.
- Костючок, О., 2018. *Федір Шміт і Софія Київська*, К.: Національний заповідник «Софія Київська».
- Круглий стіл, 2017. «Федір Іванович Шміт: мистецтвознавець і візантиніст (до 140-річчя від дня народження)» (20 квітня 2017 р.). [Online]. Available from: <https://byzantina.wordpress.com/2017/04/14/news-1208/>
- Листи Федора Шміта до Павли Шпер, Відділ книжкових пам'яток, цінних видань і рукописів Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 1845/с, 986/р (33 листівки).
- МОРОЗОВА, И., 1987, Об одной эпистолярной находке, *Тезисы докладов и сообщений научных чтений, посвященных 110-летию со дня рождения историка и теоретика искусства, академика Федора Ивановича Шмита (1877–1941)*, Рукопис (з особистого архіву Ірини Кононенко), с. 12–13.
- ПОБОЖІЙ, С., 2005, Харківська університетська школа мистецтвознавства: історія, напрями, проблеми, *Побожій С. І. З історії українського мистецтвознавства: Збірник статей*. Суми: ВТД «Харківська університетська школа мистецтвознавства: історія, напрями, проблеми Університетська книга», 5–38.
- СИВОЛАП, Т., 2006, *Страницы биографии Ф. И. Шмита по архивным источникам*. У: Собор лиц: Сборник статей, Ред. М. Б. Пиотровский, А. А. Никонова, СПб: Изд-во СПбГУ, 17–32.
- СКОТНИКОВА, Г., 2018, *Византийский ассист. Византийская художественная традиция и русская культура. История и теория*, СПб.: Аргус СПб.
- Список печатных работ Федора Ивановича Шмита (1877–1941) / сост. П. Ф. Шмит, 1976, *Византийский временник*, Т. 37 (62), 297–300.
- СУМЦОВ, Н., 1912, *Труды Ф.И. Шмита по истории искусства*. Харьков: Тип. и лит. М. Зильберберг и С-вья.
- СЫЧЕНКОВА, Л., 2012, *Судьба, достойная романа: история жизни Ф. И. Шмита (1877–1837)*. У: Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории / Ред.: Л. И. Сыченкова. СПб.: Центр гуманитарных инициатив 2012, 796–819.
- ФИЛИППЕНКО, Р., 2018 Ф. И. Шмит: первые годы работы в Харькове, *Современное общество и власть*, № 3 (17), 11–18.
- ФИЛИППЕНКО, Р., БОБРОВА, М., 2016. Федор Иванович Шмит. Заметки к биографии ученого, *Современное общество и власть*, № 4 (16), 34–36.
- ШМИТ, Ф., 1912, Что такое византийское искусство, *Вестник Европы*, Кн. 10, 221–255.
- ШМИТ, Ф., 1914b, Равеннские мозаики 1112 г., *Светильник*, № 7, 7–36.
- ШМИТ, Ф., 1914a, Мозаики монастыря преподобного Луки, *Сборник Харьковского историко-филологического общества : (в честь проф. В. П. Бузескула)*, Т. 2: Сборник статей в честь профессора В. П. Бузескула, 318–334.
- ШМИТ, Ф., 1915, Алтарные мозаики церкви Михаила Архангела в Равенне, *Светильник*. № 3–4, 47–54.
- ШМИТ, Ф., 1916, Заметки о поздневизантийских храмовых росписях, *Византийский временник*, Т. 22, Вып. 1–2, 62–126.
- ШМИТ, Ф., 1906a, Кахриэ-Джами. I : История монастыря Хоры, архитектура мечети, мозаики нарфиков, *Известия Русского Археологического института в Константинополе*, Т. XI.
- ШМИТ, Ф., 1906b, *Кахриэ-Джами: альбом к XI тому ИРАИК. Рисунки и чертежи, исполненные художником Н. К. Клуге*, Мюнхен: Худ. заведение К. Куна.

- ШМИТ, Ф., 1919, *Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция*, Харьков: Союз.
- ШМИТ, Ф., 2023: *Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція*, Вступ. стаття, пер. з рос., комент. та додатки Андрія Пучкова; За заг. ред. Катерини Станіславської, К.: Дух і Літера.
- ШМИТ, Ф., 1919, *Мистецтво старої Руси-України*, Х.: Вид-во «Союз» Харків. Кредит. Союзу Кооперативів.
- ШМИТ, Ф., 2018, *Що таке візантійське мистецтво? (Переклад Олександра Костючка)*. У: Костючок Олександр. Федір Шміт і Софія Київська, К.: Національний заповідник «Софія Київська», 192–126.
- DEMCHUK, S., LEVCHENKO, I., LEVYTSKA, M., 2024, *University as a seat of art history (Kharkiv, Kyiv, Lviv, Odesa)*. In: *Entangled Art Historiographies in Ukraine*, ed. by Stefaniia Demchuk and Illia Levchenko. London-New York: Routledge, 27–73. DOI: 10.4324/9781032708676.
- DEMCHUK, S., 2024, *Fedir Schmit's 'Art, it's Psychology, its Styles and Evolution (1919)' and the Vienna School*. In: *Entangled Art Historiographies in Ukraine*, ed. by Stefaniia Demchuk and Illia Levchenko. London-New York: Routledge, 74–94. DOI: 10.4324/9781032708676-4.

References

- BASARHYNA, E., 1999. F. Y. Shmyt: materyaly k byohrafyy [F. I. Schmitt: materials for a biography]. *Rukopysnoe nasledye russkykh vyzantynystov v arkhyvakh Sankt-Peterburha*. Red. Y. Medvedev. SPb.: Dmytryi Bulany, 1999, 478–496.
- BELETSKYI, P., 1975, A. Y. Beletskyi – vyzantynyst [A. I. Beletsky – Byzantinist], *Antychnost y Vyzantyya (sb. statei)*. M.: Nauka, 299–409.
- DEMCHUK, S., LEVCHENKO, I., LEVYTSKA, M., 2024, *University as a seat of art history (Kharkiv, Kyiv, Lviv, Odesa)*. In: *Entangled Art Historiographies in Ukraine*, ed. by Stefaniia Demchuk and Illia Levchenko. London-New York: Routledge, 27–73. DOI: 10.4324/9781032708676.
- DEMCHUK, S., 2024, *Fedir Schmit's 'Art, it's Psychology, its Styles and Evolution (1919)' and the Vienna School*. In: *Entangled Art Historiographies in Ukraine*, ed. by Stefaniia Demchuk and Illia Levchenko. London-New York: Routledge, 74–94. DOI: 10.4324/9781032708676-4.
- DOMANOVSKA, M., DOMANOVSKYI, A., 2011. Schmit (Shmidt) Fedir (Karl-Ernest) Ivanovych [Schmidt (Schmidt) Fyodor (Karl-Ernest) Ivanovich], *Skhodoznavstvo i vizantolohiia v Ukraini v imenakh : biobibliohr. slovnyk*. Uporiad. E. H. Tsyhankova ta in. K.: In-t skhodoznavstva im. A. Yu. Krymskoho NANU, 245–247.
- DOMANOVSKA, M., 2013, *Vizantynistyka v tvorchosti i planakh O. Biletskoho: (do 130 richnytsi vid dnia narodzhennia) [Byzantine studies in the work and plans of O. Biletskyi: (to the 130th anniversary of his birth)]*. *Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina. Seriia «Istoriia Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni ta filosofski nauky»*. Vyp. 16, 15–22.
- DOMANOVSKA, M., 2015, *Vizantynistyka u Kharkivskomu universyteti (seredyna XIX – pochatok XX st.): avtoref. dys. kandydata istorychnykh nauk [Byzantine studies at Kharkiv University (middle of the 19th – beginning of the 20th century): revue of the thesis of History Studies degree]*, K.: In-t ukrainskoi arkheohrafii ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevskoho NANU.
- DOMANOVSKA, M., 2022, Rets. na: Kostyuchok O. Fedir Schmit i Sofiia Kyivska. K., 2018. 304 s. [Rec. on: Kostyuchok O. Fedir Schmit and Sofia Kyivska. K., 2018. 304 p.] *Byzantinoucrainica*. T. 1. K.: Instytut ukrainskoi arkheohrafii ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevskoho NAN Ukrainy, 2022, 284–289.
- DOMANOVSKA, M., KONONENKO, I., 2022, *Ravennski lysty Fedora Schmita z koleksii rukopysiv TsNB Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina [The Ravenna letters of Fedir Schmit from the collection of manuscripts of the Central Library of Karazin's Kharkiv National*

- University], *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina, Seriiia «Istoriia Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni ta filosofski nauky»*, Vyp. 34, 54–62.
- DOMANOVSKA, M., 2013, Vizantynistyka v navchalnykh kursakh istoryko-filolohichnoho fakultetu Kharkivskoho universytetu (druha polovyna XIX – pochatok XX st.) [Byzantine studies in the educational courses of the Faculty of History and Philology of Kharkiv University (second half of the 19th – beginning of the 20th centuries)], *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni T. H. Shevchenka, Vyp. 106. Seriiia: Istorychni nauky. № 9*, 3–8.
- IVANENKO, S., 2018, *Ukrainske mystetstvo v doslidzhenniakh predstavnykh kharkivskoi mystetstvoznavchoi shkoly pershoi tretyny XX stolittia, dys. na zdobuttia nauk. stupenia kandydata mystetstvoznavstva* [Ukrainian art in the research of representatives of the Kharkiv school of art studies of the first third of the 20th century, revue of the thesis candidate of Art Studies degree], Kharkiv.
- KOVPANENKO, N., 2013, Schmit Fedir Ivanovych [Fedir Ivanovych Schmit], *Entsyklopediia istorii Ukrainy*: T. 10: T–la. Redkol.: V. Smolii ta in. [Online]. Available from: http://www.history.org.ua/?termin=Schmit_F.
- KOSTIUCHOK, O., 2018. Fedir Schmit i Sofiia Kyivska, K.: Natsionalnyi zapovidnyk «Sofiia Kyivska».
- Kruhlyi stil, 2017. «Fedir Ivanovych Schmit: mystetstvoznavec i vizantynist (do 140-richchia vid dnia narodzhennia)» (20 kvitnia 2017 r.). [Fedir Ivanovych Schmit: art critic and Byzantine artist (on the 140th anniversary of his birth) (April 20, 2017)] [Online]. Available from: <https://byzantina.wordpress.com/2017/04/14/news-1208/>
- Lysty Fedora Schmita do Pavly Shper, Viddil knyzhkovykh pamiatok, tsinnykh vydan i rukopysiv Tsentralnoi naukovoï biblioteki Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina* [Letters of Fedir Schmit to Pavla Shper, Department of Book Monuments, Valuable Publications and Manuscripts of the Central Scientific Library of Karazin's Kharkiv National University]. 1845/s, 986/r (33 lystivky).
- MOROZOVA, Y., 1987, Ob odnoi epystoliarnoi nakhodke [About one epistolary find], *Tezysi dokladov y soobshcheniy nauchnykh chteniy, posviashchennykh 110-letiyu so dnia rozhdennia ystoryka y teoretyka yskusstva, akademyka Fedora Yvanovycha Shmyta (1877–1941)*, Rukopys (z osobystoho arkhivu Iryny Kononenko), s. 12–13.
- POBOZHII, S., 2005, Kharkivska universytetska shkola mystetstvoznavstva: istoriia, napriamy, problemy [Kharkiv University School of Art Studies: history, directions, problems], *Pobozhii S. Iz istorii ukrainskoho mystetstvoznavstva: Zbirnyk statei*. Sumy: VTD «Universytetska knyha», 5–38.
- SYVOLAP, T., 2006, Stranytsy byohrafyy F. Y. Shmyta po arkhyvnykh ystochnykam [Pages of the biography of F. I. Shmyt according to archival sources]. U: *Sobor lyts: Sbornyk statei*, Red. M. B. Pyotrovskii, A. A. Nykonova, SPb: Yzd-vo SPbHU, 17–32.
- SKOTNYKOVA, H., 2018, *Vyzantyskyi assyst. Vyzantyskaia khudozhestvennaia tradytsiia y russkaia kultura. Ystoryia y teoriia* [Byzantine assist. Byzantine artistic tradition and Russian culture. History and theory], SPb.: Arhus SPb.
- Spysok pechatnykh rabot Fedora Yvanovycha Shmyta (1877–1941) [List of printed works by Fedir Ivanovich Shmyt (1877–1941)] / sost. P. F. Shmyt, 1976, *Vyzantyskyi vremennyk*, T. 37 (62), 297–300.
- SUMTSOV, N., 1912, *Trudy F. Y. Shmyta po ystoryi yskusstva* [Works by F. I. Schmidt on the history of art]. Kharkiv: Typ. y lyt. M. Zylberh y s-via.
- SYCHENKOVA, L., 2012, *Sudba, dostoinaia romana: ystoryia zhyzny F. Y. Shmyta (1877–1837)* [A Fate Worthy of a Novel: The Life Story of F. I. Schmidt (1877–1837)]. U: Shmyt F. Y. Yzbrannoe. Yskusstvo: problemy teoryi y ystoryi / Red.: L. Y. Sychenkova. SPb.: Tsentr humanytarnykh ynytsyatyv 2012, 796–819.
- FYLYPPENKO, R., 2018 F. Y. Shmyt: pervye hody raboty v Kharkove [F. I. Schmit: the first years of work in Kharkiv], *Sovremennoe obshchestvo y vlast*, № 3 (17), 11–18.

- FYLYPPENKO, R., BOBROVA, M., 2016. Fedor Yvanovych Shmyt. Zametky k byohrafiy uchenoho [Fedor Ivanovich Schmit. Notes on the biography of a scientist], *Sovremennoe obshchestvo y vlast*, № 4 (16), 34–36.
- SHMYT, F., 1912, Chto takoe vyzantyskoe yskusstvo [What is Byzantine art], *Vestnyk Evropy*, Kn. 10, 221–255.
- SHMYT, F., 1914b, Ravennskie mozayky 1112 h. [Ravenna mosaics 1112], *Svetylnyk*, № 7, 7–36.
- SHMYT, F., 1914a, Mozayky monastyria prepodobnoho Luky, *Sbornyk Kharkovskoho ystoryko-fylohohycheskoho obshchestva : (v chest prof. V. P. Buzeskula)*, T. 2: Sbornyk statei v chest professora V. P. Buzeskula, 318–334.
- SHMYT, F., 1915, Altarnye mozayky tserkvy Mykhayla Arkhanhela v Ravenne [Altar mosaics of the Church of St. Michael the Archangel in Ravenna], *Svetylnyk*, № 3–4, 47–54.
- SHMYT, F., 1916, Zametky o pozdnevyzantyskikh khramovykh rospysyakh [Notes on Late Byzantine Church Paintings], *Vyzantyskyi vremennyyk*, T. 22, Vyp. 1–2, 62–126.
- SHMYT, F., 1906a, Kakhrye-Dzhamy. I : Ystoryia monastyria Khorы, arkhytektura mecheti, mozayky narfykov, *Yzvestiya Russkoho Arkheolohycheskoho ynstytuta v Konstantynopole*, T. Khl.
- SHMYT, F., 1906b, *Kakhrye-Dzhamy: albom k XI tomu YRAYK. Rysunky y chertezhy, yspolnennyye khudozhnykom N. K. Kluhe* [Kahrie-Jami: Album for Volume XI of IRAIK. Drawings and sketches by artist N. K. Kluge], Miunkhen: Khud. zavedenye K. Kuna.
- SHMYT, F., 1919, *Yskusstvo – eho psykholohyia, eho stylstyka, eho evoliutsyia* [Art – its psychology, its style, its evolution], Kharkov: Soiuz.
- SCHMIT, F., 2023: *Mystetstvo: yoho psykholohiia, yoho stylstyka, yoho evoliutsiia* [Art – its psychology, its style, its evolution], Vstup. stattia, per. z ros., koment. ta dodatky Andriia Puchkova; Za zah. red. Kateryny Stanislavskoi, K.: Dukh i Litera.
- Schmit, F., 1919, *Mystetstvo staroi Rusy-Ukrainy* [Art of old Russia-Ukraine], Kh.: Vyd-vo «Soiuz» Kharkiv. Kredyt. Soiuzu Kooperatyviv.
- SCHMIT, F., 2018, *Shcho take vizantiiske mystetstvo?* (Pereklad Oleksandra Kostyuchka) [What is Byzantine art? (Translated by Oleksandr Kostyuchok)]. U: Kostyuchok Oleksandr. Fedir Schmit i Sofiia Kyivska, K.: Natsionalnyi zapovidnyk «Sofiia Kyivska», 192–126.
- UNDERWOOD, P., 1966, *The Kariye Djami*. New York: Pantheon Books, Vol. I. P. VI.

Федір Шміт – дослідник пам'яток візантійського мистецтва (харківський період)

Метою дослідження є актуалізація наукового доробку Федора Шміта, фахівця з історії мистецтва Візантії та Русі-України, пам'яткознавця, пам'яткоохоронця, музеєзнавця, теоретика мистецтва, а також переклад, публікація і коментування його статті, присвяченої равеннським мозаїкам 1112 року, що вийшла друком 1914 року в № 7 часопису «Светильник».

Методологія дослідження. У роботі застосовано описовий, порівняльно-історичний та біографічний метод, а також метод філологічного коментування.

Результати. До ширшого наукового обігу введено переклад українською наукової статті Федора Шміта, що висвітлює питання, чи належать італійські мозаїки початку XII ст. до візантійської традиції. У вступній статті акцентовано увагу на особливостях становлення Шміта як ученого-візантиніста, уточнено окремі факти його біографії, здійснено короткий історіографічний огляд новітніх наукових праць, присвячених творчості Федора Шміта, продовжено розпочату колегами роботу з перекладу українською важливих для візантиністики і історії мистецтва публікацій науковця.

Висновки. Науковий доробок Федора Шміта не втратив своєї значущості й актуальності. «Харківський період» став для вченого надзвичайно плідним як для фахівця з

історії візантійського мистецтва та музейної справи, про що свідчать його роботи, які відповідають високим академічним стандартам і сьогодні. Важливою залишається і презентована в українському перекладі стаття вченого «Равеннські мозаїки 1112 року». Равеннські мозаїки 1112 року Шмітт вважав предметом вивчення історії візантійського мистецтва, ймовірно, поділяючи погляди Никодима Кондакова про значення візантійського впливу та його постійну присутність в італійському мистецтві в середні віки та ранньому відродженні. Це твердження, як правило, не суперечить сучасній дослідницькій традиції.

Ключові слова: Федір Шміт, візантійське мистецтво, мозаїки, Равенна, Архієпископський палац.

Maryna Domanovska, PhD in History, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

Марина Домановська, канд. істор. наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4287-7620>

Maryna Kurushyna, PhD in Philology, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine).

Марина Курушина, канд. філол. наук, доцент, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4265-5078>

Received: 01-08-2024

Advance Access Published: December, 2024

РАВЕННСЬКІ МОЗАЇКИ 1112 РОКУ

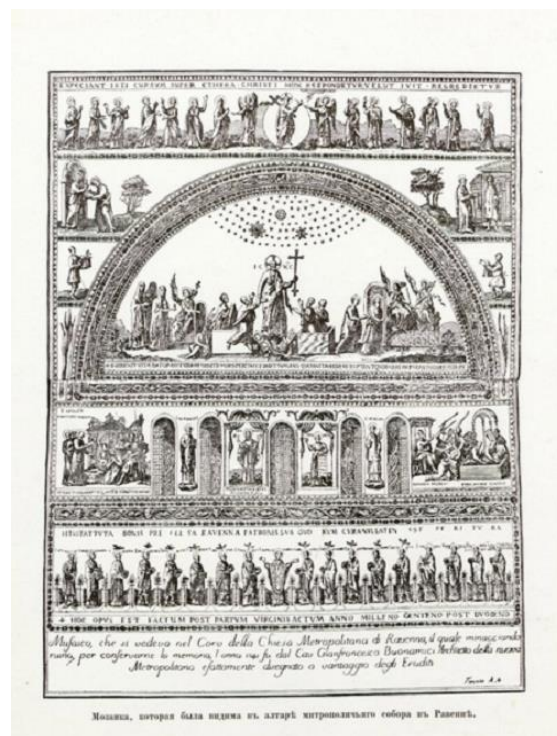
Федір Шміт

*The Ravenna mosaics of 1112**Fedir Shmit*

The text is a Ukrainian translation of an article by Fedir Shmit (a specialist in the history of Byzantine and Rus'-Ukrainian art, historic preservation, and museum studies and theorist of art) on the Ravenna mosaics of 1112, which was published in 1914 in No. 7 of the Lantern magazine. The author raises the question of the roots and historical classification of the Ravenna mosaics of 1112. Shmit provides a detailed analysis of the artistic features of the monument, considering it in the relevant temporal and geographical contexts. The scholar not only scrupulously describes the mosaics, but also makes a thorough historiographical review, considering all the pertinent studies of European researchers at the time. Fedir Shmit argues that the Ravenna mosaics of 1112 are Byzantine in style and technique since the essence of an artistic work lies in its style and technique, not in its plots and iconography.

Keywords: Fedir Shmit, Byzantine art, mosaics, Ravenna, Archbishop's Palace.

[с. 7]. У Равенні, в капелі архієпископського палацу (Capella arcivescovile), є мозаїки, що належать до двох різних епох: одні, давніші, вкривають склепіння каплиці, інші, пізніші, були вставлені у стіни в особливих рамах, тобто розташовані не *in situ* і, мабуть, становлять фрагменти якогось мозаїчного розпису. Загалом цих фрагментів шість: одна цільна фігура Богородиці-оранти на весь зріст і п'ять погрудь. Нещодавно головний інспектор старожитностей Равенни Дж. Джерола з'ясував історію цих фрагментів. Виявляється, що 1734 року довелося ламати старий і зовсім спорохнявілий кафедральний собор Равенни, так звану *basilica Ursiana*; 1741 року відповідальний за руйнування споруди архітектор мав зважитися на руйнування також і прикрашеної мозаїками старої апсиди; але перш ніж розпочати цю роботу він, по-перше, наскільки точно вмів, зарисував загальний вигляд мозаїчного розпису і, по-друге, наче бажаючи зняти з себе звинувачення у вандалізмі, розпорядився перенести деякі частини розпису в капелу архієпископського палацу. Для XVIII століття цей архітектор – його ім'я Gianfrancesco Buonamici – виявив цілком виняткову сумлінність. Фрагменти мозаїки збереглися до сьогодні; оригінал



Іл. 1. Зображення вміщено на початку статті, авторські позначки й посилання в тексті відсутні.

малюнка Buonamici загубився в архіві митрополії, але уявлення про нього дає гравюра, додана до виданої в Болоньї у 1748 році книги G. L. Amadesi, *Metropolitana di Ravenna*. Підпис цієї гравюри такий добрий, що я виписую його повністю: «Musaico, che si vedeva nel Coro della Chiesa Metropolitana di Ravenna, il quale minacciando ruina, per conservarne la memoria, l'anno 1741 fu dal Cav. [c. 8] Gianfrancesco Buonamici Architetto della nuova Metropolitana esattamente disegnato a vantaggio degli Eruditi», м.-е.: «Мозаїка, яка була видимою в олтарі митрополичого собору в Равенні; оскільки олтар загрожував руйнуванням, мозаїку 1741 року точно зарисував кавалер Джанфранческо Бонімічі, будівничий нового собору, щоб зберегти про неї пам'ять на користь ученим»... Самозрозуміло, що слово «точно» тут слід розуміти своєрідно: можна впевнено сказати, що гравюра стилістично неточно передає рисунок Buonamici, а рисунок Buonamici, своєю чергою, зовсім не передає стилю старої мозаїки – у XVIII столітті просто не вміли (а, можливо, і не хотіли) справді точно копіювати твори середньовічного живопису. Проте стилістична точність для нас особливого значення не має: щоб судити про стиль і техніку мозаїк, ми маємо в досталь матеріалу у вигляді фрагментів архієпископської каплиці; а як іконографічний документ гравюра, вочевидь, досить точно і ясно передає оригінал.

Дж. Джерола знайшов гравюру 1748 року і завдяки їй міг ототожнити мозаїчні фрагменти, що збереглися в архієпископському палаці, з мозаїкою зруйнованого кафедрального собору. Мозаїка датована написом, замальованим на гравюрі: *HO C OPVS EST FACTV POST PARTVM VIRGINIS ACTVM ANNO MILLENO CENTENO POST DVODENO*. Напис цей не лише бачив і замальовував Gianfrancesco Buonamici, але й читали та замальовували багато інших авторів ще у XVI і XVII ст. Не довіряти давності напису, отже, немає жодних підстав; і мозаїка як іконографічне ціле, і частини її, що збереглися, можуть вважатися точно датованою пам'яткою церковного мистецтва самого початку XII століття, 1112 року. Точно датованих мозаїк XII ст. в нашому розпорядженні так небагато, що равеннські мозаїки заслуговують більш детального опису, ніж ті, що були опубліковані донині. Маючи влітку 1913 р. можливість детально їх дослідити, вважаю обов'язком поділитися з читачами «Светильника» своїми спостереженнями.

Основне питання, яке виникає щодо равеннських мозаїк, стосується їхньої історичної класифікації: чи маємо ми право й підстави визнати їх «візантійськими», чи не маємо? Питанню цьому не можна відмовити в більшому значенні, тому що воно стосується зовсім не тільки досліджуваних мозаїк 1112 р., [с. 9] а й низки інших пам'яток того ж географічного району і того самого приблизно часу: у XII–XIV ст. на узбережжях північної Адріатики були прикрашені мозаїками численні храми, з яких деякі зберегли залишки розписів аж до наших днів – у Трієсті, у Торчелло, у Мурано, у Венеції, у Равенні. Розписи ці донині не дочекалися відповідного їхньому історичному значенню ані видання, ані монографічного опису й дослідження, а тому і в їх оцінці, і у хронологічному визначенні помітні досить гострі суперечності між ученими.

Причину такого стану справ слід шукати, звісно, не в якомусь навмисному нехтуванні північно-адриатичними мозаїками, а у складності питань, пов'язаних з їх вивченням. Труднощі ці значною мірою більші за ті, які доводиться долати історик мистецтва, який, наприклад, зосереджується на мозаїках Сицилії. У південній Італії і Сицилії монументальне церковне мистецтво розвивається не так, як у північній, і застосувати південно-італійську історичну формулу, давно знайдену і загальноприйняту, до північних пам'яток не можна.

Вивчаючи мозаїки і фрески південної Італії, історик мистецтва може піти уторованою доріжкою іконографічного аналізу: і в цілому ці розписи явно відповідають візантійським схемам, і кожна окрема композиція приєднується до загальновізантійської іконографічної еволюції, і надписи – спочатку грецькі, потім латинські – дозволяють робити висновок про національність майстрів, і документальні дані уможливають точні хронологічні визначення як цілих розписів, так і частин розписів. На основі всіх цих матеріалів виходить така картина:

візантійські майстри, греки, виконують найбільш ранні іконописні роботи в Сицилії, засновують там майстерні, навчають місцевих майстрів; коли згодом політичні умови змінюються і приплив греків у Сицилію припиняється, місцеві учні й наслідувачі продовжують справу своїх вчителів, але, втративши зв'язок з художнім центром, природно все більше і більше втрачають чистоту стилістичної традиції; сикуло-візантійське монументальне мистецтво, позбавлене національного ґрунту, вироджується, животіє, поки користується казенною підтримкою, і помирає, щойно ця підтримка припиняється, наприкінці XII століття. Схема зрозуміла і задовільно пояснює всі факти, що спостерігаються в Сицилії.

Зовсім інакше відбувається на півночі. Тут іконографія – дивна: звичайні і у візантійському мистецтві мотиви трапляються, але або не в тих частинах розпису, де б їх розташував візантійський майстер, або у зв'язку з такими, на які ми в жодному [с. 10] справжньому візантійському храмі не натрапляємо. Система розписів інколи явно запозичена з Візантії, іноді ж явно суперечить усім візантійським традиціям. У надписах звичайні грецькі скорочення IC XC, MP ΘY, але інші надписи скрізь виконані латиною. Документальних даних, які б дозволили безсумнівно встановити хронологію, немає: равеннські мозаїки 1112 року ледь не єдиний виняток. І на Півночі з часом все сильніше і сильніше відходять майстри від чистоти візантійської стилістичної традиції, але тут ці відхилення зовсім не знаменують занепаду й розкладання монументального церковного мистецтва, а навпаки, являють собою вихідну точку подальшого місцевого здорового розвитку: у мозаїках венеційського S. Marco ми можемо простежити, у більш пізніх зразках, як у візантійські форми проникає готичний патетизм, що готує переродження церковного живопису в дух Джотто.

Чи візантійське мистецтво процвітало в північно-адриатичній Італії у XII столітті? Як пояснити спорідненість витворів цього мистецтва з візантійськими, як пояснити їхні відмінності? Ці питання входять як окремі до загального питання: що ж таке «візантійське» мистецтво? Чи мало воно єдиний центр, наприклад – Константинополь? Чи єдність його була зумовлена чимось іншим? Або, зрештою, ніякого «візантійського» мистецтва немає, і сама «єдність» є результатом помилки, що впливає з кількісного та якісного браку збереженого археологічного матеріалу? – До цих питань равеннські мозаїки 1112 року дозволяють підійти ближче. Вони варті детального вивчення.

Почнемо з іконографічного аналізу.

Зруйнований 1741 року кафедральний собор був базилікою, тобто будівлею, яка у плані розписів являє зовсім особливі властивості: розпис може бути розміщений лише на західній стіні, над колонами на північній і південній стінах середнього нефа, на північній і південній стінах бічних нефів і, зрештою, на всій загалом східній стіні та в апсиді. Для розміщення великих композицій придатні тільки західна і східна стіни. Оскільки церковний розпис має, між іншим – але тільки між іншим – і мету прикрасити споруду, передусім же має спонукати вірян до думок, які годиться мати під час богослужіння, то розпис повинен бути в головних своїх частинах розміщений так, щоби той, хто молиться, обернений обличчям до олтаря, на схід, мав його перед очима. Отже, головні догматичні композиції мали бути зосереджені в базиліці на східній стіні та в апсиді. Це чудово визнавали мозаїсти і у північній, і у південній Італії, перед якими стояло завдання розписати базиліку.

[с. 11] Мозаїст сицилійський (Чефалу, Палатинська капелла, Монреале) виходить з візантійської системи розпису купольного храму і, як уміє, підлаштовує її до базиліки: купольний бюст Вседержителя він вміщує у напівкупол апсиди, апсидальну Богородицю переносить у верхній пояс стіни апсиди тощо. Зовсім не те ми бачимо в Равенні, в апсиді митрополії.

Тут на вертикальній стіні над апсидою (на тріумфальній арці), вгорі, у горизонтальному фризі зображено Вознесіння Господнє; у півкуполі апсиди – Зішестя в ад і Воскресіння; нижче, на стіні апсиди, між вікнами, – Богородиця-оранта, Іоанн Хреститель і двоє святих, загалом

чотири окремі фігури в увесь зріст; ще нижче, під вікнами, – довгий ряд святих покровителів Равенни; решта площі східної стіни середнього нефа зайнята композиціями, що ілюструють окремі випадки з життя св. Аполлінарія, який, як відомо, був особливо шанованим у Равенні.

Як пояснити таку незвичайну систему розпису? Деяку, утім, неповну аналогію до неї ми знаходимо у тій же Равенні в апсидальній композиції *S. Apollinare in Classe*, де наявне алегоричне зображення Преображення Господнього. Більш переконливе порівняння нашого розпису 1112 року з розписом апсиди базиліки монастиря св. Катерини на Синаї: там ми в напівкуполі бачимо історичну картину Преображення, оточену медальйонами з погрудними зображеннями апостолів, пророків і святих, а на стіні над апсидою на триумфальній арці – два моменти з життя Мойсея (Мойсей перед неспалимою купиною, Мойсей видобуває воду зі скали, нижче – дві фігури ангелів, які ширяють у повітрі, ще нижче – два медальйони з погруддями (чийми?)). І равенська, і синайська паралелі стоять поза колом власне візантійського церковного мистецтва, обидві вказують на те, що пояснення мозаїки 1112 року нам слід шукати в Сирії та Палестині. Якщо ми пригадаємо, що 15 липня 1099 р. хрестоносці вступили в Єрусалим, що з 1100–1118 р. в Єрусалимі благополучно правив християнським латинським царством король Балдуїн, що, отже, на початку XII століття, коли створювалися мозаїки равенської митрополії, були встановлені постійні та часті зносини Західної Європи з Палестиною, нам не видається ані дивним, ані неймовірним, що 1112 р. равенський єпископ Ієремія міг побажати відтворити у своєму кафедральному соборі який-небудь особливо знаний розпис, розпис однієї з великих святинь Єрусалима. Найбільш знаною святинею Єрусалима був храм Гробу Господнього. [с. 12] У храмі Гробу Господнього на початку XII століття ще існував мозаїчний розпис, виконаний за велінням імператора Константина Мономаха в середині XI століття. Розпис на сьогодні не існує, але він описаний у «Ходінні» Даниїла, Руської землі ігумена, і опис цей слід мати на увазі, вивчаючи апсидальний розпис равенської митрополії. Він говорить так: «Въ олтари же велицѣмъ написано естъ Адамово воздвиженіе мусією; горѣ верху написано естъ мусією Вознесеніе Господне; оба полѣ олтаря на обою столпу написано естъ мусією Благовѣщеніе». Збіг у сюжетах єрусалимської і равенської мозаїк впадає у вічі.

Правда, щойно ми спробуємо щонайбільше на плані Святогробської ротонди часів Константина Мономаха точно локалізувати перераховані ігуменом Даниїлом мозаїки, ми переконуємося, що збіг не такий повний, як здається. План олтаря Святогробської ротонди був задуманий в XI столітті і, зрозуміло, що облаштований не так, як у давній равенській базиліці IV–V ст.: у Єрусалимі олтар складався за візантійським звичаєм з криної коробовим або шатровим склепінням віми і криної напівкуполом апсиди, тоді як у Равенні ми маємо лише апсиду; в Єрусалимі мозаїст Зішестя в ад розташував у напівкуполі, а Вознесення у склепінні над престолом, тоді як у Равенні цей останній сюжет довелося вмістити на триумфальній арці за відсутності склепіння віми. Внаслідок такого переміщення Вознесення повинно було б мати зовсім інший іконографічний характер, тобто равенське Вознесення не може розглядатися як копія єрусалимського, а є самостійним (у середньовічних межах, зрозуміло) витвором равенського майстра початку XII століття, Зішестя ж в ад, імовірно, відповідає в загальних рисах мозаїці Константина Мономаха у великій апсиді Святогробського храму.

Вознесення зображено так: у середині, над ключем триумфальної арки, розміщено круглий медальйон – сяяння, на тлі якого виділяється фігура Христа у весь зріст; по боках медальйона – два ангели, з яких один вказує рукою на Спасителя, другий робить жест рукою убік жіночої фігури з простягнутими до Христа руками; праворуч і ліворуч від цих чотирьох центральних фігур стоять дванадцять апостолів. Уся ця композиція заповнює, як уже згадувалося, горизонтальний фриз завдовжки в усю ширину середнього корабля базиліки, але не надто високий; тому підняти медальйон з фігурою Христа над іншими фігурами було не можна – довелося його вмістити на [с. 13] одній горизонталі зі всіма апостолами. Завдання

складне – і мозаїст з ним не впорався: він не у змозі був перекомпонувати всю групу апостолів і запозичив її зі звичайного візантійського перекладу Вознесіння. Виходить звідси явна невідповідність: апостоли підіймають погляди і руки догори, і тільки жіноча фігура (Богородиця) обернулася сама і простягнула руки вбік того місця, де справді розміщений Христос. G. Gerola на все це не звернув увагу й залучив до порівняння з равеннською мозаїку римської базилики S. Maria in Domnica. Там, також у фризі на тріумфальній арці над апсидою, зображений у середині Христос у сяянні, по обидва боки Христа стоять ангели – як і в Равенні, правда; але праворуч і ліворуч не стоять у тих позах, що виражають подив, апостоли, а підходять з покритими руками до Христа-Життєдавця! У Santa Maria in Domnica зовсім, отже, художник не прагнув зобразити Вознесіння, а зобразив так звану «Велич» у складному перекладі. У Равенні ж ми маємо саме Вознесіння, як показує, між іншим, напис: EXPECTANT. ISTI. CVRSVM. SVPER. ETHERA. CHRISTI. MOX. RESPONDETUR. VELUT. IVIT. REGREDIETUR. Слід зауважити, що равеннське Вознесіння скомпоновано точно за візантійським шаблоном і у складі своєму (Христос у славі, два ангели, оранта-Богородиця, апостоли) і у розташуванні фігур (з тією лише відмінністю, що через необхідність слава Христа вміщена в загальну горизонталь фриза), і в малюнку кожної окремої фігури (поза оранти, жести здивування, піднесені руки й підняті голови апостолів, вказівні жести ангелів). Тим чудовіший різкий відступ від загальноприйнятих візантійських зразків у позі і жестах центральної фігури Христа: Христос не сидить у повний фас на великій райдузі, поставивши ноги на малу райдугу, не тримає свиток у лівій руці, благословляючи правою, – Христос стоїть, повернувшись направо (від глядача), тримаючи в лівій руці великий хрест, простягаючи праву в напрямку до Божественної Руки, яка до Нього спускається з неба. Ця фігура Христа ніколи у власне візантійських пам'ятках не трапляється і нагадує найдавніші відомі східні зображення Вознесіння – рельєф одного з саркофагів в Арлі), рельєф дерев'яних дверей церкви св. Сабіни на Авентинському пагорбі в Римі), бамберзький рельєф слонової кістки в Мюнхені).

[с. 14] Щоб пояснити значення цього зближення, необхідний маленький екскурс у сферу історичної іконографії Вознесіння).

У всіх трьох згаданих пам'ятках Христос представлений не таким, що возноситься, власне кажучи, на небеса, а таким, що сходить, причому Рука Божа або ангели допомагають йому; фігуру Христа в усіх трьох випадках видно у профіль. Цей іконографічний тип дуже рано витісняється іншим – тим, що домінує в церковному мистецтві Візантії; але він живий і трапляється в пам'ятках усього середньовіччя на Заході. Правда, у чистому вигляді більш пізні пім'ятки його майже не відтворюють: іконографічний тип Сходження переосмислюється під надзвичайно сильним впливом нав'язливого уявлення типу Вознесіння. Так, у флорентійському сирійському Євангелії 585 р. (Єв. Рабулі), що відтворює взагалі тип Вознесіння, Христос зображений не таким, що сидить на райдузі, а таким, що стоїть). Схожий з цією мініатюрою один з рельєфів дверей св. Сабіни). На рельєфі слонової кістки Британського музею 1856 VI 23 19) у німбі, який підтримують два ангели, зображений Христос, що сходить на небо, причому йому допомагає Рука Божа, а решту фігур подано у типі Вознесіння. Приклади подібної контамінації представляють ще ліверпульський рельєф слонової кістки), мініатюри трірського Codex Egberti), паризького сакраментарія Дрогона), равеннська мозаїка 1112 р. та ін.).

Отже, є дві іконографічні редакції: Сходження і Вознесіння. Вознесіння зовсім витісняє Сходження у власне візантійському мистецтві; Сходження продовжує жити, хоча й у зміненому вигляді, у романському мистецтві. Вознесіння явно – купольна композиція, Сходження явно – композиція стінна. Чи можемо ми локалізувати Вознесіння і Сходження, визначивши їхню батьківщину?

Щодо Вознесіння питання абсолютно легко вирішити на основі монцьких ампул і новітніх досліджень про [с. 15] первісну форму храму Гробу Господнього. На ампулах

декілька разів представлено Вознесіння, причому штемпелі не залишають жодних сумнівів у тому, що мається на увазі купольна композиція. Напис однієї ампulli пов'язує її взагалі зі Святими місцями Єрусалима (εὐλογία Κυρίου τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων), написи решти вказують на безпосередній зв'язок ампулл саме з храмом Гробу Господнього (ἔλαιον ξύλου ζωῆς τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων). Думку про те, що штемпелі монцьських ампулл відтворюють іконографічні композиції саме тих храмів, з яких походять ампulli, давно вже висловив і розвинув проф. Д. В. Айналов). Якщо ми на святогробських ампуллах неодноразово знаходимо купольну композицію Вознесіння, а не якусь іншу, то висновок досить очевидний: це означає, що у храмі Гробу Господнього ця композиція посідала визначне місце. Ускладнювало локалізацію композиції лише те, що святогробські споруди Константина Великого зруйновані були частково вже персами у 614 р. і згодом неодноразово руйнувалися з різних причин, отже, про їхній первісний вигляд надзвичайно складно було сформулювати певне уявлення. Тепер завдяки чудовому дослідженню оо. Н. Vincent та F.-M. Abel) ми знаємо, що збудований Константином храм Гроба Господнього мав вигляд ротонди, покритої куполом; купол прикрашали мозаїки. Що зображували мозаїки? Відповідь може бути дана без сумнівів: те, що відтворюють штемпелі ампулл, – Вознесіння. Нічого іншого й не могло, по суті, бути в куполі, що височів над Гробом Господнім.

Купол ротонди разом з мозаїками впав під час персидського розгрому 614 р. Відновлювачу єрусалимської святині ігумену Модесту не стало коштів знову відбудувати величезний купол, і він перекрив ротонду конічним дерев'яним дахом, таким самим приблизно, як і донині перекритий Святогробський храм. В XI столітті за повної перебудови ротонди був зведений східний олтар, що складався, як ми вище зазначили, з критої коробом або шатром віми і критої напівкуполом апсиди. У склепінні віми знову було зображено Вознесіння. У XII столітті хрестоносці перебудували олтар Константина Мономаха і прибудували за ним, на місці старого атріума (αἶθριον) Константина Великого, свій храм. Цей храм також був прикрашений мозаїками, і в ньому також було у склепінні зображено Вознесіння. Від цієї останньої мозаїки донині збереглися деякі рештки – зокрема, центральна фігура [с. 16] Христа, який сидить на райдузі, благословляє десницею, з євангелієм у лівійшій руці.

Вознесіння задумане як купольна композиція; як така вона повторюється у візантійському церковному мистецтві і стає тією центральною картиною, яка своїм розкладанням зумовлює весь взагалі розвиток схеми церковних розписів у Візантії. Але оскільки траплялися випадки, коли Вознесіння необхідно було зобразити у площині (в мініатюрі, на стіні), то та сама купольна композиція була передана і для цих цілей. Площинний варіант зберігся без істотних змін у руському іконописі донині.

Наскільки ясною є історія Вознесіння, настільки темною є історія Сходження. Про неї ми знаємо, імовірно, лише одне: Сходження розраховано не на купол, не на півкупол, а на рівну поверхню. Ми знаємо, що воно було дуже поширено в середньовічній іконографії, тобто було представлено яким-небудь надзвичайно відомим оригіналом – вірогідно, церковною мозаїкою; оскільки мозаїка розрахована не на купол і не на півкупол, вона, найімовірніше, розташовувалася в базиліці. Де була ця базиліка? Поза сумнівом, в одному з великих релігійних центрів. Якщо ми звернемося до детального вивчення вищевказаного мюнхенського рельєфа, то ми у своїх припущеннях можемо йти далі і назвати центр: Єрусалим, і навіть базиліку: Елеонську базиліку Константина Великого.

На мюнхенському рельєфі художник у правій частині зобразив Гроб Господній, до якого приходять жони-мироносиці і перед яким сидить ангел. Гроб Господній уявляється художнику не печерою, не склепом взагалі, а спорудою дуже визначеної форми – саме тією спорудою, яка у V–VI століттях справді стояла під куполом Святогробської ротонди в Єрусалимі. Якщо зображення Гроба портретне, то висновок один: або сам мюнхенський рельєф, або той оригінал, з якого рельєф скопійований, виконаний у Єрусалимі; у будь-якому разі виконаний

людиною, яка добре знала Єрусалим. На таке ж добре знайомство з Єрусалимом вказує інша подробиця рельєфа: олива, що височіє над Гробом. Вона вміщена тут не випадково. Євангеліст Лука, XXIV, 50, точно вказав, де саме вознісся Спаситель: на шляху у Візантію (ἐξήγαγεν δὲ αὐτοὺς ἕως πρὸς Βηθανίαν); шлях з Єрусалима у Візантію простягався через оливкові гаї Елеонської гори.

Отже, мюнхенський рельєф відображає палестинську іконографію. На ньому поєднані дві композиції, які зазвичай зображуються [с. 17] окремо: бесіда мироносиць з ангелом коло Гробу Господнього і Сходження. Перша має близьку іконографічну спорідненість зі штемпелями святогробських ампул і, вірогідно, сходиться композиційно, якщо не в усіх деталях, до однієї з мозаїк ротонди або базилики Константина Великого. Тим більше приголомшливо, що в другій художник відступає від святогробського зразка. Відступ може бути пояснений тільки тим, що художник знав не менш авторитетне і більш пристосоване для розміщення у площині зображення Вознесіння у вигляді Сходження. Купольне Вознесіння ілюструє текст першого розділу Діянь Апостольських і є картиною не так історичною, як пророчою – ангели прямо кажуть апостолам про Друге Христове пришествя. Пророчого елементу немає в розповіді на диво простій і короткій, останньому розділі єв. від Луки: Христос, благословивши востаннє учнів Своїх, віддалився від них і вознісся на небо (διέσθη ἅπ' αὐτῶν καὶ ἀνεφέρετο εἰς τὸν οὐρανόν). Цій історичній розповіді абсолютно не пасувала пишність купольної композиції Вознесіння Константинової ротонди, однак прекрасно пасувала історична картина Сходження. Де ж була розміщена ця картина? Там, де здійснилося історичне Вознесіння – на Елеонській горі, у храмі, збудованому тими ж Константином і Єленою.

Від цього храму нині є лише одні фундаменти). Проте фундаментів достатньо, щоб показати, що це була грандіозна базиліка 30 метрів довжиною і 18 з половиною метрів шириною з великим перистилем на заході. Чи можна сумніватися в тому, що збудований царицею Єленою храм був пишно прикрашений мозаїками? Наші джерела про них не згадують, як і взагалі не дають детальних описів розписів. Євсевій) лише говорить, що Константин всілякими приношеннями і прикрашеннями пошанував храм на місці Вознесіння (παντοίοις ἀναθήμασι τε καὶ κόσμοις) і що Елена могла побудувати храм лише завдяки щедрості свого сина (δεξιὰν αὐτῇ βασιλικῆς ἐξουσίας τοῦ παιδὸς παρασχομένου). Якщо Елеонська базиліка була прикрашена подібно до Віфлеємської (зведеної тією ж царицею Єленою) мозаїками, зображення Вознесіння мало займати в розписі головне місце.

Аналогія віфлеємської базилики дозволяє визначити точно навіть стіну, на якій у храмі Елеонської гори була розміщена мозаїка Сходження Господнього: у фронтоні західного фасаду. Принаймні у Віфлеємі саме у фронтоні такої ж точно, як на Елеонській горі, базилики була колосальна мозаїчна картина [с. 18] Поклоніння волхвів. Ми про це дізнаємося, правда, з надзвичайного пізнього документа – соборного послання трьох східних патріархів і 185 єпископів, які зібралися 836 р. у церкві Воскресіння (Гробу Господнього) в Єрусалимі для захисту св. Ікон від іконоборця-імператора Феофіла); але новітнє суто археологічне дослідження віфлеємської базилики блискуче підтвердило розповідь про те, що саме цариця Елена прикрасила фасад храму мозаїкою.

Віфлеємська базиліка була перебудована за Юстиніана. Ми знаємо зараз завдяки роботам оо. Н. Vincent та F.-M. Abel, у чому полягала перебудова: був знищений західний перистиль (αἶθριον), був доданий нарфік, були зведені три апсиди східної частини храму. Нарфік був тільки спертий на первісний західний фасад будівлі, сам же фасад мало постраждав, а у верхніх частинах і зовсім не постраждав. Ми донині можемо за горизонтальним врізом у стіні точно встановити лінію даху верхнього ярусу перистіля (зруйнованого Юстиніаном). Над цією лінією – і тільки тут, у фронтоні, – кам'яна стіна вся поцяткована без усякого порядку маленькими (у кілька квадратних сантиметрів)

заглибленнями). Призначення цих заглиблень абсолютно зрозуміло: вони видовбані там, де стіна була тинькована, – без них на рівній поверхні кам'яної стіни тиньк не може триматися. Фронтон правильно складений з прекрасно обтесаного каменю; на ньому тиньк уявляється лише як основа для мозаїки.

Отже, фронтон базиліки Константина Великого у Віфлеємі був прикрашений мозаїкою Поклоніння волхвів. Я думаю, ми можемо за аналогією зробити висновок, що фронтон Константинової базиліки на Елеонській горі був прикрашений мозаїкою Сходження Господнього на небо. Само собою зрозуміло, що така локалізація іконографічного прототипу композиції Сходження Господнього має розглядатися лише як припущення, яке задовільно пояснює низку пам'яток, але не доведене. Я наполягаю на недоведеності, оскільки мені недостатньо зрозуміло, чому композиція Сходження трапляється лише в пам'ятках давньохристиянських і середньовічних західних і ніколи не трапляється у візантійському мистецтві: мені невідомо жодного прикладу Сходження ані у власне візантійській, ані у вірменській, ані у російській іконографії. Єдине пояснення, яке мені виглядає прийнятним, таке: Візантія завжди догматизувала, і їй значно більше до душі була догматична і пророча композиція Вознесіння; [с. 19] сирійці, люди з дуже розвиненою конкретною уявою, віддавали перевагу історичній картині Сходження й поширили її на Захід; у 614 р., коли Єрусалим громили перси, або у 636 р., коли Омар оволодів Палестиною, мозаїка Елеонської гори була втрачена й забута на Сході, але іконографічний тип Сходження продовжував, за традицією, жити на Заході, поступово вироджуючись і змінюючись під впливом візантійського Вознесіння.

Однак повернімося до равеннської апсиди 1112 року. Сюжети її розпису обрані, поза сумнівом, як наслідування апсидального розпису храму Гробу Господнього середини XI століття. Один з цих сюжетів, а саме Сходження Господнє на триумфальній арці, зображений у такій іконографічній редакції, яка в XI столітті візантійському мистецтву є чужою і поширена тільки на Заході; тобто равеннська мозаїка Сходження з єрусалимською мозаїкою Вознесіння нічого спільного не має і від неї не залежить. Поглянемо тепер на мозаїку Сходження до пекла.

Христос, тримаючи в лівій руці великий хрест, топче ногами (не схрещеними) врата Пекла, під якими лежить скуте Пекло; правою рукою Спаситель схопив за руку (вище кисті) Адама, за яким з гробу піднялася Єва; з другого боку від Христа стоять у гробу дві людини, які вказують руками на Спасителя. Навколо голови Христа хрещатий нібм, по обидва боки якого читається напис ІС ХС. Над головою Христа в маленькому медальйоні – голуб; медальйон вміщений серед безлічі зірок, що заповнюють весь верх купола, і серед зірок, нижче голуба, вміщені також диски сонця і місяця.

У пам'ятках раннього середньовіччя ми «Воздвиження Адамового» бачимо у двох різних іконографічних редакціях, які надалі зливаються і утворюють загальноприйнятий візантійський тип.

Перша з цих редакцій представлена передусім енкаліпсидом, що зберігається (або зберігався) у ризниці собору в Монці. Це саме Зішестя Спасителя: спаситель в еліптичному сяянні, що огортає все тіло, сяянні (*mandorla*), простягає руку до невідомої особи, що стоїть, імовірно, на колінах коло ящика. М. В. Покровський (всупереч поясненню Р. Гарруччі (Явлення І. Х. Марії Магдалини), вважає можливим тлумачити сцену як Сходження І. Х. в пекло: пози Спасителя й уклинної фігури (=Адам), ящик (=саркофаг) – усе це риси, добре відомі за пам'ятками візантійської композиції *Ἀνάστασις*. У М. В. Покровського були сумніви щодо точності рисунка Гарруччі, тим [с. 20] більше, що Гарруччі у цьому випадку відтворив не рисунок власного рисувальника (адже й ці рисунки не завжди надійні), а стару гравюру Фризі. Скарби Монца, як це не неймовірно, донині марно чекають такого видання, яке би відповідало їхній історичній цінності...). У цьому випадку в нас є можливість перевірити якщо не точність рисунка Фризі, то правильність тлумачення М. В. Покровського.

Є низка фресок і мозаїк, де Сходження в пекло представлене так само, як і на енколпії монцькому: мозаїка часів папи Іоанна VII (самого початку VIII ст.) у Ватиканській базиліці, яка втрачена, але відновлена за рисунками Якова Гримальді (початку XVII ст.); мозаїка (фрагмент) у каплиці св. Зинона в римській церкві св. Пракседи IX ст.); фреска часів папи Миколая I у Santa Maria Antiqua в Римі, другої половини XI століття); дві фрески, VIII і IX століть, у храмі св. Климента в Римі); фреска у SS. Giovanni e Paolo в Римі); фреска у церкві св. Варвари у Соанли-дерé в малоазійській Каппадокії) та ін. Для всіх цих пам'яток типово те, що Христос повністю оточений сянням і що Адам схилився перед Ним. Особливо показова з погляду історичної іконографії каппадокійська фреска: я мав уже випадок) вказувати на те, що в каппадокійській глушині надзвичайно міцно трималися старої іконографічної традиції, отже, ми маємо право, не припускаючись методологічної помилки, залучити саме фреску в Соанли-дерé, відносно пізню, для тлумачення монцького енколпія.

[с. 21] Однак фреска у Соанли-дерé являє нам стару композицію вже не у чистому вигляді, а у змішуванні з іншим іконографічним типом: під ногами Спасителя вміщено уособлення Пекла (ὁ Ἄδης) у вигляді чорнотілого сивочолого й білобородого старця, майже нагого, скутого по руках і ногах ланцюгами. Появу цієї фігури Пекла проф. І. Стржиговський) пояснював єгипетськими уявленнями, і, справді, можливо, ця здогадка правильно пояснює одну деталь, пізніше привнесenu в композицію Зішестя в ад, – саме те, що Христос не тільки топче ногами фігуру Пекла, але й ставить на ній Свій хрест. Сама ж поява цієї фігури вказаними І. Стржиговським єгипетськими уявленнями зумовлена бути не може з тієї причини, що фігура Пекла з'являється вперше на таких пам'ятках, де Спаситель взагалі ще не має в руках хреста.

Втілене Пекло притаманне другому іконографічному типу, також вельми давньому, який точно мав відповідати назві: Воскресіння Адамове. Найраніший слід цього другого типу, наскільки мені відомо, міститься в таких віршах Пруденцева Диттохея):

Christium non tenuit saxum, non claustra sepulcri:
Mors illi devineta iacet, calcavit Abyssum,
Sanctorum populus superas simul ivit ad oras,
Seque dedit multis tactuque oculisque probandum.

«Христа не могли втримати камінні засуви могильного склепа: Смерть лежить зв'язана; Він зневажив Пекло, разом з ним натовп святих пішов у верхній світ; Він дозволив багатьом упевнитись (у Його Воскресінні) і дотиком, і поглядом». У цих віршах говориться про два і навіть три сюжети: у першому натякається, ймовірно, на звичайні зображення Воскресіння (відкрита гробниця, ангел, жони-мироносиці), а, можливо, що перші два вірші всі разом описують композицію Зішестя в Пекло; у четвертому вірші говориться, поза сумнівом, про композицію, відому у візантійській іконографії під назвою τὸν θύρῶν κεκλεισμένων (Невіра чи Увірування Фоми). Для нашої цілі має особливе значення другий вірш, де йдеться про Христа, який зв'язав Смерть і потоптав ногами Пекло – Пресподницю. Немає жодних сумнівів у тому, що вся ця іконографія нав'язана тими давніми [с. 22] переказами, які вміщені в апокрифічному так званому Євангелії Никодима).

Найдавніша збережена пам'ятка християнського мистецтва, на якій зображено Воскресіння Адамове саме так, як описує Пруденцій, – рельєф однієї з колон престольного ківорія венеційського S. Marco). Тут представлений Христос, безбородий, одягнений у хітон та іматій. Він подає праву руку довговолосому і бородатому Адаму, одягненому в дуже довгий плащ. Адам стоїть не на колінах, а прямо, на ногах, і топче дві нагі бородаті фігури, у яких видно лише погруддя і одна з яких кусає себе за руку (звірячу лапу – але наскільки точним є рисунок Гарруччі?). Латинський напис пояснює: EXPOLIATIO IFERI, тобто буквально: Пограбування

Пекла. Поряд з описаною групою Христа й Адама зображено два гроби зі скинутими віками; з гробів устають загорнуті з головами в савани мерці; на другому плані, за гробами, стоячки поставлені інші саркофаги, з яких виглядають такі ж загорнуті в савани фігури. Над ними латинський напис: SVRGVT COPRA SCORR, тобто: surgunt corpora sanctorum, встають тіла святих (про них говорить і Пруденцій у третьому з наведених вище віршів).

Описаний рельєф помітно відрізняється від того іконографічного типу, який представлений монцьким енколпієм: пози і жести Христа та Адама різні, під ногами Адама вміщено дві фігури, поряд зображені мерці, що встають з гробів – цікаво, що в Соанли-дерé ми бачимо в лівому нижньому куті фрески чотирьох воскреслих покійників, розташованих, як на венеційському рельєфі, у два яруси, з написом: ι νεχρη εκ των μνηματων ανισταντω – мерці вставали з могил.

Скульптор, який різьбив венеційські рельєфи, був обмежений розділенням поверхні колони на горизонтальні пояси, у які так чи так він мав втиснути свої композиції навіть тоді, коли вони – як, наприклад, Вознесіння Христове – вимагали більше місця, більше висоти. Але Воскресіння Адамово чудово вміщувалося в рядку, утвореному поясом. Щоправда, рядок дещо тісний, і наш скульптор не міг зобразити втілене Пекло так, як того вимагалось і, вірогідно, тим іконографічним прототипом, який [с. 23] він наслідував: фігури Пекла і Сатани довелося зробити відносно невеликими. Я припускаю, що до прототипу значною мірою підходять більш пізні мініатюри деяких псалтирів).

У псалтирі зібрання О. І. Хлудова, наприклад, «Зішестя у пекло зображено двічі з написом: Ανάστασις τοῦ Ἀδάμ. Христос представлений у блакитному ореолі з променями, а Адам і Єва стоять на поваленому Пеклі, колосальній людській фігурі, з волоссям дибки і потворними рисами обличчя (пс. 67,7 лист 63 зб.)». Збіг деталей цієї мініатюри і венеційського рельєфу впадає в око: і тут і там Адам стоїть на ногах, і тут і там він топче втілення Пекла, утім, фігура Пекла тут, в економії мініатюри, має притаманні їй розміри, місце і значення.

Отже, давньохристиянське мистецтво випрацювало два іконографічні типи Зішестя: у першому акцентувалася слава Христа, у другому – воскресіння Адамова. Де були створені прототипи цих композицій, ми не знаємо. Єдина вказівка полягає в тому, що Зішестя скомпоновано трикутником, а воскресіння Адамово скомпоновано рядком, тобто перше призначалося для вміщення у півкупол апсиди або у трикутному фронтоні базилики, а друге зручніше може бути розміщено на стіні, розділеній на горизонтальні реєстри. За духом своїм композиція Зішестя Христового в Пекло споріднена з композицією Вознесіння, вміщеного в купол Святогробської ротонди. За сюжетом своїм Зішестя найкраще пасує саме до розпису Святогробського циклу. Тільки в ротонді воно, мабуть, не могло бути вміщено, тому що там в часи Константина ані апсиди, ані фронтону не було. Проте поряд з ротондою Константин вибудував ще базилику, так звану Μαρτύριον, абсолютно аналогічну навіть за розмірами віфлеємській базиліці Різдва Христового. Про мозаїки цієї базилики ми нічого не знаємо; навіть зі штемпелів монцьких ампулл про них жодних достовірних відомостей знайти не можна. Але враховуючи значну поширеність іконографічного типу Зішестя, трикутну композицію та беручи до уваги аналогію з віфлеємською базилікою, я б думав, що мозаїка Зішестя прикрашала фронтон Константинової базилики Гробу Господнього).

[с. 24] Щодо воскресіння Адамова – ця композиція, вочевидь, створювалася в Месопотамії. На користь такої локалізації говорить і те, що воскресіння Адамово скомпоновано рядком у вигляді горизонтальної смуги, а ми знаємо, що такі реєстри властиві Єгипту й Месопотамії; демонічна фантастика, що створила образи Пекла й Сатани у вигляді косматих, оскажених старців-велетнів, чудово відповідає загальному напрямку месопотамського мистецтва; зрештою, на Месопотамію як батьківщину композиції вказує і поява воскресіння Адамового у псалтирях на кшталт Хлудовської.

Хай там як, згодом Зішестя Христове і воскресіння Адамове зливаються воєдино – і утворюється композиція, відома у візантійській іконографії під назвою: ἡ Ἀνάστασις. На заході, наскільки нам відомо, ця композиція самостійно не розвивалася і поширеною не була. На мозаїці 1112 року равеннської митрополії вона могла з'явитися лише як результат наслідування візантійського зразка, тобто мозаїк Константина Мономаха у східній апсиді Світогробської ротонди.

У північній половині півкупола равеннської митрополії зображені жони-мироносиці коло Гробу Господнього. Мозаїсту Гроб Господній бачиться не у вигляді будівлі, як він зображений, наприклад, на мозаїці равеннського S. Apollinare Nuovo) і на багатьох інших аналогічних пам'ятках), а у вигляді темного відкритого входу в печеру. Поряд з цим входом сидить ангел, до якого підходять мироносиці; з другого боку – спляча варта. Уся ця картина узгоджується з пізньовізантійськими іконографічними зразками, особливо у формі входу в печеру: також зображений цей вхід у Монреалі), у псковському Спасомирозькому монастирі), у храмах Містри) тощо. Чи наслідував равеннський мозаїст єрусалимський оригінал Константина Мономаха? Ігумен Даниїл говорить лише про здвиження Адамове у святогробській апсиді, але цілком можливо, що якщо в Єрусалимі апсидальна мозаїка мала той самий вигляд, що і в Равенні, ігумен Даниїл відзначив тільки головний сюжет. Я схильний з приводу равеннської апсидальної мозаїки пригадати саме такий винятковий зразок, як єрусалимські мозаїки, тому що по інший бік Зішестя, симетрично з [с. 25] мироносицями, зображений такий самий сюжет, для якого я монументальних паралелей у середньовічному мистецтві не знаю): апостоли Петро і Іоанн коло Гробу Господнього.

Євангеліст Лука, XXIV 12, розповідає, що апостоли не повірили, коли жони-мироносиці описали їм своє видіння біля Гробу Господнього; апостол же Петро побіг (ἔδραμεν) до склепу і, нахилившись, побачив, що на камені лежать лише покривала. Це одна з багатьох подробиць Воскресіння Христового, про яке оповідають євангелісти. Зобразити її було доцільно лише там, де і найдрібніші деталі цікаві, аби лишень вони були пов'язані з самим Гробом Господнім, з самою печерою, тобто саме в храмі Гробу Господнього. У равеннському розписі появу фігур Петра та Іоанна на вході в печеру я можу пояснити лише наслідуванням заморського зразка.

Такі результати іконографічного аналізу головних мозаїк 1112 року: розпис апсиди – копія з візантійського зразка середини XI століття, розпис тріумфальної арки – не візантійська композиція, поширена на Заході. З-поміж решти мозаїк, на нашу думку, цікаві лише дві окремі фігури у простінках між вікнами – фігури Богородиці-оранти та Іоанна Хрестителя. Оскільки ясно і не потребує доказів, що і чотири сцени з життя св. Аполлінарія і довгий ряд фігур святих покровителів Равенни нічого спільного з візантійською іконографією мати не можуть, зупинімося на фігурах Богородиці та Предтечі.

Богородиця зображена з розведеними й піднесеними руками, у позі оранти; напис SCA MARIA. І поза, і напис однаково типові.

У найдавніших візантійських церковних розписах головне місце займає композиція Вознесіння в тому вигляді, у якому вона прикрашала купол Святогробської ротонди: у центрі Христос-Суддя, який сидить на райдузі, сперши ноги на іншу райдугу, у славі, яку несуть ангели; під ногами Христа жіноча фігура в позі оранти, втілення заснованої апостолами земної Церкви, яка стане свідком Другого славного Пришестя Христа; по обидва боки від оранти ангели; далі, по краю купола, дванадцять апостолів з Петром і Павлом на чолі, причому до числа апостолів включені всі чотири євангелісти. Для того щоб ця обширна композиція могла вміститися в церковному куполі, не втрачаючи необхідного монументального масштабу окремих фігур, необхідні куполи величезних розмірів. [с. 26] Проте такі куполи потребують величезної праці й чималих коштів і тому, звісно, рідко трапляються. Візантійське будівництво прагнуло створення більш економічного будівельного типу, у якому навіть у просторій церкві купол був би не надто великим. Куполи у Візантії прогресивно зменшувалися в поперечнику, немовби

втягуючись вгору на барабанах, усе вищих і вищих. За таких умов купольна композиція мала би розділитися.

Розділення почалося з того, що Спаситель во славі займає весь купол, а оранта з ангелами й апостолами вміщуються в барабан у простінках між вікнами. Проте в барабані має бути парне число вікон (чотири, вісім, дванадцять, шістнадцять), отже, парне число простінків, і розподілити в них п'ятнадцять фігур складно; тому доводиться доповнювати число фігур ще однією – до цього чудово придалася фігура Іоанна Хрестителя, який уособлює старозавітну Церкву.

Якщо центральний медальйон із зображенням Вседержителя відділений від апостолів, цілісність композиції Вознесіння порушена; перешкод до заміни фігури у весь зріст погрудним зображенням Вседержителя немає. Між тим, така заміна необхідна і для того, щоб Лик Христа припадав на верхівку купола, тобто не втрачався у ракурсі у склепінні, і для того, щоб цей Лик міг мати достатньо великі розміри та бути видним знизу.

За подальшого зменшення купола в барабані не можна було розташовувати шістнадцять простінків, а доводиться їх робити лише дванадцять. У такому разі оранта-Церква та ангели, що її супроводжують, виділяються і переносяться в олтар; оранта ототожнюється зі звичайною в головній апсиді Богородицею, ангели ототожнюються з архангелами Михаїлом і Гавриїлом. У Нікеї, у київській Св. Софії, у Новому монастирі на Хіосі, у новгородській Св. Софії Богородиця «Непорушна стіна» займає півкупол апсиди. Судячи з описів Нової церкви царя Василя I, «Непорушна стіна» займала це місце вже з кінця IX століття. Вона так закріпилася тут, що ще у XII столітті ми бачимо її в Чефалу в апсиді базилики, у якій Вседержитель був зображений у півкуполі. Іоанн Хреститель разом з орантою і її супутниками-ангелами мав покинути головний купол. Для нього, утім, визначеного, постійного місця в розписі храмовому не знайшлося, і його зображення в пізньовізантійських розписах вміщується, де прийдеться.

Уся ця іконографічна довідка була потрібна, щоб показати, що два приміщення в равеннській митрополії у простінках між вікнами апсиди фігури Богородиці-оранти та Іоанна Хрестителя [с. 27] можуть бути пояснені лише як результат візантійської іконописної еволюції, що зовсім чужа Заходу, де купольні храми є малим винятком. Чи можемо ми припустити, що, зображуючи Богородицю-оранту та Іоанна Хрестителя, равеннський мозаїст наслідував єрусалимські розписи Константина Мономаха? Мабуть, так. На користь такого припущення свідчить розташування руки Богородиці; проти нього свідчить напис SCA MARIA.

Богородицю-оранту візантійські майстри зображували у двох варіантах: або з розведеними руками, або з руками, піднесеними перед грудями долонями вперед. Обирав майстер ту чи ту позу не випадково, а зважаючи на обставини. Перша поза Богородиці-оранти, що молиться, з простягнутими вгору руками і піднятим обличчям, доцільна лише в тому разі, якщо над нею – безпосередньо у півкуполі апсиди, як у Чефалу), або в головному куполі, як на Хіосі), у Києві) та ін., – вміщено зображення Вседержителя, до якого простягаються руки Пречистої. Якщо Вседержитель вище Богородиці не був зображений, візантійський майстер інакше спрямовував руки і погляд Богородиці: руки піднесені перед грудями долонями вперед, погляд спрямований прямо – саме так зобразив Богородицю мозаїст часів Константина Мономаха в куполі нарфіка в хіоському Новому монастирі); так пізніше, у XII столітті, уявив Богоматір мозаїст в апсиді собору в Мурано). У равеннській базиліці не було медальйона з бюстом Вседержителя, не було взагалі жодного натяку на ту купольну композицію, у зв'язку з якою тільки і зрозумілі фігури Богородиці-оранти і Іоанна Хрестителя. В Єрусалимі ж, як ми вже згадували, над олтарем був зображений Христос мозаїкою; тобто у

Єрусалимі, у загальному зв'язку розпису, равеннський образ Богородиці цілком доцільний, у Равенні ж недоцільний і пояснюється непорозумінням копіїста.

Щодо напису «Святая Марія» – він абсолютно не узгоджується з візантійськими поняттями і звичаями: для візантійця Марія – це Богородиця, Матір Божа, а зовсім не «святая». Звісно, напис Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ трапляється на Сході: в Александрії (на Кипрі), в Римі). Проте такий напис можливий [с. 28] у пам'ятках ранніх або – з погляду візантійської адміністрації – провінційних. Уявити собі, щоб царські іконописці Константина Мономаха у середині XI століття могли хоча б через неувважність припуститися у храмі Гробу Господнього такого грубого порушення постанов Ефеського собору 431–432 р., що засудив Несторія і визнав слідом за Кирилом Александрійським Марію Богородицею, – це просто неможливо. Равеннська мозаїка SCA MARIA у будь-якому разі належить равеннському майстру.



Іл. 2. Зображення вміщено у статті після сторінки 27, авторські посилання на таблицю відсутні

Перепрошую в читача за всі ці втомні подробиці, але я не бачив іншого способу обґрунтувати свій висновок. Висновок такий, що равеннський мозаїст 1112 року намагався відтворити іконографічно точно візантійський константинопольський розпис; але візантійська іконографія до того чужа равеннському майстру, що він іноді збивається на звичні йому теми, на звичні композиції, і навіть там, де він дотримується свого єрусалимського оригіналу, він його повторює так, що виявляє повне нерозуміння самої суті константинопольської художньо-богословської думки.

Перейдемо до опису збережених фрагментів.

1) SCA MARIA. Богородиця представлена в увесь зріст, стоїть, повернувшись до глядача. Вона стоїть не на підніжжі, а на землі. Важкість тіла припадає на ліву ногу; права нога дещо зігнута в коліні й відставлена вбік. Руки зігнуті в ліктях, розведені й відкриті долоні піднесені до рівня плечей. Погляд звернений дещо вгору.

Збереженість фігури Богородиці чудова. На таблиці в додатку обведена чорною лінією давня частина мозаїки: зруйнована нижня частина убрання й червоні черевики, взагалі-то фігура абсолютно ціла, і лише де-не-де лінія зламу, вище колін, заходить у контур одягу. Зруйновані частини були тоді ж, під час перенесення мозаїки з собору до архієпископського палацу, поповнені мозаїкою, утім, якщо уважно розглядати не лише оригінал, а й фотографії, реставрацію легко відрізнити від оригіналу.

Сьогодні звичайних червоних черевиків на ногах Богоматері вже не побачиш. Синє вбрання безпосередньо обрізається горизонтальною золотою смугою з чотирьох рядів кубиків. По обидва боки Богородиці, над цією золотою смугою, світло-зеленою смугою (шириною 26 см) позначена земля. На землі ростуть на темно-зелених стеблах стилізовані квіти. Квіти умовно позначені чорними рівнокінечними хрестами, вписаними у темно-червоні кола, причому кути між кінцями хрестів заповнені білими (біля перехрестя) і помаранчевими (по колу) кубиками.

Одяг Богородиці складається з підв'язаного поясом довгого синього вбрання з довгими вузькими рукавами і [с. 29] звичайного світло-зеленого з чорними смужками чепця, що

покриває голову), плечі і груди синьої ж хустки-мафорія. Німб обведений потрійною (білою, червоною, чорною) лінією.

В одязі Богородиці є незвичайні для візантійського мистецтва подробиці, яка мають бути відзначені. По-перше, передні кінці мафорія не схрещуються на грудях, так щоб лівий кінець був перекинтий через праву, а правий кінець через ліву руку: лівий кінець вертикально спускається з голови на груди, правий перекинтий через праву ж руку. За такого розташування мафорія і правий кінець мав би так само, як і лівий, вертикально звисати, не покриваючи груди, – насправді ж він протягнутий через груди, точно він якось прикріплений до лівого плеча. Пояснити цей незвичайний рисунок мафорія можна лише тим, що художник відтворював оригінал йому незрозумілий, і тому наплутав у деталях, передавши правильно позу фігури й кольори одягу. Це пояснення тим більш правдоподібне, що не лише з мафорієм у мозаїста вийшло непорозуміння.

Пояс Богородиці зображений за допомогою подвійного (нижнього червоного, верхнього помаранчевого) ряду кубиків. За пояс у візантійських іконах Богородиці мала була заткнута біла хустинка з червоною зазвичай міткою. Равеннський мозаїст цього не знає: він прийняв хустку за кінець якогось білого шарфа, що спускається зверху, від шиї, і протягнутий під пояс. Внизу шарф закінчується білою торочкою; помічений він фіолетовою цяткою між двома подвійними фіолетовими горизонтальними смужками; до фіолетової цятки згори сходяться дві жовті (не золоті) лінії.

Убрання Богородиці на візантійських іконах довге, синє, цільне, тобто без якихось вертикальних країв, смуг тощо. Равеннська мозаїка, якщо я не помиляюся, – єдиний приклад відступу від цього правила: з лівого плеча Богородиці спереду спускається вертикальна смуга (край?), зеленувато-жовта, прикрашена дорогоцінним камінням у золотих оправах. Дорогоцінні камені поперемінно прямокутної та овальної форми, червоні й зелено-сині, і у проміжках між ними уміщено по чотири великі білі (8–10 міліметрів у поперечнику) перлини; іншими словами, для прикрашання краю вбрання Богородиці мозаїст використав мандрівний мотив, популярний в Італії, починаючи з мозаїки римської S. Pudenziana) і закінчуючи мозаїками венеційського S. Marco), і особливо поширений у мозаїках північної Адріатики.

[с. 30] Утім, не лише незвичайний сам край, прикрашений дорогоцінним камінням, – і виконаний край дивно: він спускається від поясу донизу поряд з кінцем згаданого шарфа-хусточки, на рівні бахром переривається з тим, щоб дещо лівіше відновитися і тягнутися суцільною стрічкою до самого низу.

У візантійських зображеннях Богородиці на мафорії над чолом і плечах, а також на рукавах вбрання є золоті хрестики. Хрестики ці зазвичай утворені або п'ятьма взаємно прилеглими кутами, та розташованими хрестоподібно золотими квадратами, або ж чотирма квадратами, що розташовані на одній відстані один від одного і утворюють поставлений на кут квадрат. У Равенні над чолом, на рукавах і на мафорії, що спускається донизу з лівого плеча, поміщено по одній простій золотій цятці (маленькому квадрату з чотирьох золотих кубиків); а на плечах ми бачимо золоті хрести доволі складного малюнка: кожний з кінців хреста – трикутник, що своєю верхівкою торкається центрального квадратного золотого кубика.

Такі відступи від візантійського звичаю. Проте й окрім них, за найближчого розгляду мозаїки, ми виявляємо низку невідповідностей у деталях костюму.

Мафорій весь оздоблений золотою ниткою, що йде безпосередньо вздовж зовнішнього чорного контуру. Унизу, на висоті колін, золота нитка подвоюється. Вище й нижче згаданої золотої цятки, на тому кінці мафорію, який звисає на груди з лівого плеча, наявні паралельні золоті лінії, що зникають за першої складки невідомо куди.

По обидва боки голови Марії – своєрідні завіси, білі зі світло-зеленим контуром і малюнком складок зі світло-сірими тінями. Завіси ці в зображеннях оранти незвичні, але

навіть чи слід їм надавати якесь символічне значення. Правильніше буде зблизити завіси над фігурами Богородиці і Хрестителя у простінках між вікнами апсиди митрополії з такими самими завісами над фігурами свв. Екклісія, Севира, Урса і Урсикина в таких самих простінках між вікнами апсиди равеннського *S. Apollinare in Classe*). Не можна, звісно, у цьому вбачати прикмету специфічно равеннської школи; але показово таки, що єдина збережена аналогія равеннської мозаїки 1112 року зберігається у Равенні ж.

Дослідження всіх вказаних подробиць виконання фігури Богородиці знову показує і підтверджує нам висновок, зроблений на основі розгляду іконографії композицій: мозаїст наш не звик до візантійських іконографічних форм, [с. 31] погано на них знається, робить помилку за помилкою. Мозаїст цей, поза сумнівом, не був греком і є представником особливої школи, що отримала свої імпульси не з Константинополя: найгірший учень грецьких іконописців мав уникнути більшості названих помилок.

Абсолютно інший висновок виходить за вивчення стилю й техніки мозаїки, що нас цікавить.

Пропорції фігури Богородиці нормальні. Наскільки можна вважати зараз, коли ноги зруйновані, фігура була приблизно «восьмиголовою»: ширина у плечах удвічі більша за висоту «маски» 34 см.: 17 см). Пропорції обличчя також нормальні: від верхнього контуру мафорія до нижнього контуру чепця – 9 см, від чепця до перенісся – 2,5 см, ніс – 6,4 см, від носа до підборіддя – 6,1 см, від підборіддя до верхнього контуру одягу на грудях – 6 см. Загальна висота «маски» – приблизно 17 см, за максимальної ширини у 13 см. Рот, за візантійською іконописною традицією, дуже малий – 2,9 см. У пропорціях равеннський майстер наслідує найкращі візантійські зразки XI і першої половини XII століть. Він зовсім не витягує надмірно вздовж свої фігури, як це роблять пізньовізантійські і – слідом за ними – пізні адриатичні майстри, що створили «дев'ятиголові» образи Богородиці-оранти у Венеції і в Мурано).

Задумана фігура равеннської Богородиці, зрозуміло, декоративно, як темно-синій силует на яскравому золотому тлі. Виконана вона так само ж декоративно, тобто геометрично правильно намальована, права і ліва (щодо вертикальної осі) половини в масах суворо симетричні. Проте художник не обмежив себе декоративним ефектом, зміст образу не вичерпується ходячою символікою пози: художник вклав у фігуру Богородиці душу, осяяв обличчя інтенсивною виразністю очей. Ці чорні очі горять таким глибоким вогнем, що й сучасного вибагливого глядача змушують забути про умовності виконання всієї взагалі фігури. У ранньому візантійському мистецтві, що зберегло ще традиції елліністичного психологічного портрета, ми нерідко знаходимо вміння на обличчі зображуваної людини написати найтоншу її індивідуальну характеристику; але характеристика ця стосується цієї людини взагалі та не має жодного зв'язку з певним моментом у її житті. Художник, навіть малюючи історичну картину, розуміє її як певну колекцію психологічних портретів і подає всі обличчя у стані душевної рівноваги, не співвідносячи зовсім з тією подією, [с. 32] дійовими особами або свідками якої є зображувані люди. На початку XI століття, у нарфіку нікейського храму Успіння Богородиці, ми вперше помічаємо інше: там художник, зображуючи євангелістів, не лише кожного схарактеризував як темперамент, а й у кожному втілював певні душевні переживання, психологічний момент; і там погляд інтенсивно напружено горить). Коли починається така виразність погляду – ми не знаємо. Адже ми неймовірно бідні на пам'ятки, які б сягали X-го або XI-го століть. Однак припустити ми можемо, що саме X століття і було століттям психологічного перевороту. Закінчена епоха догматичних суперечок, змінюється самий характер візантійського благочестя – з логічного воно стає містичним. Ця зміна мала здійснити переворот і в церковному мистецтві, і перша ознака перевороту – зміна погляду іконописних ликів.

Фігура Богородиці не живописна, а різко контурна: це – розфарбований малюнок як у «доличній», так і в тілесній частинах.

Убрання Богородиці обведене чорним зовнішнім контуром, і чорними ж лініями усередині цього контуру промальовані головні складки одягу. Вторинні складки позначені темно-синіми лініями. Проміжки між усіма цими рисами заповнені середньо- і світло-синіми кубиками. Весь малюнок має каліграфічний характер. Художник приблизно правильно накреслює будову тіла, визначає положення плечового суглоба, коліна тощо, але уявлення про живе людське тіло не має і не вдихає життя, а відтворює шаблон. Виходить гра прямих і кривих ліній, що утворюють геометрично правильні фігури. Попри різну густоту забарвлення кубиків, враження світла і тіні, враження рельєфності й тілесності не досягається.

Так само контурні обличчя й руки. Темно-червоними лініями позначені на обличчі лінії під бровами, контур спинки носа (з одного лише боку), контур кінчика носа, лінія рота, нижня губа, підборіддя, лінія безпосередньо під підборіддям. Темно-червоним контуром обведені руки. Брови і верхні повіки виконані з дуже темних коричневих, майже чорних кубиків; для зіниць використані того ж забарвлення круглі шматочки в 10–13 міліметрів упоперек. Вздовж темно-червоних контурів і подекуди віддалено від контуру покладено тіні: на лобі, на перенісці, під бровами, під очима, на щоках, на підборідді, вздовж носа, на шиї. Тіні викладені коричнево-оливковими (такими самими, як у хіоських мозаїках) і сірувато-оливковими кубиками. На правій щоці – [с. 33] напівкругла, різко окреслена пляма рум'янця; менш геометрично правильні традиційні плями рум'янця на лівій щоці, на лобі та дві плями у формі прямокутних трикутників на шиї. Проміжки між вказаними контурами, тінями й рум'янцями заповнені білими і світло-рожевими кубиками. Такими самими білими і світло-рожевими кубиками заповнені контури рук; у долонях світло-коричневими рядами виділені лінії «життя», «серця» і складка, що відділяє пальці від долоні.

Нарешті – матеріал.

Золоті кубики сягають 11x13 мм; звичайний їхній розмір 9x10 мм або приблизно того. У дуже багатьох збита – але навряд чи навмисне – верхня скляна пластинка; у цих випадках зазвичай гинув також і листочок золота, і залишився пляшкового темно-зеленого кольору скляний кубик. Мабуть, верхні пластинки погано були припаяні до кубиків, і під час перенесення з розруйнованої старої митрополії до Палацової капели мозаїка постраждала.

Чорні кубики виготовлені з пористого скла низького ґатунку і майже позбавлені блиску. Темно-сині – скляні, зі звичайним мушляним вигином і сильним блиском. Блищать і середні сині на гладенькій поверхні. Світло-сині виготовлені з того самого шпаристого скла, як і чорні, і також не мають ані блиску, ані глибини. Сильно блищать темно-червоні, яскраво-помаранчеві, жовті, зеленувато-жовті й зеленувато-сині. Фіолетові кубики трапляються в Равенні тільки в малюнку хусточки – вони скляні, тьмяні й мало блищать.

У тілесних частинах скляних кубиків вельми мало – тільки коричневі. Всі білі, рожеві й оливкові кубики випиляні з каменю і блиску не мають. В обличчі кубики дуже дрібні, 2x2 мм і навіть менше. У білій хустці кубики дещо більші.

Викладка кубиків дуже щільна: у тілесних частинах проміжки між камінцями не перевищують пів міліметра у вбранні й особливо в золотому тлі доходять до півтора міліметра.

Стилістична й технічна характеристики цієї мозаїки, отже, повністю суперечать характеристиці іконографічній: за сюжетом, судячи з усього, мозаїст нічого спільного з візантійським (константинопольським) мистецтвом не має, у змісті й формі він – абсолютний візантієць, у техніці – також. Випадковими ані це протиріччя в іконографії, ані збіг у стилі й техніці бути не можуть. У прилеглих до північної Африки областях процвітало, судячи з усього, у XI–XII століттях своєрідне мистецтво, зазвичай іконографічно від Візантії незалежне, але таке, що застосовувало візантійську техніку й виконувало ті самі стилістичні завдання, що й візантійські майстри. Адріатичні [с. 34] майстри, отже, працюють на суспільство, що перебуває під впливом двох чинників: віросповідання – католицьке, церква зазвичай цурається Сходу,

«схизматиків», але суспільство живе візантійською культурою, живе в унісон зі Сходом, і лише зовні підкорюється авторитету Риму. Створюється мистецтво, не тотожне візантійському, але таке, що паралельно йому і яке від нього отримує живі імпульси.

Ці висновки підтверджуються вивченням решти збережених фрагментів розпису 1112 року.

Передусім – дві голови однакових розмірів, що належать одній і тій самій композиції: голови апостолів Петра та Іоанна, що поспішають зазирнути у Гроб Господній.

Від фігури апостола Петра збереглися: вся голова, шия, верхня частина синього хітону і фіолетового плаща, весь суцільний золотий німб (обведений подвійним – внутрішнім рожевим, зовнішнім червоним – контуром), частина дуже темного коричневого тла (внутрішність печери Гробу Господнього), частина білої, прикрашеної світло-синім візерунком стіни. Збереженість мозаїки бездоганна.

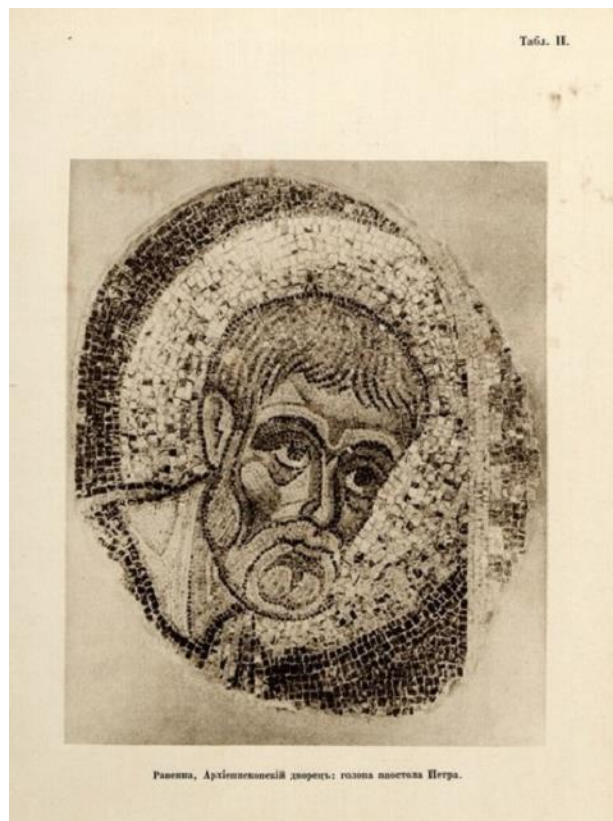
Художник хотів зобразити апостола Петра в той момент, коли він зазирає в печеру. Німб апостола обрізається лінією стіни Гробу, тобто голова апостола вважається просунутою до печери. Проте обличчя апостола обернено не в глибину печери, а назовні, тому що мозаїсту і на думку б не спало, що можна показати фігуру апостола ззаду, а голову – з потилиці.

Апостол схилювався, тому що вхід у печеру дуже низький. Обличчя подано в трьохчетвертному обороті, тобто в тому саме, у якому незмінно подаються всі обличчя в усіх оповідальних середньовізантійських мозаїках.

Малюнок обличчя чудово каліграфічний. Все обличчя і шийні лінії розбито на геометрично правильні прямолінійні і криволінійні фігури. Малюнок обличчя виконаний так, ніби художник шукав вирішення відомого завдання: намалювати обличчя, не знімаючи з паперу пера і не проводячи пером двічі по тому самому місцю. Всі ці лінії викладені більш чи менш різко помітними рядами темно-коричневих, або темно-червоних, або коричневих, або сіро-оливкових кубиків, причому ці останні, як найсвітліші, підкреслюються складанням білого ряду. Забарвлення кубиків таке саме, як у лику Богородиці. Волосся на голові виконано зі скляних білих і зеленуватих кубиків, розташованих правильними рядами, що чергуються; у бороді чергуються ряди білих жовтуватих неблискучих кубиків з рядами білих, блакитнуватих, скляних кубиків, причому всі ділення позначені скляними світло-зеленими (більш темними, ніж на голові) кубиками.

Приголомшливий малюнок на шії. Там вміщено два рожеві [с. 35] трикутники, розділені білою смугою. Усередині лівого, меншого, рожевого трикутника розташовано суцільний білий трикутник. Оливкові ряди кубиків підкреслюють суворо геометричний, орнаментальний характер малюнка. Так само розмальовані і права щока та лоб.

Обличчя апостола Іоанна менш багате на деталі. Збереглися: голова, німб, золотий, обведений синьо-зеленою і чорною лініями, частина синього хітону і зеленого плаща. Волосся



Іл. 3. Зображення вміщено у статті після сторінки 34, авторські посилання на таблицю відсутні

виконано з рядів темно-червоних і темно-коричневих, що чергуються з рядами світло-коричневих неблизкух скляних кубиків.

Іоанн представлений у тій самій позі, що й Петро. Обличчя його – молоде, без вусів і бороди, гладеньке, рум'яне. З погляду стилю й техніки воно незрівнянно менше представляє інтерес, ніж обличчя апостола Петра.

Слід сказати ще кілька слів про одяг апостолів; оскільки хоч якими незначними є частини цього одягу, вони становлять значний інтерес. Ми вище зазначили колір хітонів і гіматіїв – але ці позначення такі ж умовні, як і позначення кольору одягу того чи того з апостолів мозаїки Євхаристії в апсиді Св. Софії. І в Равенні, і в Києві прийоми мозаїста у виконанні одягу в точності однакові: зовнішній контур і лінії головних складок промальовуються рядами пофарбованих у той чи той колір кубиків, а проміжки між отриманими лініями заповнюються «байдужими» білими кубиками. Звісно, равеннські мозаїки в надто малих фрагментах збереглися, щоб було можливо вивчити прийоми детально, і використовувати їх для хронологічного визначення київської мозаїки не можна. Проте схожість все ж таки заслуговує на те, щоб її зауважити.

Інші три фрагменти розпису 1112 року мною детально вивчені й описані не були, оскільки під час моєї роботи в Равенні вони були зняті зі стіни, їх чистили, ремонтували й копіювали (для Національного музею в Равенні). Наскільки я з ними міг ознайомитися, вони істотно від описаних нами трьох фрагментів не відрізняються.

Я був би дуже щасливий, якби ця моя стаття сприяла пробудженню інтересу до равеннських мозаїк 1112 року і спонукала б кого-небудь, хто має значні кошти (тут насправді справа лише у грошах – і навіть у не надто великих грошах!), видати їх у кольорі. Наше дослідження показало, що равеннські мозаїки за стилем і технікою – візантійські мозаїки. Адже не в сюжетах та іконографії полягає суть художнього твору, а саме у стилі й техніці. Датованих мозаїк початку XII століття ми не маємо зовсім: дата київських мозаїк Михайлівського [с. 36] Золотоверхого собору недостовірною, а мессинські мозаїки 1130 року втрачено під час землетрусу 1908 року. Равеннські мозаїки 1112 року у списку датованих пам'яток візантійського монументального живопису посідають місце між розписом хіоського Нового монастиря середини XI століття і розписом Марторани сорокових років XII століття. Значення равеннських мозаїк за всієї їхньої фрагментарності для історії візантійського монументального живопису величезне. Їх варто видати.

Проф. Федір Шміт.

Переклали з російської Марина Домановська і Марина Курушина

The Ravenna mosaics of 1112

Текст є перекладом статті Федора Шміта (фахівця з історії мистецтва Візантії та Русі-України, пам'яткознавця, пам'яткоохоронця, музеєзнавця, теоретика мистецтва), присвяченої равеннським мозаїкам 1112 р., що її було опубліковано 1914 року в № 7 часопису «Светильник». Автор порушує питання коріння та історичної класифікації равеннських мозаїк 1112 р. Шміт здійснює детальний аналіз мистецьких особливостей пам'ятки, розглядаючи її у відповідному часовому та географічному контекстах. Учений не лише скрупульозно описує мозаїки, а й робить ґрунтовний історіографічний огляд, враховуючи всі актуальні на той час студії європейських дослідників. Федір Шміт стверджує, що равеннські мозаїки 1112 р. за стилем і технікою є візантійськими, оскільки суть художнього твору полягає саме у стилі й техніці, а не в сюжетах та іконографії.

Ключові слова: Федір Шміт, візантійське мистецтво, мозаїки, Равенна, Архієпископський палац.

ТВОРЧІСТЬ НИКОДИМА ЗУБРИЦЬКОГО В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ
КОСТЯНТИНА ШИРОЦЬКОГО

Олена Деревська

The art of Nikodem Zubrzycki in Kostiantyn Shyrotsky's studies on the Ukrainian national style

Olena Derevska

The purpose of the article is to highlight the contributions of Kostiantyn Shyrotsky (1886–1919) to the understanding of Ukrainian national style, as well as his observations on the art of Nikodem Zubrzycki, a prominent engraver active at the turn of the 17th–18th centuries.

The research methods included a dialectic interdisciplinary approach, biographical and comparative methods, as well as formal and iconographical analysis.

Kostiantyn Shyrotsky, a unique figure in Ukrainian culture, devoted his short life to research in history, archaeology, art history, cultural studies, ethnography, folklore, and local history. His comprehensive education and numerous field expeditions enabled him to develop a vision of the Ukrainian national style, encompassing religious painting, decorative art, graphic art, and architecture. Shyrotsky advocated for a national style grounded in folk art and Ukraine's spiritual heritage while maintaining relevance to contemporary European cultural trends.

Nikodem Zubrzycki's personality and iconography captivated Shyrotsky, as evidenced in the latter's numerous works. Zubrzycki, who worked in culturally significant centres such as Lviv, Univ, Pochaiv, Kyiv, and Chernihiv, was a versatile engraver. His oeuvre extended beyond religious themes to landscapes, animals, and scenes of everyday life. He created an extensive series of allegorical images inspired by the Bible, mythology, philosophy, and literature. By creatively adapting European iconography, Zubrzycki developed prototypes that influenced both Ukrainian and foreign artists.

Zubrzycki was undoubtedly one of the creators of the Ukrainian national style, as his imagery remained popular in folk art nearly 200 years later—a phenomenon Shyrotsky duly noted.

The results of this study emphasise N. Zubrzycki's contributions to the development of Ukrainian art, the diversity of its genres, and the formation of a national style through Kostiantyn Shyrotsky's visionary lens. Shyrotsky was among the first to recognise and articulate Zubrzycki's significant role in this context.

Conclusions. This study identifies key characteristics of the Ukrainian national style in art, including realism, allegorical depth and moralisation, the modernisation of traditional themes, and decorativeness. These traits are clearly evident in N. Zubrzycki's works, as demonstrated in the analysis of his artistic legacy.

Keywords: Kostiantyn Shyrotsky, Nikodem Zubrzycki, Ukrainian art, Ukrainian national style, image, woodcut, copper-plate engraving.

Костянтин (Кость) Широцький є непересічною постаттю в українській культурі. За своє недовге життя займався дослідженнями в царинах історії, археології, історії мистецтва і культури, етнографії, фольклору, краєзнавства. Для розуміння значення його ґрунтового міждисциплінарного внеску в українські студії важливо знати про коріння та

всебічну освіту дослідника. Народився він 7 червня 1886 року у с. Вільшанка Подільської губернії в священничій родині. Предки Широцького по кількох лініях – потомственні подільські парохі Княгиницькі, Квартировичі, Широцькі (Вінюкова 1995, с. 17). Широцький навчався у Вільшанській церковно-парафіяльній школі і Тульчинському духовному училищі (1886—1900), у Подільській духовній семінарії (1900—1906), одночасно (1905—1906) він навчався у Кам'янець-Подільських рисувальних класах (пізніше це Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа). Закінчив він, втім, Новочеркаську духовну семінарію в Росії (1906), вважається, що йому не дали закінчити Подільську семінарію через надмірне українство. У 1906—1912 рр. навчався на історико-філологічному факультеті Санкт-Петербурзького університету. У 1910—1911 рр. навчався у Археологічному інституті. Одночасно з навчанням Широцький їздив у численні польові подорожі: це етнографічні та археологічні експедиції на Поділля в 1909—1913 рр., подорож до Італії завдяки отриманій в 1914 р. стипендії (тривала лише кілька місяців і перервалася через початок Першої світової війни). В 1915 р. Широцький отримує ступінь магістра, в 1915—1917 рр. викладає як приват-доцент на кафедрі історії та теорії мистецтва у Петербурзькому університеті (читає курс лекцій з історії стародавнього київського й галицького мистецтва), в 1917 р. здійснює подорож землями Буковини, Галичини та Полтавщини. В 1917—1918 рр. викладає історію українського мистецтва XIII—XV ст. на кафедрі історії мистецтва історико-філологічного факультету Українського народного університету в Києві. В 1918—1919 рр. обіймає посаду виконувача обов'язків екстраординарного професора на кафедрі історії українського мистецтва в Кам'янець-Подільському українському університеті. Помер 13 вересня 1919 р. у віці 33 роки в с. Білоусівка Подільської губернії (Іваневич 2005, с. 27—46), (Колпакова 1993, с. 33).

За невеликий період у 15 років Костянтин Широцький створив кілька десятків письмових робіт (Л. Іваневич навіть називає цифру 177). Серед них наявні не тільки невеликі статті, але й ряд книжок. Зниклим вважається рукопис двотомної історії українського мистецтва Широцького (Антонович та Удріс, 2015, с. 267—295), (Іваневич 2016, с. 86), (Кароєва, 2019, с. 161—162).

Крім навчання, досліджень, викладання в офіційних структурах, Широцький ще був задіяний в різних українських громадських організаціях та гуртках, брав участь у підготовці ряду видань для українського популярного видавництва «Друкарь». «Друкарь» — українське видавниче товариство, засноване 1916 року в Петрограді. З 1917 року перемістилося разом з книгарнею до Києва, в Петрограді залишилась філія підприємства. Займалось випуском художньої літератури, мовознавчих та літературознавчих досліджень, словниками, підручниками, художніми листівками та іншою поліграфічною продукцією. Дослідник Сергій Білокінь відзначав значимість ролі «Друкаря» у становленні української національної культури і власне роль Костянтина Широцького у діяльності видавничого товариства: *«Мені важливо підкреслити, що 1918-го, а за ним і 1919 року видавництво якщо й досягло свого розквіту, то йдеться, мабуть, не про кількість друкованих сторінок, перемножених на їхні тиражі, а про народжені тоді заміри, підводні течії, що виносили на поверхню плани, а за ними й рукописи потужних альбомів і монографій. Нічого подібного до «Українського старовинного портрету», «Історії українського мистецтва» К.Широцького, «Української абетки» Г.Нарбута й «Енеїди» І.Котляревського в його оздобленні їхні попередники після себе не залишали, часто навіть у проектах»* (Білокінь 2012, с. 31).

Треба сказати, що такі різноманітні захоплення Широцького і діапазон тем, що він їх підіймав, ймовірно викликали критику з боку дослідників з більшим досвідом. Так, в останні роки в декількох своїх листах Широцький обговорює недружнє до себе ставлення Григорія Павлуцького. Івану Огієнку 15 липня 1918 р. він писав, що *«... У Києві я не можу zostаватися й тому, що наш в.ш. Григорій Григорович проти мене веде цілу кампанію. ...»*. Також Огієнку орієнтовно в другій половині/кінці липня 1918 р. Широцький писав, що *«...у мене через мою*

нелюдиму, дику вдачу немає знайомих ні одного з наших професорів, окрім Григор. Григ. Павлуцького, котрий, їй же Богу, зустрів мене у Києві надто вороже...» (Горбатюк та Забашта 2009, с. 123—124). До свого вчителя Дмитра Айналова влітку 1917 р. Широцький писав, що *«Тепер Київ особливо потребує того, щоб хтось своїми малими силами залишався на варті його культурно-мистецьких інтересів; тут відбуваються великі справи, і хотілося б не тільки бути свідком того, що відбувається, а й учасником – збувається те, що плекалося цілими поколіннями...»* (Гордієнко 2012, с. 87) (переклад мій – О.Д.). Аналіз наукових, професійних, громадських відносин культурних діячів України між собою в ті роки, як і оцінка їх особистого внеску в історію українського мистецтва, все ще чекає на більш фундаментальні дослідження.

І досі звучать претензії щодо поверхневості, недостатнього обґрунтування, зайвого «українофільства» К. Широцького. Василь Ульяновський пише, що *«відійшовши від вчителя (мається на увазі професор Дмитро Айналов – О. Д.) фізично та інтелектуально, Широцький завжди залишався у своєму виключно українському світі високого патріотизму, який прагнув повернути своїх співвітчизників до витоків, шедеврів національного мистецтва та прищепити їм прагнення у сучасному житті активно використати всі напрацювання національної культури минулого. Звичайно, у цьому патріотичному пориві він жертвував професіоналізмом мистецтвознавця, школою, здобутими знаннями, зводячи всі потоки культури до одного українського знаменника»* (Ульяновський 2013, с. 571) (переклад мій – О.Д.). Між тим, палке бажання віддати належне національній культурі, побудувати нову і незалежну Україну на базі культурної спадщини минулого, було властиве не тільки Широцькому, але й багатьом представникам свідомої української інтелігенції тих часів. Видатний український колекціонер і мистецтвознавець Василь Щавинський писав в липні 1924 р. Федору Ернсту: *«мене завжди особливо тішить Ваша беззавітна любов до української старовини, яку повинно вкласти в основу нової України, на порозі якої ми з Вами стоїмо»* (Шаповал 2024, с. 235).

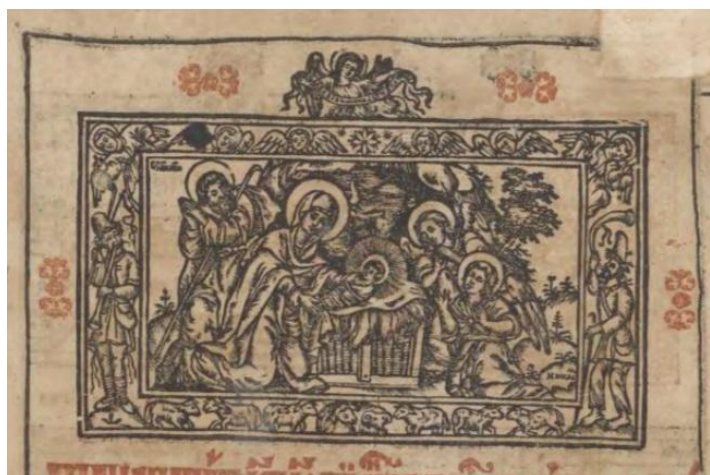
Незважаючи на критику, саме різнобічна теоретична освіта і практичний досвід Костянтина Широцького, родинні традиції, поєднані із персональним бажанням працювати на українську національну ідею, українську культуру, дали можливість досліднику узагальнити своє бачення українського національного стилю в сакральному живописі, колористиці і орнаментиці, декоративному мистецтві, графіці, архітектурі тощо. Дослідник вважав, що український національний стиль має бути суголосним із народним мистецтвом і національною духовною спадщиною: *«Життя народу разом із стилізацією форми виробляє і стилізацію духовну. [...] Таким чином, український народ має і самостійну художню форму, і відповідний їй зміст, який вказує шлях художньої діяльності для наших сучасних художників. Завдання українських художників і полягає в тому, щоб продовжувати те, що зробили почуття та вміння народу. Вони повинні продовжувати розпочату народом роботу узагальнення, відбору найбільш істотного, повинні прагнути вибрати найбільш чисту форму, представляючи її в лінії, в малюнку, - але так, щоб мова їхня була зрозуміла всім членам суспільства, до якого вони належать»* (Ладыженко, 1912, с. 49) (переклад мій – О.Д.). При цьому художник, що прагне творити український національний стиль, мусить обов'язково відповідати сучасним культурним тенденціям: *«Не треба також думати, що сучасний український художник повинен звертатися до старого мистецтва і створювати, наприклад, речі, схожі на мистецтво України в XVI–XVII ст. Все наше життя тепер інше, інші тепер і почуття. Ми можемо захоплюватися старим мистецтвом, але маємо залишатися дітьми свого часу»* (Ладыженко 1912, с. 50) (переклад мій – О.Д.).

Постать гравера кінця XVII – початку XVIII ст. Никодима Зубрицького та/або його іконографія привертала увагу вченого в таких роботах, як «Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем»

(1914), «Киев. Издание В.С.Кульженко. Путеводитель» (1917), «Ифіка ієрополітика» (1918) тощо. До речі, Широцький був ледь не найпершим дослідником, що присвятив значну увагу гравюрам Н. Зубрицького для «Ифіки», не рахуючи стислого огляду Крип'якевича (Крип'якевич 1917).

Чому саме Никодим Зубрицький привернув таку увагу Широцького? Зубрицький працював в ключових для української культури місцях – Львові та ближчих до нього монастирях (Крехівський, Унівський), у Почаївській лаврі, у Києво-Печерській лаврі і, нарешті, у Чернігівському Троїце-Іллінському монастирі, таким чином ще в кін. XVII – поч. XVIII ст. продемонструвавши географічну єдність українського мистецтва. Він зображував не лише сакральні теми, але й пейзаж, тварин, побутові сцени, створив грандіозну серію алегоричних образів за сюжетами Біблії, міфології, філософії і літератури, ілюстрував найпоширеніші церковні книги і аркушеві видання, використовував європейську іконографію і творчо її опрацьовував, ставши в свою чергу зразком для наслідування українських і закордонних майстрів. Свідченням того, що Зубрицький один з творців українського національного стилю, була популярність створених ним конкретних образів в народному мистецтві і майже через 200 років, яку зауважив Широцький. Читаючи опис того, що Широцький вважав прикметами національного стилю, ми знаходимо саме ці візуальні маркери в гравюрах Зубрицького – «узагальнення, відбір найбільш істотного», «найбільш чисті форми, представлені в лінії, в малюнку» (Ладыженко 1912, с. 49) (переклад мій – О.Д.). Лаконічна лінеарність Никодима Зубрицького зумовлена, в першу чергу, його технікою (найчастіше це дереворіз, обрізна гравюра на дереві). Його художня манера в дечому наслідувана у німецьких ренесансних майстрів графіки XVI ст., що тяжіли до Дунайської пейзажної школи: Ганса Бургмайра, Георга Лембергера, Маттіаса Герунга (Деревська, 2023, с. 21), (Derevska 2023, p. 117).

Широцький так пише про особливості українського національного мистецького стилю: *«На поч. XVIII ст. зустрічаємо ідейне виправдання прагнень українських мас до культурного розквіту національними мотивами та давніми історичними традиціями. Відмінність всіх пам'яток мистецтва, заснованого на цих прагненнях, складає у живописі яскравим за барвами письмом, реальний напрямок у зображенні обличь, одягу та цілих сцен»* (Широцький, 1914, с. 14) (переклад мій – О.Д.). В іншій роботі дослідник вказує, що *«Сюжет в старій українській іконографії звертався до життя, як у майстрів Європейського ренесансу; елемент сучасності переводив церковний образ в живопис історичну, портретну, пейзажну; релігійний сюжет ставав лиш поводом для представлення чогось іншого...»* (Широцький 1915, с. 2).



Іл. 1. Никодим Зубрицький. Різдво Христове. Дереворіз.

Ірмологіон, с. 251. Львів, 1709. МКДУ.

<https://www.mkdu.com.ua/kolektsiia/kolektsiia-onlajn/irmolohion-1709/>.

сцени реалістичне – старанно відтворені одяг, взуття, музичні інструменти пастухів, ретельно пророблені пейзажні деталі, плетений кошик-ясла показаний з дрібними конструктивними

Згаданий у вищенаведених цитатах К. Широцького **«реалізм»** як особливість українського національного стилю ми бачимо у гравюрах Никодима Зубрицького. Зокрема, на заставці «Різдво Христове» до Львівського Ірмологіону (Ірмолою) 1709 р., виданому у друкарні єпископа Йосифа Шумлянського (Іл. 1), реалістично зображені вирази облич, фігури відтворені у живих реалістичних позах, показані реалістичні емоції – зокрема, ніжність Богородиці. Саме трактування

деталлями. Нарешті, овечки вирізьблені в таких різноманітних жвавих позах і ракурсах, що це свідчить про те, що майстер відтворював їх за натурними спостереженнями.

Про виключний «реалізм» як манеру Никодима Зубрицького свідчить відгук дослідника архітектури Петра Ричкова про створену у 1704 р. гравюру Зубрицького «Облога Почаївського монастиря 1675 р.» (Іл. 2): «На сьогодні ця гравюра залишається по суті єдиним автентичним відтворенням архітектурного обличчя Почаївського монастиря до василіанської доби. Вона дає змогу досить повно уявити просторову локацію та композицію практично всього архітектурного комплексу і водночас зробити певні аналітичні висновки стосовно кожної споруди» (Ричков 2000, с. 29).



Іл. 2. Никодим Зубрицький. Оборона монастиря в Почаєві. 1704.

Мідьорит. Копія XIX ст. Національна бібліотека, Варшава.

<https://polona.pl/preview/ad2da659-dbcf-4352-9e1f-68a8786e28fc>

Наступне спостереження Широцького щодо українського національного стилю - що він включає **любов до емблематики, алегорій, повчання**. В роботі «Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем» Широцький описує багато стінописів із моральним та повчальним сенсом, притаманних українським традиційним помешканням. Зауважимо, що практично всі ці образи взяті з книги «Ифіка ієрополітика», проілюстрованої 62 гравюрами Зубрицького. Приміром, Широцький наводить такий опис зображення на стіні: «чоловік зрілого віку з бородою та лисиною, в зеленому одязі (хітоні) і червоному плащі, сидить; правою рукою він ніби закриває уста, а ліву руку відсунув убік, ніби міркуючи. Біля лівої руки видно ручку крісла; внизу під зображенням – розкритий сувій з написом ц.-слов'янськ. літерами:

*Красна бесѣда и прилична зѣло,
Гды молчаніе справляеть дѣло.
Карпократову образу дивися,
Внимай что рещи и прежде учися.
(Красна розмова і пристойна на славу,
Де мовчання робить справу.
На Карпократів образ дивися,
Прислухайся до речей і спочатку вчися).*

Очевидно, Карнократа тут представляє собою зображений на двері чоловік. Він одягнений в плащ, який носили філософи. Сенс же цієї емблеми той, що від гостя потрібна скромність у мові, стриманість, яка залежить від обдуманості, а також вихованість» (Широцький 1914, с. 47) (переклад мій – О.Д.). Широцький наводить це зображення (Іл. 3), пояснюючи, що в народі під іменем давньогрецького філософа-гностика Гарпократа (Карпократа) фактично відтворювався візуальний образ давньоєгипетського бога Гора, що у

греків помилково уособлював мовчання, натомість у самих єгиптян означав одну з іпостасей Гора, дитину, із рукою, прикладеною до вуст (Широцкий 1914, с. 67).



Іл. 3. Молчаніє. Картина на дверях
дому (збудовано 1769)
з с. Курашівці (Широцкий, 1914, с. 66).



Іл. 4. Никодим Зубрицький. Молчаніє.
Ифіка ієрополітика,
с. 124. 1712. Металогравюра. НБУВ, Кир.
80. Фото: Олена Деревська

Можна побачити, що стінопис практично точно відтворює гравюру Никодима Зубрицького «Молчаніє» з «Ифіки ієрополітики» (Іл. 4).

Популярним було зображення такої алегорії (Іл. 5): «засіб, яким можна захистити себе від лукавого випадку. Зображувався бородатий чоловік, що сидить за столом і зайнятий читанням. Під ним напис:

*Море есть жизнь, та грозни иматъ волни
Не вси же добръ плавати довольни.
Присѣдай книгамъ, сей добръ плаваєтъ
Знаеть бо вѣтры и волны онъ знаеть.
(Море є життя, та грізні має хвилі,
Не всі ж добре плавати задовольнили.
Присідай книжкам, той добре плаває,
Бо знає вітри і хвилі він знає)» (Широцкий 1914, с. 49) (переклад мій – О.Д.).*

Це зображення також створене за гравюрою Никодима Зубрицького з «Ифіки» (Іл. 6).



Іл. 5. Книжъ чтеніє. Картина на дверяхъ дому (збудовано 1769) з с. Курашівці (Широцький, 1914, с. 47)



Іл. 6. Никодим Зубрицький. Книжъ чтеніє. Ифіка ієрополітика, с. 112. 1712. Металогравюра. НБУВ, Кир.80. Фото: Олена Деревська

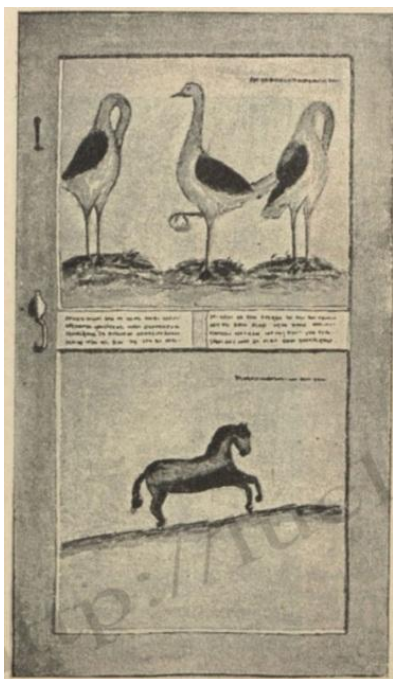
Відзначає Широцький і популярність в українському мистецтві образу журавля як відповідального володаря, що слідкує за всім, має турботи (камінь на нозі) (Іл. 7). Дослідник зауважує, що підпис під зображенням журавля, що важко читається, може бути розшифрований за допомогою відповідного місця з «Ифіки ієрополітики» (Широцький 1914, с. 85) з аналогічною гравюрою Никодима Зубрицького (Іл. 8):

*«Служащїи многим многи іма труды
Нѣсть он своим всѣм имат аки уды.
Всѣм служит и всѣм дает совѣт здравыи,
О всѣх бодрствуя аки страж жоравыи.
(Слуга багатьом багато має праці
Не вистачає в нього на всіх своїх рук (?).
Всім служить і всім дає розумні поради,
Про всіх пильнуючи аки вартувий журавій)»* (Ифіка 1712, с. 86) (переклад мій – О.Д.).

Паралельний образ коня (Іл. 7), за тлумаченням Широцького, це відсилка до біблійної книги Сирах про користь покарань: *«День не навчений лютий буде і син самовільний блудник буде: покарай чадо і здивує тебе»:*

*«Жесток, дик, свирѣп і неукротимыи
Сын матерію і отцем блажимыи.
Умом худъ єсть и везде злополучень
Аще тѣлом здрав и аки конь тучен.*

(Жорстокий, дикий, лютий й неприручений
Син, що матір'ю й отцем догоджений.
Розумом худий та всюди злощасний,
Якщо тілом здоровий і як кінь огрядний)» (Широцкий, 1914, с. 86) (переклад мій – О.Д.).
Прототипом зображення є також гравюра Зубрицького з «Ифіки ієрополітики» (Іл. 9).



Іл. 7. Властелинъ. Наказаніє.
Двері з с. Лука-Мелешківська
(Широцкий, 1914, с. 48).



Іл. 8. Никодим Зубрицький.
Властелинъ. Ифіка
ієрополітика, с. 86. 1712.
Металогравюра. НБУВ, Кир. 80.
Фото: Олена Деревська.



Іл. 9. Никодим Зубрицький.
Наказаніє. Ифіка ієрополітика,
с. 90. 1712.
Металогравюра. НБУВ, Кир.
80. Фото: Олена Деревська.

Додамо, що ці гравюри Никодима Зубрицького копіювали не тільки для оздоблення інтер'єру домів, але їх зображували і на народних іконах (картинах релігійного змісту). В колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» є ікона «Притча про тріску та колоду» (Іл. 10), що датується XVIII ст. Вона походить з с. Вишня Вінницького повіту Подільської губернії і була привезена до Києва в 1908 р. Данилом Щербаківським (Барви народного мистецтва, 2000, с. 24). Коріння композиції походять з гравюри Яна (Ханса) Коллаерта I за малюнком Амброзіуса Франкена I «Притча про порошинку та колоду», надрукованій в Біблії Герарда Йоде (1585) (The Parable), цей сюжет багато копіювали саме в такому варіанті. Проте згадана народна ікона з заповідника виконана саме за гравюрою Зубрицького «Осудженіє» з «Ифіки» (Іл. 11), що добре видно за окремими елементами, що відрізняються від оригіналу – зеркальність композиції, шапка, взуття, умовність пейзажу. На нашу думку, варіант Зубрицького обирався саме завдяки внесенню Зубрицьким того «елементу сучасності», про який писав Широцький (Широцький 1915, с. 2). Це **осучаснення** класичних зразків іконографії, відзначене дослідником як ознака українського національного стилю, часто притаманне роботам Никодима Зубрицького. Зображення за гравюрами Зубрицького з «Ифіки» зустрічалися і на стінописах у церквах, про що згадує П. Жолтовський (Жолтовський, 1983, с. 24–25).



Іл. 10. «Притча про тріску та колоду». Ікона. XVIII ст. Україна, Поділля. Дерево, олія. 50х30 см. НЗ «Києво-Печерська лавра».

архангела Михаїла, що летить вразити ворогів-турків, які теж м'які, елегантні, декоративні, наче не є ворогами (Іл. 2). У Никодима Зубрицького навіть гравюра, що зображує найтрагічніший епізод історії людства, гріхопадіння та вигнання з Раю, – лагідна (Іл. 12). Херувим однією рукою замахується на грішників полум'яним мечем, а іншою немов прощається, Адам напівобернений, жест його руки більше схожий на доброзичливу згоду, ніж відчай. Єва біжить, її хвилясте волосся в'ється у повітрі, проте в позі нема драматизму. Очолює процесію змії, більше схожий на домашнього улюбленця, ніж на спокусника.

Естетичні смаки українського народу найкраще проявилися саме у стильових формах бароко. Предметом нашого основного дослідження є визначення внеску видатного українського гравера Никодима Зубрицького, що працював в епоху формування того мистецького стилю, що ми називаємо українським бароко, в розвиток українського мистецтва, його іконографії, його жанрової різноманітності, визначення ролі митця у формуванні національного стилю. Теперішня розвідка демонструє, що Костянтин Широцький був тим вченим, що одним з перших відмітив визначну роль Зубрицького. Чому це був саме він?

В. Ульяновський пише, що *"сплав духовної освіти, художнього таланту та українофільства спочатку давав можливість Широцькому стати унікальним фахівцем у галузі українського сакрального мистецтва"* (Ульяновський 2013, с. 571) (переклад мій – О.Д.). Сам будучи

Згадаємо таку важливу особливість національного українського стилю, яку можна окреслити, як **природну декоративність, округлість форм, лагідність, радісність**. Широцький пише про національний стиль: *«Любов до голого тіла, до не дуже високих фігур людських, до різких контурів від тіней в очах і в лицьях, схематичний в осібних формах пейзаж, вкритий квітками, місцевий тип декораційних архітектур – усе се теж суть елементи українського стилю, що зовсім не подібні до московських, але й на заході подібляються лиш у певних місцях та в певні часи»* (Широцький 1915, с. 2). Дослідник відзначає *«любов українського мистецтва до голого тіла»* (Широцький 1917, с. 138), *«змагання до розкішної декоративності»* (Широцький, 1915, с. 4), *«монументальні повновиді... фігури»* (Широцький 1915, с. 5), *«з лицьями, взятими з натури (у народних зачісах)»* (Широцький, Білоусівська 1915, с. 10). Широцький пише про мистецькі твори, що вони *«радували очі»* (Широцький 1915, с. 3).

Всі перелічені ознаки властиві творчості Никодима Зубрицького. Це проявляється у ніжній і лагідній Богородиці у вищенаведеній сцені Різдва (Іл. 1). Ці стильові риси видні в округлій невисокій фігурі



Іл. 11. Никодим Зубрицький. Осудженіє. Ифіка ієрополитика, с. 276. 1712. Металогравюра.

багатогранно освіченою особистістю, Костянтин Широцький зміг узагальнити риси національного стилю в українському мистецтві:



Іл. 12. Никодим Зубрицький. Вигнання з Раю. Заставка до Євангелія Учительного К. Транквіліона-Ставровецького, Унів. 1696. Дереворіз. РНБ. <https://search.rsl.ru/ru/record/02000026586>

- «реалізм»;
- любов до емблематики, алегорій, повчання;
- осучаснення сюжетів;
- природна декоративність, округлість форм, лагідність, радісність.

Зокрема, вчений приділив увагу таланту Никодима Зубрицького та його творам, тому що вони сповна виявляють національну культуру, національну естетику, національний стиль.

Список джерел та літератури

- АНТОНОВИЧ, Є. А. та УДРІС, І. М., 2015, *Українське мистецтвознавство кінця XIX — початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва*: монографія. Кривий Ріг: ДВНЗ "Криворізький нац. ун-т".
- Барви народного мистецтва: Український іконопис, різьблення, старовинні музичні інструменти XVII-XX ст.*: каталог виставки, 2000, Київ: Нац. Києво-Печ. істор.-культ. заповідник.
- БІЛОКІНЬ, С., 2012, Видавнича діяльність товариства «Друкарь», *Пам'ятки України: історія та культура*: науково-популярний ілюстрований журнал, 1 (171), 28—33.
- ВІНЮКОВА, В., 1995, Родовід Широцьких, *П'ята наукова геральдична конференція (Львів, 10-11 листопада 1995 року)*: 3б. тез повідомл. та доповід., 17—18.
- ГОРБАТЮК, В. та ЗАБАШТА, Р., 2009, До життєпису Костя Широцького (липень 1918 – вересень 1919 рр.), *Студії мистецтвознавчі*, № 3(27), 122-134.
- ГОРДІЄНКО, Д., 2012, З листування Дмитра Айналова з українськими діячами (листи до В. Антоновича, В. Ляскоронського, К. Широцького, В. та Н. Лазурських та В. Маслова), *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*, 2, 65—95.
- ДЕРЕВСЬКА, О., 2023, Роль пейзажних зображень Никодима Зубрицького в мистецтві, *Одинадцяті Платонівські читання* : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2023), 20—21. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-6>.
- ЖОЛТОВСЬКИЙ, П. М., 1983, *Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
- ІВАНЕВИЧ, Л. А., 2005, *Кость Широцький – науковець, громадсько-просвітницький та педагогічний діяч*. Дис. канд. іст. наук [електронна версія], Кам'янець-Подільський державний університет. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ivanevych_Liliia/Kost_Shyrotskyi_-_naukovets_hromadsko-prosvitnytskyi_ta_pedagogichnyi_diiach.pdf. [Дата перегляду: 07.09.2024].

- ІВАНЕВИЧ, Л., 2016, Кость Широцький про український народний фольклор, *Хмельницькі краєзнавчі студії*: науково-краєзнавчий збірник, 8, 85–95.
- Ифіка ієрополітика, или Філософія нравоучителная*, 1712. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври. НБУВ, Кир. 80.
- КАРОЄВА, Т. В. (уклад.), 2019, *Подільський книжник : альманах. Вип. 8 (2015 р.) / 9 (2016 р.)*. Вінниця : Вінницька ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва.
- КОЛПАКОВА, О. В., 1993, Український державний університет у Києві (1917-1920 рр.), *Український історичний журнал*, № 7, 8, 30–36.
- КРИП'ЯКЕВИЧ, І., 1917, З історії української графіки. Никодим Зубрицький. *Світ*, № 4, 61–64.
- ЛАДЫЖЕНКО, К., 1912, Национальное искусство на Украине. *Украинская жизнь*, 3, 46–56.
- РИЧКОВ, П. А. та ЛУЦ, В. Д., 2000, *Почаївська Свято-Успенська лавра*: серія «Нац. святині України». Київ: Техніка.
- УЛЬЯНОВСКИЙ, В., 2013, Быть учеником классика: мера ответственности (несколько новых писем Дмитрия Айналова Константину Широцкому). *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*, 3, 560–599.
- ШАПОВАЛ, А., 2024, Співпраця Василя Щавинського та Федора Ернста крізь призму епістолярних джерел. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., 19-20 вересня 2024 р., 232–240.
- ШЕРОЦКИЙ, К.В., 1917, *Киев. Путеводитель. С иллюстрациями*. Киев: Издание В. С. Кульженко.
- ШИРОЦКИЙ, К.В., 1914, *Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем*. Киев: Типография "С. В. Кульженко".
- ШИРОЦЬКИЙ, К. В., 1915, *Білоусівська церква. З 10 малюнками*: відбиток ж. "Основа", II, 1915. Одеса: Друкарня «Акц. Южно-Русского Общ. Печатного Дела».
- DEREVSKA, O., 2023, From Matthias Gerung to Nikodem Zubrzycki: Apocalypse illustrations in Chernihiv New Testament (1717) and further cross-border Lutheran imagery use. *Études Bibliologiques / Library Research Studies*, 5, 113–128. DOI: <https://doi.org/10.33993//EB.2023.08>. Available from: https://www.academia.edu/123083554/From_Matthias_Gerung_to_Nikodem_Zubrzycki_Apocalypse_illustrations_in_Chernihiv_New_Testament_1717_and_further_cross_border_Lutheran_imagery_use. [Accessed: 27th September 2024].
- The Parable of the Mote and the Beam [graphic], n.d., Koninklijke Bibliotheek [online]. Available from: <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/17366900>. [Accessed: 28th September 2024].

References

- ANTONOVYCH, Ye. A. & UDRIS, I. M., 2015, *Ukrainske mystetstvoznavstvo kintsia XIX — pochatku XX stolittia: doslidzhennia natsionalnykh form vitchyznianoho obrazotvorchoho mystetstva: monohrafiia* [Ukrainian art history of the end of the 19th — beginning of the 20th centuries: the study of national forms of domestic fine art: monograph]. Kryvyi Rih: DVNZ "Kryvorizkyi nats. un-t".
- Barvy narodnoho mystetstva: Ukrainskyi ikonopys, rizblennia, starovynni muzychni instrumenty XVII–XX st.: katalog vystavky* [Colours of folk art: Ukrainian icon painting, carvings, ancient musical instruments of the XVII–XX centuries: exhibition catalog], 2000, Kyiv: Nats. Kyievo-Pech. istor.-kult. zapovidnyk.
- BILOKIN, S., 2012, Vydavnycha diialnist tovarystva «Drukar» [Publishing activity of the company "Drukar"], *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura: naukovo-populiarnyi iliustrovanyi zhurnal*, 1 (171), 28–33.

- DEREVSKA, O., 2023, From Matthias Gerung to Nikodem Zubrzycki: Apocalypse illustrations in Chernihiv New Testament (1717) and further cross-border Lutheran imagery use. *Études Bibliologiques / Library Research Studies*, 5, 113–128. DOI: <https://doi.org/10.33993//EB.2023.08>. Available from: https://www.academia.edu/123083554/From_Matthias_Gerung_to_Nikodem_Zubrzycki_Apocalypse_illustrations_in_Chernihiv_New_Testament_1717_and_further_cross_border_Lutheran_imagery_use. [Accessed: 27th September 2024].
- DEREVSKA, O., 2023, Rol peizazhnykh zobrazhen Nykodyma Zubrytskoho v mystetstvi [The role of landscape depictions by Nikodem Zubrzycki in art], *Odynadtsiati Platonivski chytannia : tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii* (Kyiv, 2023), 20–21. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-6>.
- HORBATIUK, V. & ZABASHTA, R., 2009, Do zhyttiepysu Kostia Shyrotskoho (lypen 1918 – veresen 1919 rr.) [To the biography of Kost Shirotskyi (July 1918 - September 1919)], *Studii mystetstvoznachchi*, № 3(27), 122–134.
- HORDIIENKO, D., 2012, Z lystuvannia Dmytra Ainalova z ukrainskymy diiachamy (lysty do V. Antonovycha, V. Liaskoronskoho, K. Shyrotskoho, V. ta N. Lazurskykh ta V. Maslova) [From Dmytro Ainalov's correspondence with Ukrainian figures (letters to V. Antonovych, V. Lyaskoronskyi, K. Shirotskyi, V. and N. Lazurskyi, and V. Maslov)], *Sofiia Kyivska: Vizantiia. Rus. Ukraina*, 2, 65–95.
- IVANEVYCH, L. A., 2005, *Kost Shyrotskyi – naukovec, hromadsko-prosvitnytskyi ta pedahohichnyi diiach*. Dys. kand. ist. nauk [elektronna versii], Kamianets-Podilskyi derzhavnyi universytet [Kost Shirocki – a scientist, public educationalist and pedagogue. PhD Dissertation in history [online], Kamianets-Podilskyi State University]. Available from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ivanevych_Liliia/Kost_Shyrotskyi_-_naukovets_hromadsko-prosvitnytskyi_ta_pedahohichnyi_diiach.pdf [Accessed: 07.09.2024].
- IVANEVYCH, L., 2016, Kost Shyrotskyi pro ukrainskyi narodnyi folklor [Kost Shirocki about Ukrainian national folklore], *Khmelnyski kraieznachchi studii: nauko-vo-kraieznachchiy zbirnyk*, 8, 85–95.
- KAROEVA, T. V. (ed.), 2019, *Podilskyi knyzhnyk : almanakh*. Vyp. 8 (2015 r.) / 9 (2016 r.) [Podilsk scribe: an almanac. Vol. 8 (2015) / 9 (2016)]. Vinnytsia : Vinnytska OUNB im. K. A. Timiriazieva.
- KOLPAKOVA, O. V., 1993, Ukrainskyi derzhavnyi universytet u Kyievi (1917–1920 rr.) [Ukrainian State University in Kyiv (1917–1920)], *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, № 7, 8, 30–36.
- KRYPIAKEVYCH, I., 1917, Z istorii ukrainskoi hrafiky. Nykodym Zubrytskyi [From the history of Ukrainian graphics. Nikodem Zubrzycki]. *Svit*, № 4, 61–64.
- LADYZHENKO, V., 1912, Natsionalnoe iskusstvo na Ukraine [National art in Ukraine]. *Ukraynskaia zhyzn*, 3, 46–56.
- RYCHKOV, P. A. & LUTS, V. D., 2000, *Pochaivska Sviato-Uspenska lavra: seriia «Nats. sviatyni Ukrainy»* [Pochaiv Holy Dormition Lavra: series "National shrines of Ukraine"]. Kyiv: Tekhnika.
- SHAPOVAL, A., 2024, Spivpratsia Vasylia Shchavynskoho ta Fedora Ernsta kriz pryzmu epistoliarnykh dzherel [Cooperation of Vasily Shchavynskyi and Fedir Ernst through the prism of epistolary sources]. *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhenia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti: materialy IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf., 19-20 veresnia 2024 r.*, 232–240.
- SHEROTSKYI, K.V., 1917, *Kiev. Putevodytel. S illiustratsiiamy* [Kyiv. Guide. With illustrations]. Kiev: Izdanie V. S. Kulzhenko.
- SHIROTSKYI, K.V., 1914, *Ocherki po istorii dekorativnogo iskusstva Ukrainy. I. Khudozhestvennoe ubranstvo ukrainskogo doma v proshlom i nastoiashchem* [Essays on the history of decorative art of Ukraine. I. Artistic decoration of the Ukrainian house in the past and present]. Kiev: Typografyia "S. V. Kulzhenko".
- SHYROTSKYI, K. V., 1915, *Bilousivska tserkva. Z 10 maliunkamy: vidbytok zh. "Osnova"*, II, 1915 [Belousivka Church. With 10 drawings: a print of the magazine "Osnova", II, 1915]. Odesa: Drukarnia «Akts. Yuzhno-Russkoho Obshch. Pechatnoho Dela».

The Parable of the Mote and the Beam [graphic], n.d., Koninklijke Bibliotheek [online]. Available from: <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/17366900>. [Accessed: 28th September 2024].

ULIANOVSKIY, V., 2013, Byt uchenikom klassika: mera otvetstvennosti (neskolko novykh pisem Dmytriia Ainalova Konstantinu Shyrotskomu) [Being a student of a classic: a measure of responsibility (some new letters from Dmitry Ainalov to Konstantin Shirotsky)]. *Sofiia Kyivska: Vizantiia. Rus. Ukraina*, 3, 560—599.

VINIUKOVA, V., 1995, Rodovid Shyrotskykh [Genealogy of the Shirotskys], *Piata naukova heraldychna konferentsiia (Lviv, 10-11 lystopada 1995 roku): Zb. tez povidoml. ta dopovid.*, 17—18. *Yfika ieropolitika, yly Filosofiia nrovouchytelnaia* [Yfika – ieropolityka, or Philosophy of moral education], 1712. Kyiv: Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry. NBUV, Kyr. 80.

ZHOLTOVSKIY, P. M., 1983, *Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI-XVIII st.* [Artistic life in Ukraine in the XVI-XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka.

Творчість Никодима Зубрицького в дослідженнях українського національного стилю Костянтина Широцького

Метою статті є розглянути постать Костянтина Широцького (1886-1919) та його міркування на тему українського національного стилю, а також його згадки про постать чи твори Никодима Зубрицького, видатного українського гравера кін. XVII – поч. XVIII ст.

Методи дослідження включали діалектичний міждисциплінарний підхід, біографічний та порівняльний методи, іконографічний та формально-стилістичний аналіз.

Будучи унікальною постаттю в історії української культури, К. Широцький протягом свого короткого життя займався дослідженнями в галузі історії, археології, історії мистецтва і культури, етнографії, фольклору, краєзнавства. Фундаментальна освіта, численні польові експедиції дозволили вченому сформулювати своє бачення українського національного стилю в релігійному малярстві, декоративному мистецтві, графіці та архітектурі. Дослідник вважав, що український національний стиль має ґрунтуватися на народній творчості та національній духовній спадщині, але водночас бути відповідним сучасним європейським культурним тенденціям.

Особистість Н. Зубрицького та/або його творчість привертали увагу К. Широцького в численних роботах автора. Гравер працював у ключових для української культури місцях – Львові, Уневі, Почаєві, Києві, Чернігові. Зубрицький зображував не лише релігійні сюжети, а й пейзажі, тварин, побутові сцени, створив грандіозну серію алегоричних образів на основі Біблії, міфології, філософії та літератури, використовував європейську іконографію та творчо її трансформував, створивши в свою чергу прототипи, наслідувані українськими та зарубіжними майстрами.

Зубрицький, безумовно, був одним із творців українського національного стилю, бо його образи майже через 200 років були популярними в народному мистецтві, що зазначив Широцький.

Результати нашого дослідження визначають внесок Никодима Зубрицького у розвиток українського мистецтва, його жанрове розмаїття, формування національного стилю у баченні Костянтина Широцького, який одним із перших відзначив цю роль Зубрицького.

Висновки. Дослідження дозволило сформулювати особливості українського національного стилю в мистецтві, якими є «реалізм», алегоричність і повчальний сенс, осучаснення сюжетів та декоративність, і продемонструвати їх присутність у творчості Н. Зубрицького.

Ключові слова: Костянтин Широцький, Никодим Зубрицький, українське мистецтво, український національний стиль, образ, дереворит, металогравюра

Olena Derevska, PhD student, National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine)

Олена Деревська, аспірантка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7057-6051>

Received: 08-09-2024

Advance Access Published: December, 2024

УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО В СТРУКТУРІ ОФІЦІЙНИХ ТЛУМАЧЕНЬ:
АРХІТЕКТУРНО-ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

Тарас Березюк

*Ukrainian Baroque in the structure of official explanations:
the aspect of architectural historiography*

Taras Bereziuk

The purpose of this research is to reveal the montage of meaning of the Ukrainian Baroque style category with its ideology promoting components. Statements, which became the expression of cultural phenomenon interpretation, are the basic object of the analyzing. The research is particular due to the fact that it studies the established in architectural historiography explanations, but not limited to the only architectural discourse. It is selective as well, because it represents the common statements' circulation tendency.

The basic methods are structural analysis, content analysis, genealogical, comparative.

Results. During the study of selected explanations of Ukrainian Baroque in architecture, the four chronological periods were defined. Each ideologically divided period is distinct by a typical set of patterns and imperatives. The single explanations are expressively intertextual. It was revealed that from the beginning of research interest to the baroque monuments conceptual apparatus raised a cultural value of the region that was a part of the Russian Empire. It contributed to integration in the European cultural processes as well as established the possibility of broader identification, particularly national one. At last it intensified the explanations. Therefore, the concept of national was an integral counterpart of the definition of baroque, conflicting with it to varying degrees. The discussions from the beginning of 1940s about national in architectural style left a negative mark on the meaning of baroque as alien to the traditional folk. This dichotomy developed in the following decades and formed to stylistic concepts in 1960s and 1990s, used today by academics.

Conclusions. The constructed explanations laid the ground to contemporary discourse of Ukrainian Baroque. It should be noted that it relates to the paradigm developed in the 1990s. The myth of national identity style which was a substitute of Ukrainian Baroque since 1950–1960s transformed to Eurocentric at that time, but in fact remained the same conceptual wholeness. That is, the meaning of baroque as national style became legitimate during the years of Ukrainian independence, but it transferred the traces of Soviet-Marxist methodology, which obviously limits and deforms perception. Therefore, it needs to be revised.

Keywords: Ukrainian Baroque, architecture, style, explanation, historiography.

Від початку 1990-х пошуки державотворчих традицій в Україні супроводжувались легітимацією історико-культурних процесів. Стрімке повернення до явища українського бароко і тоталізація його наративу вже мали достатнє історіографічне підґрунтя, щоби стати частиною канону культурної пам'яті. Сьогодні цей наратив цілком очевидний – він інтегрований в офіційну історію і вже має власну традицію. Тому висловлювання з нещодавнього видання про архітектурні стилі спершу не видається конфліктним: «Архітектура козацького бароко була і залишається підкреслено національним явищем, споруди чітко

маркували присутність українського населення на розлогих територіях та окремішність української культури» (Липа 2024, с. 119).

Загалом дане твердження є типовим, а тому навряд чи когось здивує. Але за цим приховано його внутрішню суперечність. Ця суперечність – не так у напрузі між бароко і окремішністю, як у суперпозиції семантичного поля: якщо розкласти твердження на дві частини – «архітектура козацького бароко як національне явище» і «присутність українського населення, його культурна осібність», – то зіткнемось із двома історіографічними модусами, котрі мають різні витоки. Перший – релікт 1960-х, коли національне сформувалось через проблему стилю, другий – 1990-х, і, напевно, чіткіше виглядає у 2020-х, коли загострилась потреба в увиразненні української культурної присутності у світовій історії мистецтв з початку повномасштабного російського вторгнення в Україну. Але слід процитувати й третю частину, яка доповнює попередні та прояснює вододіл: «І тут уже не працювала імперська пропагандистська історія про спільну культуру трьох братніх народів».

Справа в тому, що українське бароко як «національне явище» ще з моменту його появи радянські архітектурознавці і мистецтвознавці трактували як таке, що можливе тільки у зв'язку «братніх народів». Це кліше трансформувалося, стало обрізаним в роки української незалежності, зберігаючи, утім, свою функцію (цю тему тільки починають порушувати (Levchenko 2024)).

Звісно, цитований фрагмент можна читати і без цього надлишку, безпосередньо, попри складену попередніми висловлюваннями традицію, і тоді проблема виглядатиме ситуативною – її можна й не порушувати. Однак така позиція виключатиме можливість взаємодії з усталеними і передбаченими формами сприйняття, тобто відкладеними способами мислення, що запрограмовані в дискурсі. Тому завдання цього дослідження полягає в тому, щоб наблизитись до наративної традиції в структурі висловлювань через підтягування сукупності сконструйованих значень. Деякі засновки цього предмета слід пояснити детальніше.

Жак Дерріда називав *рухом доповнювальності* таку сигніфікативну практику, що протистоїть тоталізації дискурсу, адже ґрунтується на грі (Дерріда 2004, с. 282–283). З іншого боку, і ніби продовжуючи думку Дерріди, Гомі Бгабга у передмові до книги «Нація і розповідь» пише: «Завданням проекту <...> є дослідження амбівалентності самої мови із обличчям Януса у побудові дволикого дискурсу нації. Це перетворює відомого дволикого бога у постать незвичайного подвоєння, яка досліджує націєпростір у *процесі* артикуляції елементів: там, де значення можуть бути частковими, оскільки вони є *in medias res*, а історія напівзавершеною, бо вона перебуває у процесі завершення; і образ культурного значення має бути амбівалентним, тому що він охоплюється, звичайно, в акті “компонування” свого потужного образу» (Бгабга 1996, с. 559). Найкращим сполучником уривків Дерріди і Бгабги є поняття *офіційного тлумачення* Ґаятрі Чакраворті Співак. Ось що вона пише: «Мірою того, як ми формулюємо офіційні тлумачення, ми тим самим відтворюємо офіційну ідеологію, структуру можливості знання, наслідком яких є сама ця структура. Нав'язаний нам вид діяльності не може розглядатися як просто документування дійсності. Ми є невіддільною складовою тих “документів”, які складаємо» (Співак 2006, с. 209). Тут Співак має на увазі академічні кола – вони формулюють офіційні тлумачення. В об'єktiv представленого дослідження також розміщено офіційні тлумачення, розроблені представниками переважно архітектурних студій. Однак ці тлумачення зосереджені довкола спільного явища – українського бароко, і вони виражені в концепціях стилю, що й до сьогодні залишається універсальною категорією в мистецькому історіописанні, тобто просвітлюють загальні тенденції.

Тлумачення, отже, є тією персоніфікацією Януса, котрий генерує націєпростір постійного доповнення та існує в ньому; воно не може бути остаточним або ж цілісним, оскільки перебуває в акті компонування, в часі історичного завершення. Таким чином, повторне

прочитання тлумачень українського бароко просвітлює не тільки його колажоване значення, тобто дискурсивну не-тотальність, – стають явними сліди інструменталізації, форми проникнення ідеології в висловлювання, в тріщинах якого вона може латентно функціонувати після залому контекстів.

Із часу появи дослідницького інтересу до явища українського архітектурного бароко таких заломів відбулося принаймні три. Тому доречно виокремити чотири умовних етапи, відповідно згрупувавши висловлювання. Кожен з етапів характерний певним набором словесних патернів, інакше кажучи, має власний інтертекстуальний простір. У сукупності це сформувало традицію прочитання та інтерпретації, що в різних формах існує і сьогодні.

Перший починається з публікацій Григорія Павлуцького і Георгія Лукомського. Як відомо, розділ «Бароко України» Павлуцького, написаний для другого тому «Історії російського мистецтва» (1910), став дебютним у побутуванні терміну «українське бароко». В ньому київський професор уперше обґрунтував риси цього стилю і його витоки, зазначаючи, що «у XVII ст., в епоху бароко, західна цивілізація, а разом із нею й мистецтво, кидають свої зерна на український ґрунт. Паростки, що їх пустили ці зерна, вплелися в канву первинної основи південноруської архітектури й, хоча не змінили докорінно національного стилю та місцевих особливостей, усе-таки створили нові, оригінальні форми» (Павлуцький 2017, с. 123). Попри те, що «місцеві особливості» трохи вище в тексті Павлуцького аж ніяк не є особливостями, адже притаманні архітектурі Заходу і не могли бути самостійно вироблені (Павлуцький 2017, с. 120), – окреслена лінія сполученості із загальноєвропейським контекстом стала сутнісно важливою в подальших обговореннях. Уже через рік Георгій Лукомський підхоплює і розвиває цю тезу: «Було створено своєрідний стиль, що став результатом змішування древнього руського зодчества, німецької і польської архітектури і місцевих конструктивних особливостей, що витікали з первісного дерев'яного зодчества» (Лукомський 1911, с. 5).

Слід зазначити, що інтерес до пошуку витоків і запозичень стилю загалом характерний для досліджень епохи археологічних з'їздів (Ковпаненко 2008; Антонович & Удріс 2015, с. 40–93). До того ж, ці пошуки, очевидно, вплинули на професійні дискусії про національний стиль, що створювало контекст формування відомого сьогодні українського архітектурного модерну, і не могло не вплинути на процес закріплення в ужитку нового поняття. Приміром, критик українського бароко Василь Кричевський досить лаконічно підкреслював (схоже формулювання не раз зустрічатиметься через багато років, наприклад, у Григорія Логвина): «Стиль бароссо перейшов до нас в початку 17-го віку і був стилем панським, модним, перенесеним з Заходу багатою старшиною та гетьманством. <...> Форми бароссо не відповідали дерев'яному матеріалові, і тому майстри, будуючи церкви, мусіли робити всякі заміни і мішати свої форми архаїчні з формами новими. <...> Через те-то стиль цей не єсть український стиль і не єсть просто бароссо, а може зватись тільки українським бароссо» (Кричевський 2016, с. 33). Подібну позицію обрав і Дмитро Антонович, котрий, всупереч прихильникам взорування на українське бароко як джерело новітньої архітектурної практики, не вважав доречним його запозичення, оскільки воно є «короткозорим націоналізмом» та виявом «назадництва», і, як переконує Віктор Чепелик, Антонович хотів довести громадськості (у статті в марксистському журналі «Дзвін» 1913 року), що українське бароко – це тільки варіант західного бароко (істинним джерелом, з точки зору Антоновича, мав бути стиль ампір) (Чепелик 1998, с. 145–146). В уже пізнішій публікації за кордоном Антонович довершує цю думку: українське бароко, пов'язане з виникненням «демократичної соціальної верстви» і «фактичною незалежністю української держави», в окремих деталях постало з німецького «князівського бароко», але згодом адаптувало впливи й інтегрувало їх в народну будівельну традицію (Антонович 1923).

Незалежно від того, чи була чіткою концепція українського бароко і чи вписувалась вона в рамки національного (наприклад, у виданнях Миколи Шумицького, Вадима

Модзалевського, Федора Ернста барочний стиль потрактовано і як національний, і як не зовсім національний (Шумицький 1914, с. 9; Модзалевський 1918, с. 16; Ернст 1919)), виникнувши як частина проєкту імперського історіописання, в ході свого закріплення у дослідженнях, поглиблювала значимість і своєрідність місцевих архітектурних практик, таким чином її було складніше вписати в загальноросійську культурну тяглість; вона ставала зручною в ширшому процесі культурної ідентифікації та спротиву. Той же Павлуцький неодноразово писав про оригінальність української архітектури, незважаючи на західні впливи з другої половини XVII століття (Павлуцький 2017). Причому і в «Старожитностях України», і в «Бароко України» він розглядає «південноруську» і «північноруську» архітектури як окремі стилістичні типи, а в розділі про російське мистецтво третього доповненого видання «Історії мистецтв» (1914) Шарля Бає він, згадуючи українське бароко тільки один раз, пише наступне: «Є ще один тип церков на півночі: на чотиригранному зрубі нагромаджені восьмигранні зрубики, що увінчені невеликим куполом; цей тип відноситься виключно до XVIII століття; ймовірно, слід вбачати вплив Малоросії, дерев'яні церкви котрої виникли під впливом західного стилю бароко. Ця форма свідчить про зміну смаків» (Байє 1914, с. 383–386).

Тенденцію увиразнення особливостей культурних пам'яток, що тісніше пов'язували з квінтесенцією українського бароко, протистоянням російському центру і спільністю загальноєвропейською, особливо простежуємо в закордонних (тобто не радянських) виданнях: львівська «Історія української культури» (1937) редакції Івана Крип'якевича і нью-йоркська «Історія українського мистецтва» (1956) Володимира Січинського це яскраво посвідчують (Крип'якевич 2002; Січинський 1956).

До кінця 1930-х і початку 1940-х можна віднести другий етап історіографічних тлумачень. Йому властиво те, що дискурс українського бароко інструменталізується і в Радянській Україні – не в останню чергу шляхом марксистсько-ленінської методології. Проблема барочності архітектури з її нео-варіантами стає однією з головних в архітектурній критиці в межах поновленої дискусії про національний стиль – тепер уже шаблонно соціалістичний за змістом. Основним майданчиком цих обговорень був щомісячник Спілки архітекторів «Архітектура Радянської України» (1938–1941), де знаходимо, на диво, досить різні позиції – іноді й такі, що відверто конфронтують між собою.

Експозицією загального змісту дискусії можуть бути такі слова Іосипа Закова: «Вороги народу – буржуазні націоналісти, мріючи відірвати Україну від братської Росії намагались творити мистецтво, архітектуру, які йдуть врозріз з історичними традиціями українського народу і які є відмінними від мистецтва і архітектури Росії, але вони були викриті» (Заков 1940, с. 16). Далі Заков намагається пояснити сутність справжнього національного стилю, коротко оглядає проєкти сучасних будівель в «національному стилі», наприклад Віктора Троценка, Петра Крупка, Ноя Підгорного, критикує все, що не є народницьким, а таким, що наслідує риси чужих стилів та епох. Прямого звернення до українського бароко в статті Закова немає, але його осуд усього, що пов'язано з «буржуазним націоналізмом» в архітектурному стилі, залишає зрозумілий підтекст. Зате в статті Олександра Молокіна, в котрій він переглядає досвід українського архітектурного модерну, українське бароко фігурує безпосередньо – як один із антагоністичних маркерів. Осуджуючи «надмірності бароко і декадансу», «сухість миколаєвського класицизму» і схвалюючи все, що відповідає народним смакам і традиціям, Молокін ось що пише про будинок Полтавського земства Василя Кричевського: «Будинок цей зовні справляв трохи похмуре враження. Він чимось нагадує в масах і пропорціях монастирську будівлю епохи українського барокко. Башти його носять в певній мірі церковний характер. Розбивка віконних проїм нагадує тип замкнутої монастирської будівлі. В загальних пропорціях будівлі почувається вплив архітектури типу єзуїтського барокко» (Молокін 1940, с. 22). Варто нагадати, що Кричевський був одним з головних противників тяжіння до бароко в новітньому стилі будівництва. Але Молокін на це не зважає і переходить далі: «Слід згадати

цікавий зразок безпринципного використання архітектурних мотивів, продиктований викривленим підходом до національних форм. Це будинок прибуткового типу в Дніпропетровську на головній вулиці (автор – архіт. Фетісов). Коли ви подивитесь на верхню частину будинку, то скажете, що це церква в стилі українського барокко <...>. Ми бачимо складний купол барочного типу в комбінації з західно-українським багатоярусним дахом <...>. Як “марку” національного стилю тут широко використано шестикутне вікно з скошеними кутами. І, поряд з цим, посередині є чисто барочне вікно, складне, орнаментоване. Архіт. Фетісов хороший спеціаліст, але безпринципність “модерну” примусила і його піти по неправдивому шляху, по шляху еклектичної суміші форм різних типів української архітектури <...>» (Молокін 1940, с. 23). Після детального огляду помилок попереднього досвіду автор нарешті розкриває секрети істинного шляху: «Риси справжньої національної за формою архітектури полягають в пов’язанні цієї архітектури з природним ландшафтом, оточенням, навіть з кольором неба, на фоні якого ця споруда будується. Архітектура будівлі повинна задовольняти перш за все вимогу, яку так формулював американський архітектор Франк-Лойд-Райт: “всяка будівля повинна бути закохана в те місце, на якому вона стоїть”, <...> а також відповідати темпераменту і смаку населення» (Молокін 1940, с. 27). Забігаючи наперед, зазначимо, що варіації цитати Ллойда Райта (але без прямих покликань) повторював і Григорій Логвин – принаймні з середини 1980-х, і на той час уже в апології українського бароко.

Утім, на початку 1940-х ідеологічна нормативність ще не була тотальною. В одному числі «Архітектури Радянської України» містилися статті Миколи Холостенка, котрий жваво критикував «відступників», які «неправильно» пов’язують українську архітектуру з європейським бароко, а поряд – Семена Татаренка чи Олекси Повстенка, котрі ледь не дослівно цитували Павлуцького і відстоювали західноєвропейські впливи. Тобто поліфонія інтерпретацій до початку німецько-радянської війни існувала, в чому легко розібратись, розглянувши тези обох сторін.

«Про українську архітектуру, звичайно, розповсюджена думка, що це, по суті, є архітектура українського барокко, – пише Микола Холостенко. – Не менш “переконливі” погляди і інших буржуазних істориків та дослідників-мистецтвознавців, які вказують, що українська архітектура в протилежність “варварській, московській”, є простим послідовним повторенням всіх етапів західно-європейської архітектури» (Холостенко 1940, с. 22). І далі опонує цьому твердженню: «Уже перші підсумки XVI ст. і початку XVII ст. ще раз підкреслили національну близькість українського народу до руського. <...> Після перших вдалих підсумків цієї боротьби, в Києві розвивається нове будівництво і велика реставраційна діяльність <...> Ця епоха, коли український народ завдав рішучого удару і ввійшов в склад руської держави, викликала повний розквіт національного українського зодчества. Центр української культури переноситься на Лівобережжя, де нове будівництво розвивається в тісному зв’язку з руською архітектурною культурою» (Холостенко 1940, с. 27).

Приклад цих рядків важливий тим, що прописана в ній диспозиція стане офіційною, і на довгий час, в Радянській Україні 1950–1980-х, єдиною. Фахівці наступного покоління працюватимуть в межах цієї догми, різною мірою варіюючи і розвиваючи її.

Але поки що Татаренко і Повстенко могли пропонувати інші погляди. З одного боку, Татаренко опирається на ті ж засновки: «енергійна будівна діяльність в результаті протесту проти польської шляхти», «підтримка братерського руського народу», контакти будівничих і «вплив московських зразків», – але першість віддає Західному впливу: «На Україні створили своє барокко, взявши з Заходу всі складні форми його, але по своєму переробивши їх». Далі він дослівно повторює Павлуцького: «В цілому українське барокко – створення естетичного почуття, не підкерowanego ніякій іншій потребі, крім примхи смаку». І завершує: «В результаті ми маємо щось нове, що не зустрічається в такому вигляді на Заході, щось безперечно своєрідне, а часом і гарне» (Татаренко 1940, с. 33).

Зі свого боку, Повстенко теж доходить висновку про засвоєння і своєрідність (Повстенко 1940, с. 14). Але в нього спостерігаємо й іншу, цілком перспективну гіпотезу причини появи локального явища православного бароко: «Внаслідок протиставлення пишним польським і уніатським костьолам, українські храми (особливо кам'яні) дедалі починають збагачуватися і доходять до велично-монументальних, багато прикрашених всіма барочними засобами споруд, перевершуючи в багатьох випадках своїми архітектурними прикрасами польські костьоли» (Повстенко 1940, с. 15). На жаль, цю думку він не розвиває.

Важливо завершити наведені на сторінках офіційного часопису різночитання, зазначивши, що в основі кожної зі статей покладено доповіді, прочитані на нараді Спілки архітекторів УРСР. Тобто результати закритої дискусії було винесено на сторінки періодичного видання, і в одному з наступних чисел Холостенко її продовжував, написавши обурену відповідь в сторону Татаренка (не додавши нічого нового), – що свідчить про гостроту піднятої проблеми. На третьому, повоєнному етапі, таких дискусій вже не побачимо. Тоді радянська архітектурна історіографія керувалась одним імперативом, який міцно вкоренився в означуване і створив сучасну міфологію українського бароко.

Але з початку 1950-х ця тема перетворилась на негласну заборону, а термін «українське бароко» майже повністю вилучили з ужитку. Тоді домінуючою стала ідея єдності братніх народів, про впливи Заходу переставали згадувати, а особливо ж – послуговуватись «буржуазними» стилістичними теоріями. Новостворена Академія архітектури УРСР (1945–1956, з 1956 по 1963 роки – Академія будівництва й архітектури) і спеціалізований Інститут теорії та історії архітектури у її складі (а з 1964-го в складі Держживільбуду) стали частиною ідеологічного апарату, що впроваджував нову нормативність. Це буквально означало те, що вивчення, дослідження, популяризація архітектурних пам'яток, а також розробка теоретичних засад, написання історії і фіксація сучасної архітектури належали до прерогатив однієї інституції, яка контролювала ці процеси. Саме інституціоналізація архітектурного знання прискорила його індоктринацію (властиво, не тільки архітектурного: шеститомна «Історія українського мистецтва» (1966–1970), зокрема, була також ініціативою і співпроектом Інституту, що фінансувався Держживільбудом (Дахно 1995, с. 5–13)).

Тому коли дослідження української архітектури XVII–XVIII століть пожвавились, явище українського бароко почали більше інтерпретувати, підлаштовуючи його під ідеологію і піддаючи критиці. Так, показово, що в 1957 році під державну охорону взяли понад півтори тисячі архітектурних пам'яток, більшість з яких датували XVII–XVIII століттям, а впродовж 1950–1960-х видали ряд текстів, присвячених архітектурі періоду (Цапенко 1955; Заболотний 1957; Кожин 1958; Нельговський 1959; Логвин 1963; Асєєв 1966), зокрема такі, що розробляли нову стилістичну концепцію (Цапенко 1953; Цапенко 1954; Цапенко 1967).

Більшість з тих текстів типово-шаблонні: вони стверджували безумовний поступ в розвитку культури, спричинений національно-визвольною війною проти «польського гніту», її успіх був наслідком зближення з «російським народом», а в цьому зближенні першість належала саме російській стороні, яка вплинула на творчий обмін і маркувала вищий розвиток тих територій, що нібито відійшли під Московський протекторат після 1654 року (тобто переважно Лівобережжя).

Однією з ілюстрацій зміни наукової риторики можуть бути описи Покровського собору в Харкові, який представляли зі зміщеними акцентами. Наприклад, Стефан Таранущенко, котрий у статті 1923 року детально проаналізував кожну частину пам'ятки і назвав її «гібридною квіткою», дійшов поміркованого висновку про те, що храм має властиві риси як західноєвропейського, так і московського храмового будівництва. Причому саме з московським він пов'язаний двоповерховістю, критими сходами з рундуками, та деякими декоративними елементами, що іноді в них трапляються (Таранущенко 1923, с. 28–33). Через більш ніж три десятиліття Михайло Цапенко, знайомий з текстом Таранущенка і не раз його

вихваляючи, натомість, не соромився узагальнень: «Найвражаюче в цій споруді – органічне поєднання українських і російських прийомів. У пропорціях і силуеті це типова трьохкупольна – “трибанна” українська церква. <...> Зовнішнє декоративне оздоблення собору виконано в стилі російської архітектури, такі, наприклад, наличники вікон; пізніше ці форми часто зустрічаються на Україні» (Цапенко 1967, с. 141). Схоже пріоритети розставляє і Григорій Логвин (Логвин 1968, с. 443).

Але виражено барокові (тобто «Західні») впливи в мурованій храмовій архітектурі новоспечені фахівці не могли не помічати. Їх наявність пояснювали подібно іншому співробітнику Інституту, Івану Ігнаткіну: «Досить показово, що архітектурний стиль XVII–XVIII століть, відомий в Європі під назвою “бароко”, не мав на Україні широкого розповсюдження. Деякі риси цього стилю, що зустрічаються в пам’ятках архітектури цього часу, об’єднані з типовими прийомами народної архітектури. Немає жодних підстав вбачати в архітектурному вираженні цих споруд наслідки “сприйняття” українськими будівничими польсько-єзуїтської архітектури бароко, як намагалися представити в минулому деякі історики архітектури» (Ігнаткін 1954, с. 160). Або Сергію Безсонову: «Появі в українській архітектурі XVII–XVIII століть барокових елементів почасти можна пояснити тим, що на Придніпров’ї працювали майстри зі Львова, Вільна, Могилева, а також великими будівельними роботами, що проводились тут польською шляхтою і католицьким духовенством. <...> Для архітектури України цього періоду характерні глибокі зв’язки з народним зодчеством, реалізм образів і глибокий оптимізм. Все це докорінно відрізняє її від західноєвропейської барокової архітектури» (Безсонов 1954, с. 262).

Першим великим результатом дослідницької роботи Інституту стало видання двотомника «Нарисів історії архітектури Української РСР» (1957, 1962). В його першій частині автор розділу про архітектуру XVII–XVIII століть Петро Юрченко пише про «штучність українського бароко», поверхово аргументуючи це порівнянням з італійським, яке характерне «різкими контрастами і динамікою композиції, перебільшеною пластичною насиченістю фасадів, широким застосуванням колосального ордера, кольоровими і світловими ефектами», тоді як українське і російське «виникали з іншого, глибокого самотнього джерела, з творчої переробки традицій древньоруської монументальної і дерев’яної архітектури, а разом з тим і досягнень класичної архітектури» (Безсонов 1954, с. 107). Майже те саме Юрченко повторював у «Нарисах з історії українського мистецтва» (Асеев 1966) і в третьому томі «Історії українського мистецтва» (Бажан 1968).

Напевно, найбільш репрезентативним на цьому етапі дослідженням теми є книга Михайла Цапенка (Цапенко 1967). Авторіві вдалося підхопити хвилю вже відомих тлумачень і кристалізувати її в кон’юнктурній концепції стилю української архітектури XVII–XVIII століть, який він назвав *національним архітектурним стилем*. Категорично відкинувши термін «українське бароко», але не заперечуючи Західних впливів на локальні будівельні практики, Цапенко ось що розумів під національним стилем: «Основою національного архітектурного стилю були перш за все місцеві традиції народної культури <...>. Народна культура, і зодчество зокрема, не могла жити минулим чи привнесеним ззовні, а в епоху, коли національно-визвольна боротьба і возз’єднання з Росією були основою подальшого існування українського народу й поготів. <...> Було би недостатньо констатувати взаємозв’язок російського і українського зодчества як звичайне явище у взаємній комунікації двох сусідніх народів. В даному разі перед нами процес більш глибокий і органічний, він корениться в спільній історичній спорідненості культури цих народів; нерідко на практиці це призводило буквально до взаємопроникнення російських і українських архітектурно-будівельних прийомів» (Цапенко 1967, с. 221–222). Тобто національний стиль в українській архітектурі з точки зору Цапенка був можливий тільки у зв’язку з російською (і православною) культурою, все інше він намагався мінімізувати. Така позиція була для нього принциповою, він неодноразово її

повторював і палко критикував інакодумців, віддаючи перевагу уникати розмови про бароковість української архітектури, очевидно, вважаючи це «буржуазним елементом», що шкодить його теорії і, можливо, кар'єрі.

Таким чином, розмови про національне українське стали більш легальними, ніж розмови про барокове українське. Проблема самотності вкоренилася в дискурс.

Тому коли Григорій Логвин і Юрій Асеев писали про українське бароко вже в 1980-х, то користувалися патерном національної самотності як гомогенною основою, до якої нескладно прикладали досвіди «сусідніх народів», якщо тільки від цього вона збагачувалась (Логвин 1986, с. 40; Асеев 1989, с. 34). Можливо, тому в історико-методичному збірнику до фундаментального проєкту «Зводу пам'яток історії і культури народів СРСР по Українській РСР» (1986) Логвин включив до зв'язку «братніх народів» західноєвропейське бароко, оглядаючи «загальні естетичні принципи», і це могли не вважати диверсією.

Очевидно, із тієї ж причини не був несподіванкою різкий європоцентричний поворот на етапі незалежності, починаючи з 1990-х, коли «національна самотність» з іще чітко поставленим радянсько-марксистським акцентом (майже) відкинула російсько-український тандем і почала зрощуватись із загальнокультурними історичними процесами. Тоді бароковість відроджувалася в контексті пошуків державних витоків, ставала лейтмотивом зародження нації і заповнювала всі щілини історично-культурного розвитку модерної України – імпульсивно і хвилеподібно (Мишанич 1993; Чепелик 1994; Макаров 1994; Дьомін 1994; Від Бароко до Бароко 1996; Логвин 1997).

Оминаючи деталі цього концептуального ізоморфізму і різного рівня якості нових теоретичних сполучень, зупинимось на тому, що зі злиттям національного і барокового змирилися не всі. Принаймні деякі важливі наукові видання відкидають чи ігнорують цей процес «зрощування» і майже не рефлексують досвід тлумачень. Для прикладу, в «Історії української архітектури» (Смолій 2003) лиш наголошено на дискусійності явища, а в іншому прослідковується лінія «національного стилю»; в третьому томі п'ятитомної «Історії української культури» (Тимофієнко 2003) зовсім уникають вживання терміну «бароко» і майже наслідують постулати Цапенка; а в «Історії українського мистецтва» явище бароко взагалі визначають «ренесансно-бароковим синтезом за умов хронологічної ретардації» (Вечерський 2011). На цьому останньому варто зупинитися.

Справа в тому, що автором цього твердження є Віктор Вечерський – один з найбільш помітних сьогодні дослідників української архітектури XVII–XVIII століть. Ще з 1994 року він непохитно відстоює необхідність перегляду «правомірності» вживання усталеного поняття українського бароко, розуміючи його політичну вагу, але пропонуючи користуватись натомість «ренесансом» чи «ренесансно-бароковим синтезом» (Вечерський 1994). При детальному ознайомленні стає зрозуміло, що Вечерський головним чином відроджує теорію національного архітектурного стилю Цапенка, а іноді й не додає чогось нового: «У другій половині XVII ст. у так званій Гетьманщині сформувалася неповторна національна архітектурна стилістика, відмінна за своїми основними рисами від європейського бароко» (Вечерський 2021, с. 9), – або ж тут: «Термін “українське бароко” не влаштовує не тільки автора <...> унаслідок глибокої феноменологічної відмінності оригінальної стилістики архітектури Наддніпрянщини, Лівобережжя і Слобожанщини доби Гетьманщини від європейського бароко. Бо попри реальне проникнення барокової стилістики, українська архітектура розвивала власні засади як у функціональній та розпланувально-просторовій типології, так і в тектонічних та архітектурно-пластичних рішеннях» (Вечерський 2021, с. 13).

Тобто, як бачимо, існують різні форми інтерпретації одного культурного явища. Але в сутності в них є спільне – вони інструменталізують національне. На сучасному етапі, коли диференціація радянського, національного, українського є розмитою, коли бароко стає одним із шляхів деколонізації і реінтеграції (Demchuk & Levchenko 2023), ці тлумачення заповнюють

дискурсивну цілісність згаданого на початку націєпростору. Інакше кажучи, стають абсолютними і незаперечними. Адже вагомість теоретичної конструкції нарощується політично, достатньо складно чи неможливо практично зрушити те, що стало частиною фундаменту нової традиції. Та чи це відкидає необхідність перегляду її складових? Принаймні для того, щоб зрозуміти архаїчність сучасного наративу. І для того, щоб синхронізувати понятійно-категоріальний апарат, із допомогою якого ми мислимо про культурні процеси.

Список джерел та літератури

- АНТОНОВИЧ, Є. А., & УДРІС, І. М., 2015, *Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва: монографія*. Кривий Ріг.
- АНТОНОВИЧ, Д., 1923, *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Прага: Видання Українського Університету.
- АСЕЄВ, Ю. С., та ін. ред., 1966, *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ: Мистецтво, 1966.
- АСЕЄВ, Ю. С., 1989, *Стили в архитектуре Украины*. Киев: Будивельник.
- БАЖАН, М. П., гол. ред., 1968, *Історія українського мистецтва: у 6-х томах, Т. 3, Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття*. Київ: Голов. ред. УРЕ.
- БАЙЭ, К., 1914, *История искусств*. Перевод и редакция Григория Павлуцкого. Киев: Изд. С.В. Кульженко.
- БГАБГА, Г., 1996, *Націєрозповідність*. У: Зубрицька, М., ред., *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис, 559–561.
- БЕЗСОНОВ, С. В., 1954, *Исторические связи архитектуры России, Украины и Белоруссии в XIV – XVII ст.* У: *Зодчество Украины*. Киев: Изд-во Акад. архитектуры УССР, 251–270.
- ВЕЧЕРСЬКИЙ, В., 1994, *До питання про національний стиль в архітектурі України*. У: *Архітектурна спадщина України*, вип. 1: Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. Київ: НДІТІАМ, 102–113.
- ВЕЧЕРСЬКИЙ, В., 2009, *Особливості стилю бароко в архітектурі України XVII – XVIII століть. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр.*, 9, 199–203.
- ВЕЧЕРСЬКИЙ, В., 2011, *Мистецтво середини XVII – середини XVIII століття. Архітектура*. У: *Історія українського мистецтва у 5 т. Т. 3, Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
- ВЕЧЕРСЬКИЙ, В., 2021, *Українське бароко: термін і явище. Українське архітектурне бароко (середина XVII – XVIII століття). У: Українське архітектурне бароко (середина XVII – XVIII століття). Ретроспективний бібліографічний покажчик*. Київ: ДНАББ імені В. Г. Заболотного.
- Від Бароко до Бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій культурі XVII–XVIII ст. і необароковим течіям XX століття. Тези доповідей конференції*, 1996. Київ: Ірена.
- ДАХНО, В., 1995, *До 50-ліття Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування, Теорія та історія архітектури*, 1, 2–25.
- ДЕРРІДА, Ж., 2004, *Письмо та відмінність*. Переклад Віктора Шовкуна. Київ: Основи.
- ДЬОМІН, М., та ін. ред., 1994, *Архітектурна спадщина України*, вип. 1: Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. Київ: НДІТІАМ.
- ЕРНСТ, Ф., 1919, *Українське мистецтво XVII–XVIII віків*. Київ: Криниця.
- ЗАБОЛОТНИЙ, В. Г., гол. ред., 1957, *Нариси історії архітектури Української РСР (Дожовтневий період)*. Київ: Держ. вид-во літ. з буд-ва і архітектури УРСР.
- ЗАКОВ, І., 1940, *Практика застосування національних форм в роботах харківських архітекторів, Архітектура Радянської України*, 4, 16–20.

- ИГНАТКИН, И. А., 1954, *Исторические связи украинских и русских зодчих XIV – XVII вв.* У: Зодчество Украины. Киев: Изд-во Акад. архитектуры УССР, 159–180.
- КОВПАНЕНКО, Н. Г., 2008, Роль археологічних з'їздів останньої третини XIX – початку XX ст. у дослідженні архітектурно-мистецької спадщини України. *Український історичний журнал* 6, 99–110.
- КОЖИН, Н. А., 1958, *Украинское искусство XIV – нач. XX вв. Очерки, ч. I.* Львов: Украинский полиграфический институт им. И. Федорова.
- КРИП'ЯКЕВИЧ, І., заг. ред., 2002, *Історія української культури. Ізборник.* У доступі з: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult.htm> [У доступі: 31 травня, 2004]
- КРИЧЕВСЬКИЙ, В. Г., 2016, *Розуміння українського стилю.* У: Савчук, О., упор., Василь Григорович Кричевський: хрестоматія: в 2 т. Т. 1. Харків: Видавець Олександр Савчук, 30–34.
- ЛИПА, К. А., 2024, *Історія архітектурних стилів.* Київ: Віхола.
- ЛОГВИН, Г. Н., 1963, *Украинское искусство X – XVIII вв.* Москва: Искусство.
- ЛОГВИН, Г. Н., 1968, *По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки,* Київ: Мистецтво.
- ЛОГВИН, Г. Н., 1986, *Этапы развития и стилевые особенности архитектуры украинского барокко.* У: Памятники архитектуры Украины (новые исследования): материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Укр. ССР. Киев: КиевНИИТИ.
- ЛОГВИН, Г. Н., 1997, *Стильові особливості архітектури й монументально-декоративного мистецтва українського бароко.* У: Архітектурна спадщина України, вип. 4: Проблеми стильового розвитку архітектури України. Київ: Українознавство, 51–59.
- ЛУКОМСКИЙ, Г., 1911, *Украинский барокко.* Аполлон.
- МАКАРОВ, А., 1994, *Світло українського бароко.* Київ: Мистецтво.
- МИШАНИЧ, О., відп. ред., 1993, *Українське барокко: матеріали 1 конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.).* Київ: Інститут української археографії.
- МОДЗАЛЕВСЬКИЙ, В., 1918, *Основные рисы украинского мистецтва.* Чернігів: Друкарня Г. М. Веселої.
- МОЛОКІН, О., 1940, Український модерн в архітектурі XX століття, *Архітектура Радянської України*, 4, 21–27.
- НЕЛЬГОВСЬКИЙ, Ю. П., відп. ред., 1959, *Питання історії архітектури та будівельної техніки України.* Київ: Держбудвидав УРСР.
- ПАВЛУЦЬКИЙ, Г., 2017, *Дерев'яні та муровані храми України.* Переклад Олександра Ушкалова. Харків: Видавець Олександр Савчук.
- ПОВСТЕНКО, О., 1940, Стильові особливості барокко на Україні в XVII–XVIII ст., *Архітектура Радянської України*, 10, 12–19.
- СІЧИНСЬКИЙ, В., 1956, *Історія українського мистецтва. Т. I, Архітектура.* Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці.
- СМОЛІЙ, В. та ін. ред., 2003, *Історія української культури у п'яти томах. Том 3, Українська культура другої половини XVII – XVIII століть.* Київ: Наукова думка.
- СПІВАК, Г. Ч., 2006, *В інших світах.* Переклад Руслана Ткачука, Ірини Супрунець та ін. Київ: Всесвіт.
- ТАРАНУЩЕНКО, С., 1923, Покровський собор у Харкові, *Пам'ятки українського мистецтва. Вип. 2, Будівництво*, 6–33.
- ТАТАРЕНКО, С., 1940, Українське барокко, *Архітектура Радянської України*, 8, 27–33.
- ТИМОФІЄНКО, В., заг. ред., 2003, *Історія української архітектури.* Київ: Техніка.
- ХОЛОСТЕНКО, М., 1940, Українська архітектура XIV – XVII стор., *Архітектура Радянської України*, 8, 22–27.
- ЦАПЕНКО, М. П., 1967, *Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков.* Москва: Издательство литературы по строительству.
- ЦАПЕНКО, М. П., гл. ред., 1954, *Зодчество Украины.* Киев: Изд-во Акад. архитектуры УССР.

- ЦАПЕНКО, М. П., гл. ред., 1955, *Архитектурное наследство Украины: сб. науч. тр.* Вып. 1, Киев: Изд-во Академии архитектуры УССР.
- ЦАПЕНКО, М. П., ред., 1953, *Архитектурное творчество*. Киев: Издательство Академии Архитектуры Украинской ССР.
- ЧЕПЕЛИК, В., 1994, Триумф і трагедія київського барокко, *Українська культура*, 1, 8–10.
- ЧЕПЕЛИК, В., 1998, Архітектура українського необароко на першій стадії розвитку. Два центри формування, *Теорія та історія архітектури і містобудування*, 3, 141–154.
- ШУМИЦЬКИЙ, М., 1914, *Український архітектурний стиль*. Київ: Друкарня 2-ої артїлі.
- DEMCHUK, S. & LEVCHENKO, I., 2023, Ukrainian Baroque, *Histoire de l'art*, 91, 83–94.
- LEVCHENKO, I., 2024, The nation as a framework for art historical writing. The constructs of 'Kyivan' Rus', *Ukrainian Baroque, Ukrainian avant-garde*. In: S. Demchuk, I. Levchenko, eds. *Entangled Art Histories in Ukraine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>.

References

- ANTONOVYCH, D., 1923, *Skorocheny kurs istorii ukrainskoho mystetstva* [A Short Study of Ukrainian Art History]. Praha: Vydannye Ukrainskoho Universitetu.
- ANTONOVYCH, Ye. A. & UDRIS, I. M., 2015, *Ukrainske mystetstvoznavstvo kintsya XIX – pochatku XX stolittia: doslidzennia natsionalnykh form vitchuznyanoho obrazotvorchoho mystetstva: monohrafiya* [Ukrainian Art History of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries: a Study of National Forms of Domestic Fine Art: a monograph]. Kryvyi Rih.
- ASEEV, Yu. S., ta in. red., 1966, *Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva* [Essays on the history of Ukrainian art]. Kyiv: Mystetstvo, 1966.
- ASEEV, Yu. S., 1989, *Stili v arkhitekturi Ukrainy* [Styles in Architecture of Ukraine]. Kiev: Budivelnik.
- BAYE, K., 1914, *Istoriya iskusstv* [The History of Art]. Perevod i redaktsiya Grygoriya Pavlutsenko. Kiev: Izd. S. V. Kulzhenko.
- BAZHAN, M. P., hol. red., 1968, *Istoriya ukrainskoho mystetstva: u 6-kh tomakh. T. 3, Mystetstvo druhoi polovyny druhoi polovyny XVII – XVIII stolittia* [History of Ukrainian art: in 6 volumes. Vol. 3, Art of the second half of the XVII – XVIII centuries]. Kyiv: Holov. red. URE.
- BEZSONOV, S. V., 1954, *Istoricheskie svyazi arkhitektury Rossii, Ukrainy i Belorussii v XIV – XVII st* [Historical connections of architecture between Russia, Ukraine and Belarus in the 14th – 17th centuries]. U: Zodchestvo Ukrainy. Kiev: Izd-vo Akad. arkhitektury USSR, 251–270.
- BHABHA, H., 1996, *Natsierozpovidnist* [Nation and Narration]. U: Zubrytska, M., red., *Antolohiya svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Lviv: Litopys, 559–561.
- CHEPELYK, V., 1994, Triumf i trahediya kyivskoho barokko [Triumph and tragedy of Kyiv Baroque], *Ukrainska kultura*, 1, 8–10.
- CHEPELYK, V., 1998, Arkhitektura ukrainskoho neobaroko na pershiy stadii rozvytku. Dva tsentry formuvannia [The Architecture of Ukrainian Neobaroque in the first stage of development. Two centers of formation], *Teoriya ta istoriya arkhitektury i mistobuduvannia*, 3, 141–154.
- DAKHNO, V., 1995, Do 50-littya Derzhavnoho naukovo-doslidnoho instytutu teorii ta istorii arkhitektury i mistobuduvannia [To the 50th anniversary of the State Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning], *Teoriya ta istoriya arkhitektury*, 1, 2–25.
- DEMCHUK, S. & LEVCHENKO, I., 2023, Ukrainian Baroque, *Histoire de l'art*, 91, 83–94.
- DERRIDA, Zh., 2004, *Pysmo ta vidminnist* [Writing and Difference]. Pereklad Viktora Shovkuna. Kyiv: Osnovy.
- DYOMIN, M., ta in. red., 1994, *Arkhitekturna spadshchyna Ukrainy* [Architectural Heritage of Ukraine], vyp. 1: Malovyvcheni problemy istorii arkhitektury ta mistobuduvannia. Kyiv: NDITIAM.

- ERNST, F., 1919, *Ukrainske mystetstvo XVII–XVIII vikiv* [Ukrainian Art of XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Krynytsia.
- IGNATKIN, I. A., 1954, *Istoricheskie svyazi ukrainskikh i russkikh zodchikh XIV – XVII vv.* [Historical connections between Ukrainian and Russian architects of the 14th – 17th centuries.] U: *Zodchestvo Ukrainy*. Kiev: Izd-vo Akad. arkhitektury USSR, 159–180.
- KHOLOSTENKO, M., *Ukrainska arkhitektura XIV – XVII stor.* [The Ukrainian Architecture of XIV – XVII centuries], *Arkitektura Radianskoi Ukrainy*, 8, 22–27.
- KOVPANENKO, N. H., 2008, Rol arkheolohichnykh zyzdiv ostannioyi tretyny XIX – pochatku XX st. u doslidzenni arkhitekturno-mystetskoi spadshchyny Ukrainy [The Role of Archaeological Congresses of the last third of the 19th and early 20th centuries in the Study of Architectural and Artistic Heritage of Ukraine.]. *Ukrainsky istorychny zhurnal* 6, 99–110.
- KOZHYN, N. A., 1958, *Ukrainskoe iskusstvo XIV – nach. XX vv. Ocherki, ch. 1* [The Ukrainian Art of XIV – the beginning of XX centuries. Essays, p. I]. Lvov: Ukrainskiy poligraficheskyy institut im. I. Fedorova.
- KRYCHEVSKY, V. H., 2016, *Rozuminnya ukrainskoho stylu* [Understanding of Ukrainian style]. U: Savchuk, O., upor., *Vasyl Hryhorovych Krychevsky: khrestomatiya: v 2 t. T. 1.* Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 30–34.
- KRYPYAKEVICH, I., zah. red., 2002, *Istoriya ukrainskoi kultury* [The History of Ukrainian Culture]. Izborynk. U dostupi z <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult.htm> [U dostupi: 31 travnia, 2004]
- LEVCHENKO, I., 2024, The nation as a framework for art historical writing. The constructs of ‘Kyivan’ Rus’, Ukrainian Baroque, Ukrainian avant-garde. In: S. Demchuk, I. Levchenko, eds. *Entangled Art Histories in Ukraine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>.
- LOGVYN, G. N., 1963, *Ukrainskoe iskusstvo X – XVIII vv.* [The Ukrainian Art of X – XVIII] Moskva: Iskusstvo.
- LOGVYN, G. N., 1986, *Etapy razvitiya i stilevye osobennosti arkhitektury ukrainskoho barokko* [Stages of development and stylistic features of Ukrainian Baroque architecture]. U: *Pamyatniki arkhitektury Ukrainy (novye issledovaniya): materialy k Svodu pamyatnikov istorii i kultury narodov SSSR po Ukr. SSR.* Kiev: KievNIITL.
- LOHVYN, H. N., 1968, *Po Ukraini. Starodavni mystetski pamyatky* [Across Ukraine. Ancient art monuments], Kyiv: Mystetstvo.
- LOHVYN, H. N., 1997, *Stylovi osoblyvosti arkhitektury y monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva ukrainskoho baroko* [Stylistic features of Ukrainian Baroque architecture, monumental and decorative art]. U: *ArkhitECTurna spadshchyna Ukrainy*, vyp. 4: Problemy styliovoho rozvytku arkhitektury Ukrainy. Kyiv: Ukrainoznavstvo, 51–59.
- LUKOMSKY, H., 1911, *Ukrainskiy barok* [Ukrainian Baroque]. Apollon.
- LYPA, K. A., 2024, *Istoriya arkhitekturnykh styliv* [History of architectural styles]. Kyiv: Vikhola.
- MAKAROV, A., 1994, *Svitlo ukrainskoho baroko* [The Light of Ukrainian Baroque]. Kyiv: Mystetstvo.
- MODZALEVSKY, V., 1918, *Osnovni rysy ukrainskoho mystetstva* [The main features of Ukrainian Art]. Chernihiv: Drukarnia H. M. Veseloi.
- MOLOKIN, O., 1940, *Ukrainsky modern v arkhitekturi XX stolittia* [The Ukrainian Modern in Architecture of XX century], *Arkitektura Radianskoi Ukrainy*, 4, 21–27.
- MYSHANYCH, O., vidp. red., 1993, *Ukrainske barokko: materialy 1 konhresu Mizhnarodnoi asociacii ukrainistiv (Kyiv, 27 serpnia – 3 veresnia 1990 r.)* [Ukrainian Baroque: materials of the 1st Congress of the International Association of Ukrainianists (Kyiv, August 27 – September 3, 1990)]. Kyiv: Instytut ukrainskoi arkheohrafii.
- NELHOVSKY, Yu. P., vidp. red., 1959, *Pytannia istorii arkhitektury ta budivelnoi tekhniky Ukrainy* [Issues of the history of architecture and construction technology of Ukraine]. Kyiv: Derzhbudvydav URSR.
- PAVLUTSKY, H., 2017, *Dereviani ta murovani khramy Ukrainy* [Wooden and Brick Churches of Ukraine]. Pereklad Oleksandra Ushkalova. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk.

- POVSTENKO, O., 1940, Styliovi osoblyvosti barokko na Ukraini v XVII – XVIII st. [Stylistic features of Baroque in Ukraine in the XVII – XVIII centuries], *Arkhitektura Radianskoi Ukrainy*, 10, 12–19.
- SHUMYTSKY, M., 1914, *Ukrainsky arkhitekturny styl* [Ukrainian Style of Architecture]. Kyiv: Drukarnia 2-oi artili.
- SICHYNSKY, V., 1956, *Istoriya ukrainskoho mystetstva. T. 1. Arkhitektura* [The History of Ukrainian Art. Vol 1. Architecture]. Nu-York: Naukove tovarystvo im. Shevchenka v Amerytsi.
- SMOLIY, V. ta in. red., 2003, *Istoriya ukrainskoi kultury u pyaty tomakh. Tom 3, Ukrainska kultura druhoi polovyny XVII – XVIII stolit* [History of Ukrainian culture in five volumes. Vol. 3, Ukrainian culture of the second half of the XVII – XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka.
- SPIVAK, G. Ch., 2006, *V inshykh svitakh* [In Other Worlds]. Pereklad Ruslana Tkachuka, Iryny Suprunets ta in. Kyiv: Vsesvit.
- TARANUSHCHENKO, S., 1923, Pokrovsky sobor u Kharkovi [Pokrovsky sobor in Kharkiv], *Pamyatky ukrainskoho mystetstva. Vyp. 2, Budivnytstvo*, 6–33.
- TATARENKO, S., 1940, Ukrainske barokko [Ukrainian Baroque], *Arkhitektura Radianskoi Ukrainy*, 8, 27–33.
- TSAPENKO, M. P., 1967, *Arkhitektura Levoberezhnoy Ukrainy XVII–XVIII vekov* [Architecture of Left Bank Ukraine of XVII – XVIII centuries]. Moskva: Izdatelstvo literatury po stroitelstvu.
- TSAPENKO, M. P., gl. red., 1954, *Zodchestvo Ukrainy* [The Building of Ukraine]. Kiev: Izd-vo Akad. arkhitektury USSR.
- TSAPENKO, M. P., gl. red., 1955, *Arkhitekturnoye nasledstvo Ukrainy: sb. nauch. tr.* [Architectural Heritage of Ukraine: Collection of Scientific Papers] Vyp. 1, Kiev: Izd-vo Akademii arkhitektury USSR.
- TSAPENKO, M. P., red., 1953, *Arkhitekturnoe tvorchestvo* [Architectural creativity]. Kiev: Izdatelstvo Akademii Arkhitektury Ukrainskoy SSR.
- TYMOFIENKO, V., zah. red., 2003, *Istoriya ukrainskoi arkhitektury* [History of Ukrainian Architecture]. Kyiv: Tekhnika.
- VECHERSKY, V., 1994, *Do pytannia pro natsionalny styl v arkhitekturi Ukrainy* [To the issue of National Style in the architecture of Ukraine]. U: *Arkhitekturna spadshchyna Ukrainy*, vyp. 1: Malovyvcheni problemy istorii arkhitektury ta mistobuduvannia. Kyiv: NDITIAM, 102–113.
- VECHERSKY, V., 2009, Osoblyvosti styliu baroko v arkhitekturi Ukrainy XVII – XVIII stolit [Peculiarities of the Baroque in the architecture of Ukraine of the XVII – XVIII centuries]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: zb. nauk. pr.*, 9, 199–203.
- VECHERSKY, V., 2011, Mystetstvo seredyny XVII – seredyny XVIII stolittya. Arkhitektura [Art of the mid-17th – mid-18th centuries. Architecture]. U: *Istoriya ukrainskoho mystetstva u 5 t. T. 3, Mystetstvo druhoi polovyny XVI – XVIII stolittya*. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho.
- VECHERSKY, V., 2021, Ukrainske baroko: termin i yavyshe. Ukrainske arkhitekturne baroko (seredyna XVII – XVIII stolittya) [Ukrainian Baroque: term and phenomenon. Ukrainian Architectural Baroque (middle of the 17th – 18th centuries)]. U: *Ukrainske arkhitekturne baroko (seredyna XVII – XVIII stolittya). Retrospektyvny bibliohrafichny pokazhchyk*. Kyiv: DNABB imeni V. H. Zabolotnoho. *Vid Baroko do Baroko. Khudozhnio-literaturna akciya, prysvyachena barokoviy kulturi XVII–XVIII st. i neobarokovym techiyam XX stolittya. Tezy dopovidey konferentsii* [From Baroque to Baroque. Artistic and literary action dedicated to the baroque culture of the XVII – XVIII centuries and neo-baroque trends of the 20th century. Abstracts of conference reports], 1996. Kyiv: Irena.
- ZABOLOTNY, V. H., hol. red., 1957, *Narysy istorii arkhitektury Ukrainskoi RSR (Dozhovtevy period)* [Essays on the History of Architecture of the Ukrainian SSR (Pre-October period)]. Kyiv: Derzh. vyd-vo lit. z bud-va i arkhitektury URSR.
- ZAKOV, I., 1940, Praktyka zastosuvannia natsionalnykh form v robotakh kharkivskikh arkhitektoriv [The practice of using national forms in the works of Kharkiv architects]. *Arkhitektura Radianskoi Ukrainy*, 4, 16–20.

Українське бароко в структурі офіційних тлумачень: архітектурно-історіографічний аспект

Мета дослідження полягає у виявленні монтажу значення стилістичної категорії українського бароко зі складовими частинами, які сприяють його ідеологічному функціонуванню. Основним об'єктом аналізу є висловлювання, що стали вираженням інтерпретації культурного явища. Дослідження партикулярне, оскільки включає в об'єктив зору ті тлумачення, що зафіксовані в архітектурній історіографії, що, авжеж, не обмежується архітектурним дискурсом; а також вибіркове, адже покликане показати загальні тенденції циркулювання висловлювань.

Методи, що стали ключовими в дослідженні: структурний, контент-аналітичний, генеалогічний, порівняльний.

Результати. В ході дослідження вибраний матеріал інтерпретацій явища українського архітектурного бароко було виокремлено в чотири хронологічні етапи. Кожен поділений ідеологічними зсувами етап характерний набором притаманних дискурсивних патернів та імперативів, окремі тлумачення виражено інтертекстуальні. Виявлено, що від початку зародження дослідницького інтересу до пам'яток барокового періоду в Україні понятійний апарат нарожував значимість культури регіону, який був складовим елементом системи Російської імперії, сприяв його інтеграції в загальноєвропейські культурні процеси, та заклав потенціал ширшої ідентифікації, зокрема національної, що інтенсифікувало тлумачення. Тому поняття національного було невід'ємним двійником визначення барокового, різною мірою конфліктуючи з ним. Так, дискусії про національне в стилістиці будівництва з початку 1940-х залишили негативний слід в означенні барокового як чужорідного, невластивого народному. Ця дихотомія розвивалася в наступні десятиліття, і в 1960-х та 1990-х виразилася в стилістичних концепціях, успадкованих академічними представниками сьогодні.

Висновки. Сконструйовані тлумачення стали основою сучасного дискурсу про українське бароко. Причому під сучасним слід розуміти парадигму, яка склалася в 1990-х. Тоді міф національної самобутності стилю, що слугував субститутутом української бароковості в 1950–1960-х, частково перевтілювався в європоцентричну форму, та по суті залишив ту ж концептуальну цілісність. Тобто визначення барокового як національного, що стало легітимним в роки української незалежності, мігрувало зі слідами радянсько-марксистської методології, які очевидно обмежують і деформують сприйняття. Тому воно потребує перегляду.

Ключові слова: українське бароко, архітектура, стиль, тлумачення, історіографія.

Taras Bereziuk, independent researcher

Тарас Березюк, незалежний дослідник

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2534-6169>

Received: 05-08-2024

Advance Access Published: December, 2024

СПРАВА ПРОФЕСОРА СЕРГІЯ ГІЛЯРОВА (1887–1946 р.р.).
ІСТОРИК МИСТЕЦТВА В РАМКАХ БІЛЬШОВИЦЬКОЇ ТА НАЦИСТСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЙ

Павло Золотуха

*The professor Serhii Hiliarov (1887-1946) affair.
Art historian within Bolshevik and Nazi ideologies*

Pavlo Zolotukha

The study aims to analyze the impact of political circumstances, repressions of the 1930s, and the Nazi occupation of Kyiv on Serhii Hiliarov's scholarly work and political trajectory. The main goal is to identify how historical circumstances influenced Hilyarov's work at the Khanenko Museum, teaching at the Kyiv Art Institute, and art research under the pressure of totalitarian regimes.

Methods. *This is qualitative empirical research, based on a critical analysis of primary and secondary sources including interrogation protocols, Hiliarov's articles, lectures, and works by contemporary historians. The research incorporates documents from the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, the Central State Archive of Public Associations of Ukraine, and the Central State Archive-Museum of Literature and Art. The subject is examined within the context of the Bolshevik consolidation of power in Ukraine during the 1920s, the repressions of the early 1930s, and the Nazi occupation of Kyiv from 1941 to 1943.*

Results. *The research clearly identifies the events in Serhii Hiliarov's life that influenced the integration of Bolshevik and Nazi ideological narratives into his articles and lectures. Notably, his arrest in 1933 marked a turning point after which Hiliarov increasingly incorporated Bolshevik ideology into his work. With the establishment of the Nazi occupation administration in 1941, he selectively included elements of Nazi propaganda in his writings.*

Conclusions. *Serhii Hiliarov sought to focus on academic and teaching activities, striving to maintain objectivity even under political pressure. During the 1924–1932 period, his work largely avoided overt politicization. However, this period also revealed his dissatisfaction with the Bolshevik regime, reflected in conflicts with students and opposition to the sale of artworks by Derzhtorg. These events culminated in his arrest in 1933, after which Hiliarov began producing works aligned with the ideological demands of the authorities. We believe this shift resulted from fear of further repression and pressure from the GPU. Hiliarov's activities during this period illustrate not only forced collaboration with the regime but also his strategic use of the ideological context to preserve his ability to conduct scholarly work. This approach enabled him to continue studying art while working at the Khanenko Museum and teaching art history. This survival strategy proved useful during the Nazi occupation of Kyiv from 1941 to 1943. On the one hand, Hiliarov openly criticized Bolshevik policies in Kyiv. On the other hand, he adapted to the new conditions to continue his professional work and safeguard the Khanenko Museum's collection.*

Keywords: *Serhii Hiliarov, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, repressions, art history, Kyiv, totalitarianism.*

Постать Сергія Гілярова (1887–1946) пов'язана з такими інституціями як Музей мистецтв всеукраїнської академії наук (нині Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, далі – Музей Ханенків) та Київський художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, далі – КХІ). У Музеї Ханенків він обіймав посаду наукового секретаря та досліджував твори мистецтва доби Відродження та мистецтва Голландії та Фландрії XVI ст. (Корнієнко 2002, с. 11). Гілярову вдалося атрибуувати значну частину робіт Музею Ханенків та зберегти ці твори від пограбувань більшовиків і нацистів. Він також уклав два каталоги Музею мистецтв Всеукраїнської академії наук – 1927-го та 1931-го років (Гіляров 1927; 1931). До того, як Гіляров почав працювати в Музеї Ханенків, він був асистентом на кафедрі історії мистецтв Київського інституту народної освіти (тепер Київський національний університет імені Тараса Шевченка), діловодом відділу пластичних мистецтв у Генеральному секретаріаті Української Народної Республіки та уряді гетьмана Павла Скоропадського, викладачем Київського археологічного інституту, а також працював у київському відділенні Американської адміністрації допомоги (далі – «АРА»). Із 1923 року Гіляров працював науковим секретарем у Музеї Ханенків, із 1926 – заступником директора та хранителем. У 1924 році, паралельно з роботою в музеї, почав викладати історію та теорію мистецтва в КХІ. У 1929 році Гіляров стає професором кафедри (Крутенко 1998, с. 99).

Огляд історіографії. Постать Сергія Гілярова та його роль в історії музейної справи досліджувала Наталія Крутенко (Крутенко 1998). Вона, зокрема, проаналізувала його наукові досягнення, діяльність у Музеї Ханенків та долю під час радянських репресій і німецької окупації Києва.

Крутенко висвітлює основні наукові досягнення Гілярова, його роботу в Музеї Ханенків, пише про ув'язнення більшовиками та життя науковця під час нацистської окупації Києва 1941–1943 років. У завершенні статті авторка робить висновки про те, що Сергій Гіляров помер у в'язниці через голодний протест, чим зберіг від репресій Меркурія Гілярова, свого сина. Такі висновки не мають жодних документальних підтверджень, оскільки авторка у своїй статті не посилається на джерела або факти. Офіційною причиною смерті є запалення легень (ЦДАГОУ, Ф. 263. Оп. 1. Спр. 34963. Т. 2, с. 69).

Щорічна конференція «Ханенківські читання» у 2002 році була присвячена дослідженням постаті Сергія Гілярова. За її результатами було видано збірник (Н. Корнієнко та ін. 2002). Варто також згадати праці Олександра Безручка (Безручко 2011, 2012), в яких він розкриває ставлення Гілярова до радянської і нацистської ідеологій та роль у професійному середовищі істориків мистецтва (Безручко 2011). Безручко детально описує ситуації, коли Гіляров вступав у конфлікти з радянською владою, перебіг ув'язнень 1933 та 1946 років та поведінку дослідника в умовах нацистської окупації Києва 1941 – 1943 рр. У висновках дослідник продовжує думку Крутенко про те, що голодна смерть Сергія Гілярова у в'язниці дозволила його сину побудувати кар'єру науковця. Розширює своє дослідження Безручко у монографії «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя» (Безручко 2012). Тут він дає ширшу характеристику професійному колу істориків мистецтва та місцю Сергія Гілярова у ньому. Паралельно він додає у дослідження спогади Олексія Бобровникова (1912 – 1998 р. р.), українського художника театру і кіно, для кращого розуміння контексту подій першої половини XX століття та «відтворення сприйняття соціальних змін інтелігентами з дворянських родин» (Безручко 2012, с. 10).

Постановка проблеми. У тексті ми досліджуємо діяльність та політичну траєкторію Сергія Гілярова в умовах радянської влади, репресій 1930-х років, а також нацистської окупації Києва 1941–1943 роках. Мета дослідження полягає у визначенні впливу історичних обставин, як от тиску влади і політичних репресій, на професійну діяльність Гілярова.

Політичні обставини життя та наукової діяльності Сергія Гілярова. За часів Громадянської війни в Росії (1917–1923) Гіляров займається науковою діяльністю під владою

усіх режимів, які діяли у Києві. Він залишається у місті за часів Української Народної Республіки, Української Держави Павла Скоропадського, а також за панування більшовиків та білогвардійців. Ми не маємо свідчень про політичні переконання Сергія Гілярова в цей період. Однак перебування протягом цих подій у Києві свідчить про те, що політика зазначених режимів цікавила його менше, ніж наукова діяльність та викладання. Залишаючись на місці він опинився у Радянській Україні.

Після остаточного встановлення більшовицької влади у Києві, Гіляров бере участь у впорядкуванні роботи Музею Ханенків. Він обіймає посаду наукового секретаря, а пізніше – хранителя музею. Водночас він викладає історію мистецтв у КХІ та пізніше – у Київському державному інституті кінематографії (далі – КДІК). Період 1924–1932 років став часом звикання Гілярова



*Іл. 1 Зала античного мистецтва.
1920 – 1930 р.р. НАНММБВХ. Фотодокументи з історії та
діяльності НАНММБВХ 01/51*

до нових реалій більшовицького режиму. Тоді у нього відбувалося прийняття та пристосування до порядків нової влади. У межах такого пристосування в експозиції Музею Ханенків після 1924 року з'явилися експлікації стосовно експонованих творів мистецтва. Наприклад, написи «Мистецтво античного рабовласницького суспільства (Греція, Рим XXV–XV ст. перед Жовтневою революцією)» (Іл. 1) та «Іспанія XVII ст. мистецтво на послугах коронованих дегенератів та церкви» (Іл. 2), з одного боку, демонстрували зневагу до минулих суспільних устроїв та окремих верств населення, а з іншого – уможливлювали експонування творів старого мистецтва у Музеї. Однак таке звикання не було успішним, оскільки відомо про конфлікти Гілярова зі студентами на базі його політичних поглядів. Один із них відбувся, коли Максим Шаблівський, студент КДІК, викликав Гілярова на «соціалістичне змагання» зі звинуваченням у тому, що професор читає лекції замість того, щоб проводити практичні заняття (Безручко 2012, с. 43). У подальшому Гілярова назвуть «апостолом буржуазії» через його твердження, що пролетаріат не може мати свого мистецтва (Безручко 2012, с. 47). Хоча робота в Музеї була налагоджена відповідно до більшовицької політики, ми маємо приклади зневажливого ставлення Гілярова до цієї ідеології та методів роботи, які впроваджували політики.

У 1933 році Гілярова арештовують. З огляду на масові арешти, це не дивує, проте слід з увагою поставитися до звинувачень, які йому висувують представники органів репресивної машини. Вони стосувалися співпраці Гілярова з «АРА». Віддаленість у часі цих подій не заважала представникам Державного політичного управління (далі – ДПУ) арештувати Гілярова і звинуватити його у «зв'язках із за кордоном». Сам Гіляров заперечував звинувачення, згадуючи, що востаннє написав своєму колезі з-за кордону, Андрію Грабарю, із метою обмінятися книгами з історії мистецтв (ЦДАГОУ, Ф. 263. Оп. 1. Спр. 34964. Т. 1. с. 12). Уже під час цього арешту Гіляров зізнається у своєму ставленні до радянської влади. Спочатку він описує його як негативне, однак згодом намагається впевнити допитувача Юнзера, що

протягом останніх років він зумів перевести на «новий шлях» власні «позиції формалізму та буржуазного ідеалізму» (ЦДАГОУ, Ф. 263. Оп. 1. Спр. 34964. Т. 1. с. 5). Таке пояснення не відповідає скаргам студентів у 1932 році стосовно «апостола буржуазії» (Безручко 2012, с. 47). Також твердження про зречення від своїх поглядів суперечить інформації про те, як професор у ХХІ вів лекцію про творчість Пітера Брейгеля Старшого. На цій лекції він говорив, що картина Брейгеля «Притча про сліпих» (1568) є натяком на його зі студентами радянську дійсність



Іл. 2. Італійська вітальня. 1920 – 1930 р.р. НАНММБВХ.
Фотодокументи з історії та діяльності НАНММБВХ 01/66

(ЦДАГО, Ф. 263. Оп. 1. Спр. 34964. Т. 1. с. 51). Надалі під час допиту він заперечує це і називає Брейгеля художником, творчість якого «проникнута певними соціальними і політичними ідеями і натякає на сучасну йому дійсність». Таким чином, ми бачимо низку тез, які будуть спрямовані на якомога швидше звільнення професора з ув'язнення. Із цього ми не можемо стверджувати, що на цих допитах Гіляров щиро зізнався у любові до нової радянської дійсності. Радше, він говорив під тиском і страхом перед репресіями. 1 липня 1933 року у листі до Генерального прокурора УССР, Гіляров скаржиться на те, що фактів його контрреволюційної діяльності йому так і не представили, а з 20 допитів, які проводили з ним працівники ДПУ, протоколювали лише три (Корнієнко 2002, с. 18). Через

тиждень, 7 липня 1933 справу Гілярова зупинили, а професора випустили з в'язниці, оскільки «пред'явлене звинувачення у контрреволюційній діяльності не підтвердилося» (ЦДАГО, Ф. 263. Оп. 1. Спр. 34964. Т. 1. с. 56).

Дослідження історії світового мистецтва. Серед текстів лекцій з історії світового мистецтва Гілярова до розгляду ми візьмемо дві з них: «Соціальний сенс мотиву «Мадонни» (НАНММБВХ, оп. 1, спр. 88/7) та «Класова природа імпресіонізму» (НАНММБВХ, оп. 1, спр. 83/10). Вони написані після його першого ув'язнення в 1933 році. У контексті цієї події припускаємо, що він активніше писатиме на догоду ідеям більшовизму. Тексти Гілярова до ув'язнення не мали суттєвого ідеологічного нашарування і ми спробуємо дослідити, чи це змінилося.

Уже з назви першої статті – «Соціальний сенс мотиву «Мадонни» – можемо зрозуміти, про що йтиме мова. Гіляров намагається дослідити соціальний сенс сюжету Богоматері з Ісусом на руках, не торкаючись його релігійної конотації. Він порівнює образ Мадонни з побутом материнства, описуючи, що у чергах та транспорті «матері-пролетарці» завжди надається пріоритет (НАНММБВХ, оп. 1, спр. 88/7, с. 12). Також Гіляров згадує агітаційні плакати Держвидаву, Охматдиту та німецький комуністичний плакат, на яких зображено матір

з дитиною. Гіляров описує, що такий образ на пропагандистській плакатній продукції є надміру символічним для класу найманих робітників: «Класовий сенс цих творів абсолютно зрозумілий і не потребує тлумачення» (НАНММБВХ, оп. 1, спр. 88/7, с. 12). Водночас він звинувачує «країни капіталізму», що у них немає такої уваги до проблем цієї вразливої групи населення. У висновках він зазначає: «Наступності від мотиву мадонни, звісно, шукати тут не доводиться, але подібність їх з мадоннами італійського Ренесансу не зовнішня і не випадкова» (НАНММБВХ, оп. 1, спр. 88/7, с. 12). Яку думку Гіляров хоче передати цим висловом? З одного боку, стаття, у першу чергу, спрямована не на дослідження мистецтва, а на просування політичної пропаганди. Автор згадує німецьких комуністів та «країни капіталізму» в негативному значенні та всіляко вихваляє побут більшовицького режиму. З іншого боку, як працівникові Музею західного та східного мистецтв, Гілярову необхідно було описати сюжет Діви Марії із Богонемовлям так, аби уможливити експонування творів мистецтва із цим зображенням. Він виводить цю тему з «вбивчої церковної догматики» та поміщає її у «здорову самосвідомість класу» (НАНММБВХ оп. 1, спр. 88/7, с. 13).

У наступній статті – «Класова природа імпресіонізму» (НАНМБВХ, оп. 1, спр. 83/10) – ми теж можемо спостерігати тенденцію першочергово писати про політику. Гіляров розглядає імпресіонізм крізь призму більшовицької ідеології: «Імпресіонізм це художній вираз психоідеології... такого, що пасивно спостерігає дійсність в умовах підвищених темпів капіталістичної економіки» (НАНМБВХ, оп. 1, спр. 83/10, с. 12). Цей напрям у мистецтві Гіляров описує як «мистецтво паразитичного класу». Ми спостерігаємо тут винятково спробу засудити «паразитичний клас» та мистецтво імпресіонізму як його прояв. Це відбувається в період, коли держава всіляко засуджує «формалістів» та схиляє митців до «соцреалізму». Гіляров також згадує «формалізм» у цій статті, акцентуючи на тому, що, наприклад, Каміль Пісарро, Жорж Сьора та Поль Сезанн поривають з дійсністю і остаточно ведуть мистецтво до «абстрактного формалізму пуристів» (НАНМБВХ, оп. 1, спр. 83/10, с. 12). Автор ставить діагноз «приреченості буржуазного мистецтва і капіталістичного устрою» (НАНМБВХ, оп. 1, спр. 83/10, с. 12). На відміну від попередньої статті, ми не бачимо спроб дослідити імпресіонізм, наприклад, як течію в її контексті, а лише засудження стилю на фоні боротьби більшовиків із «формалістами».

Обидві статті Гілярова є примітними своїми заангажованими назвами та заполітизованістю змісту. Ув'язнення, тиск з боку ДПУ та бажання укластися у рамці, визначені чіткою лінією владної партії, – ось обставини, які змушують Гілярова робити вибір на користь політичного та соціального трактування мистецтва. Через складність описаних обставин зробити чіткі висновки про особисті судження дослідника щодо державної ідеології є складним завданням. Названі статті Гілярова оприявнюють його реакцію на події, що відбулися із ним самим у 1933 році.

Друга світова війна. Коли війська нацистської Німеччини у 1941 році захоплюють Київ, Гіляров залишається в окупації. Можна припустити декілька причин цього: або ж переконання у контролі фронтової ситуації радянськими військами, або ж, навпаки, у наданні переваги німецькому окупаційному режиму, на протигагу радянському. Однак сам Гіляров, на допиті 1945 р., пояснив, що лишився у місті через хворобливий стан дружини (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т.2, с. 51).

На захист версії про симпатію Гілярова до німецького режиму в Києві можна навести кілька аргументів. По-перше, відіграє роль позитивний досвід Гілярова під час перебування німецьких військ в Україні за часів Української Держави Павла Скоропадського 1918 року. У цей час він працював в уряді Скоропадського діловодом відділу пластичних мистецтв Міністерства освіти (Крутенко 1998, с. 2). У цей же період активно розгортається діяльність Товариства дослідження мистецтв (Безручко 2011, с. 13), одним із засновників якого був Гіляров. Тоді ж він ініціює розгортання активної дослідницької діяльності. Вона, імовірно, була

підкріплена відчуттям спокою, через асоціацію німецької присутності у Києві із відчуттям порядку і законності в умовах революційної нестабільності. Спогади про це могли відіграти певну роль у рішенні залишитися в Києві. Основним важелем у цьому виборі міг бути той ряд конфліктів міжвоєнного періоду. Ув'язнення 1933 року, конфлікти зі студентами зі звинуваченнями у антирадянських поглядах, обурення Гілярова продажами творів мистецтва Держторгом: «Музей західного мистецтва зазнав від розпродажу великої шкоди, втратив багато найкращих своїх експонатів, а матеріальний еквівалент, одержаний від їхньої реалізації, мені здавалося, не виправдовує заподіяних ним культурних збитків» (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, с. 55). Ці фактори могли відіграти суттєву роль у виборі Гілярова залишитися в Києві. Олексій Гіляров, онук Сергія, згадував, що його дідусь не евакуювався з Києва через хронічне захворювання дружини (Гіляров 2002, с. 18).

Події минулих років професора Гілярова найімовірніше вплинули на його діяльність у період окупації Києва нацистською Німеччиною 1941-1943 роках. Про це ми можемо дізнатися, наприклад, із газети «Нове українське слово», в якій видавалися статті дослідника про відомих німецьких митців, а також – тексти його допитів протягом 1945-1946 років. Співпрацю з редакцією газети «Нове українське слово» Гіляров почав у 1941 році, на прохання редактора газети Костянтина Штепи (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т. 2, с. 52).

Із приходом німецької влади у 1941 р. Гілярова назначають директором Музею Ханенків. Підтвердженням цього є аусвайс, виданий йому окупаційною адміністрацією. У ньому, у рядку з посадою, зазначено «Директор Музею Західноєвропейського мистецтва» («Direktor in Museum fur Westeuropäische kunst») (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, с. 71). Цей факт можна розглядати як прагнення залишатися з музеєм, в тому числі з метою збереження його колекції, що схоже на підхід Гілярова до роботи з Держторгом у 1920-1930 роках. Хоча він засуджував продаж творів мистецтва, Гіляров не припиняв співпрацю, аби контролювати відбір творів продаж.

Окрім цього відомо про участь Сергія Гілярова у Музеї переходової доби. «Переходовою» називалася доба панування більшовицького режиму. У цьому музеї він сформулював план виставки «Руйнування більшовиками пам'яток культури Києва», частиною якого був розділ «Мистецтво в Києві за перехідну добу», де планував розповісти про «піднесення національної свідомості у добільшовицькому Києві», про «Художнє життя в Києві при ЦР, при Гетьманаті, Директорії та Денікіні» (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, с. 51).

У статті «Йоган Готфрід Шедель», надрукованій 25 грудня 1943 р. у газеті «Нове українське слово», ми можемо помітити, що Гіляров критикує дії радянської влади. Зокрема він описує, як більшовики нищили пам'ятки Києва. Дослідник перелічує зруйновані храми, зокрема «Великого Миколи» (Військовий Микільський собор, 1690-1696) та «Миколи Малого» (Малий Микільський собор, 1715), Михайлівський золотоверхий монастир (1108-1113), Києво-Братський Богоявленський монастир (1615). Найбільше ж він засуджує руйнування Лаврської церкви та зазначає, що більшовики змінили архітектурний пейзаж Києва (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т. 2, с. 29). В іншій його статті, «Карл Фрідріх Шінкель», від 14 січня 1942 р., ми бачимо підігравання автора ідеології нацистів: «Розквіт творчості Шінкеля припадає на час, коли Німеччина тільки що звільнившись спід наполеонівського гніту переживала добу національного піднесення» (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т. 2, с. 45). Із обох статей ми розуміємо, що Гіляров писав свої тексти телеологічно, прагнучи догодити тогочасній владі. Нам невідомо, чи чинили на нього тиск працівники окупаційної адміністрації. Проте його попередній досвід роботи за часів більшовицького режиму дав йому зрозуміти, як треба діяти, щоб залишитися неушкодженим.

Попередній досвід Гілярова вказує нам на те, що він готовий на поступки в бік пануючого режиму для того, аби мати можливість викладати та досліджувати мистецтво. Також одним із найважливіших напрямків діяльності для Гілярова виявився напрямок збереження колекції

Музею Ханенків. Як відомо, з усієї колекції було вивезено 6 ящиків з тими творами, які керівництво музею визначило найціннішими (ЦДАМЛМ, ф. 727. Оп. 1. Од. зб. 72. с. 104). З огляду на це, в музеї мав бути хтось, хто володів знаннями про колекцію та міг забезпечити гідне збереження протягом війни. Василь Овчинников, директор музею у 1936 – 1976 роках, у своїх спогадах писатиме, що Гіляров більше за всіх знав, що відбувалося в музеї та Києві загалом у часи окупації (ЦДАМЛМ, ф. 727, оп. 1, од. зб. 72, с. 106). На його думку, саме професор знав, які саме твори мистецтва вивозили німці під час свого відступу та пам'ятав тих, хто приймав участь у пограбуванні музею.

Після повернення більшовиків до Києва, у вересні 1943 року, Гіляров знову робить вибір залишитися. Пізніше, у квітні 1944 року, він поновлюється у званні професора та на посаді завідуючого кафедрою історії мистецтва при КХІ. Про це йому видають відповідну довідку (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т. 2., с. 73). Утім діяльність Гілярова під час окупації не залишається непоміченою. Уже 26 грудня 1945 року виходить постанова про порушення кримінальної справи над професором зі звинуваченням у колабораційній діяльності (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т. 2, с. 2). Через 4 дні його ув'язнюють (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34963, т. 2, с. 4). Судячи з допитів, що послідували за арештом Гілярова, ми можемо спостерігати намагання вдруге сконструювати оповідь про себе, як про людину, віддану ідеалам більшовизму. Наприклад, під час одного з допитів він каже, що після ознайомлення з філософією діалектичного матеріалізму, трудами Карла Маркса та Владіміра Леніна, він упевнився у «перевазі Марксо-ленінського методу, який відкрив переді мною [Сергієм Гіляровим – авт.] абсолютно нові перспективи роботи в області моєї науки» (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, с. 53). Про те, чи відповідають ці зізнання дійсності, ми можемо судити з його діяльності у 1924-1932 роках. Також під час допитів у період ув'язнення він виправдовує власне уникання евакуації з Києва хворобливим станом своєї дружини, а також – власним відчуттям страху. (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, с. 51). Якщо під час першого ув'язнення у 1933 році такі виправдання та зізнання призвели до звільнення з-під варти, вдруге це не подіяло. 9 лютого 1946 р., після 6 тижнів арешту, Гіляров помирає у Лук'янівській в'язниці. Офіційною причиною смерті є запалення легень (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, с. 69).

Період окупації Києва німцями характеризувався для Гілярова зміною власної політичної траєкторії, ми досі не можемо зробити висновки, чи була ця зміна його власною ідеєю, або рушієм цієї зміни був страх. У подальших допитах він буде говорити, що його змусили, а статті, які видавалися в цей період, були ним написані ще до окупації.

Висновки. Отже, Сергій Гіляров прагнув зосереджуватися на науковій та викладацькій діяльності навіть за умов політичного тиску. Упродовж 1924–1932 років ми не бачимо прямої заполітизованості в його діяльності. Хоча саме цей період можна охарактеризувати виявленням невдоволення дослідника більшовицьким режимом. Прояви цього ми бачимо у конфліктах зі студентами та спротивом продажу творів мистецтва Держторгом. Ці події спричинили ув'язнення Гілярова у 1933 році. Ця подія стала тою точкою, після якої дослідник почав писати статті на догоду режимові. На нашу думку, він робив це під страхом подальших репресій та тиском ДПУ. Деякі тексти були спрямовані на валідацію, до прикладу, образу Діви Марії з Ісусом, як пролетарського образу «матері-робітниці». Тож він не лише писав відверту пропаганду, як у статті «Класова природа імпресіонізму» (1933 р.), але й застосовував ідеологію для власних цілей. Це демонструє нам спосіб Гілярова співіснувати з режимом. Намагання Гілярова співіснувати з режимом, дали йому можливість досліджувати твори мистецтва, зокрема, у Музеї Ханенків, та викладати в навчальних закладах історію мистецтва.

У Києві Гіляров прагнув адаптуватися не лише до більшовицького режиму, але й до німецького у 1941-1943 роках. З одного боку в цей час дослідник дійсно виражав своє

обурення діями радянської влади. З іншого ж, він знав, що має писати, аби надалі працювати за своїм фахом та зберігати колекцію Музею Ханенків.

Сергій Гіляров був одним з тих, кого можна назвати «наляканою інтелігенцією». З наявних джерел ми можемо стверджувати, що він намагався відповідати умовам більшовицького та нацистського режимів у період їхнього панування в Києві. Для того, щоб надалі мати можливість займатися науковою діяльністю, досліджувати твори мистецтва та викладати в КХІ.

Список джерел та літератури

БЕЗРУЧКО, О., 2011, Сергій Олексійович Гіляров: доля вченого та мистецтвознавця на тлі війни, *З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ*, 1(36), 295 – 332 [Online]. Available from: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EJRN&P21DBN=EJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUJ&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=0&S21STR=GPU> [Accessed: 4th August 2024].

БЕЗРУЧКО, О., 2013, *Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя*. Київ: КиМУ.

ГІЛЯРОВ, О., 2002, Про мого батька. *Природа*, 12 (1048), 10-24.

ГІЛЯРОВ, С., 1927, *Каталог*. Київ: Видання музею.

ГІЛЯРОВ, С., 1931, *Каталог картин*. Київ: Видання Всеукраїнської академії наук.

КРУТЕНКО, Н., 1998, Сергій Гіляров. *Пам'ятки України*, 1, 98 - 115.

КОРНІЄНКО, Н. та ін., 2002, *Ханенківські читання*. Київ: Київ

Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків (НАНММБВХ). оп. 1, спр. 88/8.

Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків (НАНММБВХ). оп. 1, спр. 83/10.

Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків (НАНММБВХ). оп. 1, спр. 88/7.

Центральний державний архів громадських організацій України (ЦДАГОУ). Ф. 263, оп. 1, спр. 34964.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ). Ф. 727, оп. 1, спр. 72.

References

BEZRUCHKO, O., 2011, Serhii Oleksiiiovych Hiliarov: Dolia vchenoho ta mystetstvoznavtsia na tli viyny [Serhii Oleksiyovych Hilyarov: The Fate of a Scholar and Art Historian During the War]. *Z arkhiviv VUCHK-GPU-NKVD-KGB*, 1(36), 295–332 [Online]. Available from: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EJRN&P21DBN=EJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUJ&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=0&S21STR=GPU> [Accessed: 4th August 2024].

BEZRUCHKO, O., 2013, *Ukraiinski kinematohrafisty, pedahohy: Vidnovleni storinky zhyttia* [Ukrainian Cinematographers, Educators: Recovered Pages of Life]. Kyiv: KiMU.

HILIAROV, O., 2002, Pro moho batka [About My Father]. *Pryroda*, 12 (1048), 10–24.

HILIAROV, S., 1927, *Katalog* [Catalogue]. Kyiv: Vydannya muzeyu.

HILIAROV, S., 1931, *Katalog kartyn* [Catalogue of Paintings]. Kyiv: Vydannia Vseukrayinskoii akademii nauk.

KRUTENKO, N., 1998, Serhii Hiliarov. *Pamyatky Ukrainy*. 1, 98–115.

KORNIENKO, N. et al., 2002, *Khanenkivski chytannia* [The Khanenko Readings]. Kyiv: Kyi.

Naukovyi arkhiv Natsionalnoho muzeiu mystetstv imeni Bohdana i Varvary Khanenkiv [Scientific Archive of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts] (NANMMBVKH). Register 1, File 88/7.

Naukovyi arkhiv Natsionalnoho muzeiu mystetstv imeni Bohdana i Varvary Khanenkiv [Scientific Archive of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts] (NANMMBVKH). Register 1, File 88/8.

Naukovyi arkhiv Natsionalnoho muzeiu mystetstv imeni Bohdana i Varvary Khanenkiv [Scientific Archive of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts] (NANMMBVKH). Register 1, File 83/10.

Tsentralny derzhavny arkhiv hromadskykh orhanizatsiy Ukrainy [Central State Archive of Public Organizations of Ukraine] (TsDAGOU). Fund 263. Register 1. File 34964.

Tsentralny derzhavny arkhiv-muзей literatury i mystetstva Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine] (TsDAMLM). Fund 727, Register 1, File 72.

Справа професора Сергія Гілярова (1887—1946 р. р.).

Історик мистецтва в рамках більшовицької та нацистської ідеологій.

Дослідження спрямоване на аналіз впливу політичних обставин, репресій 1930-х років і нацистської окупації Києва на наукову діяльність та політичну траєкторію Сергія Гілярова. Основна мета — виявити, як історичні обставини впливали на роботу Гілярова в Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, викладання в Київському художньому інституті, а також дослідження мистецтва в умовах тиску тоталітарних режимів.

Методи. *Це емпіричне дослідження, ґрунтоване на критичному аналізі історичних джерел та історіографії: протоколи допитів, статті Гілярова, лекції, дослідження сучасних істориків. Залучені документи з Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, Центрального державного архіву громадських об'єднань України, Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва. Предмет дослідження розглядається в умовах закріплення більшовицької влади в Україні у 1920-х роках, репресій поч. 1930-х років та окупації Києва німецькими військами у 1941-1943 роках*

Результатом дослідження *стала чітка ідентифікація подій у житті Сергія Гілярова, які вплинули на інтеграцію в його статті та лекції ідеологічних наративів більшовизму та нацизму. Зокрема, встановлено, що арешт у 1933 році став переломним моментом, після якого Гіляров почав активніше враховувати більшовицьку ідеологію у своїй роботі. З приходом німецької окупаційної адміністрації, у 1941 році, він вибірково додавав до текстів елементи нацистської пропаганди.*

Висновки. *Сергій Гіляров прагнув зосередитися на науковій та викладацькій діяльності, намагаючись зберігати об'єктивність навіть в умовах політичного тиску. У період 1924–1932 років його діяльність залишалася переважно поза межами відкритої політизації. Водночас саме в цей час проявилася його невдоволення більшовицьким режимом, що знайшло відображення в конфліктах зі студентами та спротиві продажу творів мистецтва Держторгом. Ці події стали передумовою до його арешту у 1933 році, після якого Гіляров почав писати матеріали, узгоджені з ідеологічними вимогами влади. На нашу думку, це стало наслідком страху подальших репресій і тиску з боку Державного політичного управління. Його діяльність в цей період свідчить не лише про вимушену співпрацю з режимом, а й про використання ідеологічного контексту для збереження можливості займатися науковою роботою. Завдяки такому підходу Гіляров продовжував*

досліджувати мистецтво, працюючи в Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків і викладаючи історію мистецтва. Ця стратегія виживання стала йому в нагоді і під час нацистської окупації Києва в 1941–1943 роках. З одного боку, він відкрито критикував дії більшовицької влади, з іншого — намагався пристосуватися до нових умов, аби продовжувати роботу за фахом і зберегти колекцію Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. Через підлаштування під різні політичні режими, Гіляров отримував можливість здійснення подальшої своєї наукової та освітньої діяльності.

Ключові слова: Сергій Гіляров, Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, репресії, Київ, тоталітаризм, історія мистецтва.

Павло Золотуха, старший науковий співробітник відділу західноєвропейського мистецтва Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків (Київ, Україна).

Pavlo Zolotukha, senior research fellow of the Western european art department at the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-9356-8545>

Received: 10-10-2024

Advance Access Published: December, 2024

ДОСЛІДЖЕННЯ ОЛЕНИ ЕТТИНГЕР
СЕРЕДНЬОВІЧНИХ РУКОПИСІВ В 1930-Х РОКАХ

Олександр Охріменко, Станіслав Волощенко

*Medieval Manuscript Studies of
Helena Ettinger in 1930s*

Oleksandr Okhrimenko, Stanislav Voloshchenko

The purpose of this article is to restore the place of Helena Ettinger's research in the study of medieval manuscripts during the 1930s. Due to incomplete evidence and the loss of her work, *The Illuminations and Miniatures of Greek and Cyrillic Manuscripts of the 9th–15th Centuries* (1935–1936), Helena Ettinger's position among researchers in Ukrainian bibliographic studies remains undetermined. Her activities as a research associate in the manuscript department of the Library of the Academy of Sciences and the State Historical Library have been limited to a descriptive level in reference publications.

Methods. The article draws on archival documents from the Institute of Manuscripts at the Vernadskyi National Library of Ukraine and the New York Public Library. It also employs prosopography and comparative biographical methods to reconstruct the scholar's biography more comprehensively.

Results. Based on the preserved introduction and reviews by Mykola Heppener and Serhiy Maslov, the article provides qualitative insights into Ettinger's lost work. The authors note that Ettinger used the term ornamentation to mean illumination and clarify other terms she employed (e.g., Cyrillic, index, defects). Ettinger's methodological approach surpassed the prevailing practices of her 1930s contemporaries by extending beyond textology and palaeography to incorporate codicology and visual studies.

Conclusions. Ettinger carried out meticulous work in compiling collection descriptions, editing predecessor records to establish a uniform standard, creating methodical instructions for miniature descriptions, and contributing to exhibition efforts. Her connections included writer Ivan Le and American ethnologist Stella Marek Cushing, and her interests extended to ethnographic materials. Ettinger's scientific contributions—such as the stylistic comparison of Greek and Cyrillic medieval manuscripts based on decoration, her linguistic expertise, and her maintenance of international scholarly contacts—along with her background (stemming from a dekulakized Jewish family), may have adversely affected her fate. Her sudden dismissal from the library and her subsequent disappearance during the German-Soviet war remain unexplained.

Keywords: book studies, medieval manuscripts studies, Helena Ettinger, Mykola Heppener, Serhii Maslov, Vernadskyi National Library of Ukraine named, 1930s.

Вступ. Дослідникам, яким довелося працювати з манускриптами фонду І Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ), неодмінно запам'ятовуються картки та інвентарні книги, що були вручну створені співробітниками та співробітницями на початку діяльності цієї інституції – у 1920–30-х рр., що мала назву відділ рукопису Бібліотеки Всеукраїнської Академії наук (Академії наук УСРР). Великі округлі літери

почерку Гната Житецького, дещо незграбна рука Сергія Маслова, зелений колір пера Миколи Геппенера та каліграфічні записи, зроблені Оленою Еттінгер. Окрім останнього, всі інші імена знайшли своє місце в книгознавстві, історії та спеціальних історичних дисциплінах. Обмаль свідчень про наукову співробітницю, втрачена наукова праця «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.» (1935–1936 рр.), уривчасті біографічні відомості привели до недооцінення її внеску в кодикологію та інші науки 1930-х рр. Ця стаття має на меті встановити якості дослідження середньовічних рукописів Оленою Еттінгер та відновити окремі факти її біографії. До цієї розвідки були залучені архівні матеріали ІР НБУВ та Публічної бібліотеки в Нью-Йорку, а також перевірено наявність (скоріше, встановлено відсутність) відомостей про неї в Державному архіві Київської області та Галузевому державному архіві Служби безпеки України. Поза роботою з архівними документами, в цьому дослідженні ми звернулися до просопографічної біографістики й аналогій з біографій та досліджень колег й колежанок, особливо Дмитра Абрамовича та Миколи й Надії Геппенерів.

Підзаголовок до наукової праці Олени Еттінгер – «Матеріали до історії письма і друку. №...» – свідчить, що планувалося ряд довідкової літератури про фонди. Зокрема, науковий співробітник та очільник відділу рукописів від 1936 р. Микола Геппенер підготував праці «Короткий провідник по відділу рукописів БАН УСРР» (1935 р.) та «Опис кирилівських рукописів Бібліотеки АН УРС. XII–XIV ст. Вип. 1» (1936 р.), які згадуються лише в огляді Сергія Маслова про його діяльність та, очевидно, втрачені на зараз. Позаштатний співробітник Дмитро Абрамович в той час готує працю «Грецькі рукописи Бібліотеки Української Академії наук. 1. Загальний огляд», що так і залишилася в чернетці та збережений у фонді Миколи Геппенера (ІРНБУВ, ф. 78, № 1578). Тому дослідження праці Олени Еттінгер є одним з елементів, що частково відкриває активну наукову діяльність Української Академії наук в галузі книгознавства та спеціальних історичних дисциплін, зокрема витлумачити пам'ятки середньовічної писемності як свідчення матеріальної та візуальної культури – новій тенденції історичних студій 1930-х рр. Буквально перекреслення цих досліджень (ширше – забуття й втрату) простежуємо за ретельними правками рукописів цих вчених – впевнена рука послідовно виправляла заголовок «Українська Академія Наук» на «Академія Наук УСРР».

1. Дослідження грецьких та кирилівських рукописів доби середньовіччя. У 1937 р. Микола Геппенер в огляді роботи відділу рукописів Бібліотеки Академії наук УСРР відзначив, що «відділ виготовував показник ілюмінованих та орнаментованих грецьких і слов'янських рукописів нашої збірки, до XV ст. включно» (Геппенер 1936, с. 83). Рекомендована до друку бібліотекою двічі, 10 листопада 1935 р. та 11 березня 1936 р. (ІРНБУВ, ф. 432, оп. 3, №4, арк. 7), праця авторства Олени Еттінгер так і залишилася, ймовірно, невиданою та загубленою. На основі збережених вступної статті, змісту, двох рецензій та архівних документів дамо характеристику цьому каталогу, встановимо, як дослідниця відзначила риси рукописів, порядок її наукової й популяризаторської роботи.

1.1. Загальна характеристика каталогу за рецензіями. Робота «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.ст.» мала 58 описів рукописів з колекції Бібліотеки Академії наук. Виклад містив вступ, два розділи – окремо про грецькі (19 позицій, з них 2 з мініатюрами) та кирилівські (39, 2 з мініатюрами) манускрипти, короткий показник мотивів та ілюстрації – планувалося 11 фотографій (за збереженим списком, однак вступ каже про 12 запланованих світлин), що презентували 5 грецьких та 6 слов'янських артефактів та всі століття, передбачені дослідженням. Микола Геппенер вказує, що «запроектований автором альбом знімків не тільки доповнює стислий опис але й має самостійне наукове значіння, як публікація досі мало відомих пам'яток» (ІРНБУВ, ф. 432, оп. 3, №4, арк. 4).

Стаття опису рукопису була розлогою та передбачала:

- номер та шифр (останній в круглих дужках);
- короткий заголовок;

- основні *дефекти*;
- почерк, дата, матеріал (коли це не папір);
- формат в долях аркушу та в разі потреби в сантиметра;
- кількість стовбців;
- кількість *листів*.

Окремо давалася характеристика орнаментациї: а) мініатюри – зміст, розмір, фарби, *схороненість*; б) заставки – розмір, форма, мотиви, стиль та фарби; в) ініціали – розмір, форма, мотиви, стиль та фарби. Виділялися орнаментальні особливості письма, зокрема вживання золота та фарб, та інші орнаментальні мотиви: розділові риси, кінцівки, маргінальні позначки, рамки та піврамки заголовкових сторінок та колонтексту і орнаментальне розміщення кінцевих рядків тощо.

На жаль, вступ Олени Еттінгер не називає конкретні пам'ятки чи приклади. Сергій Маслов згадує, що праця включала *Христинопільський Апостол* (№ 3 в кирилівському розділі), «Слова постнически» Ісаака Сиріна (№5 там же), *Никомедійське Євангеліє* (ІР НБУВ, ф. 33, № 2990, арк. 1).

Загальні описи були виконані нерівномірно по об'єму, як пояснює Микола Геппенер, це «пояснюється він знов-таки незадовільним станом попередньої роботи над описом київських рукописів». Тому, він продовжує, «вимагати від автора докладної палеограф[ічної] та лінгвістичної аналізи досі не досліджених пам'яток аж ніяк не можна: це затримало-б вихід праці на невизначений час» (ІР НБУВ, ф. 432, оп. 3, № 4, арк. 3–4).

1.2. *Рукопис – про орнаменти чи мову?* Додавання особливостей орнаментування рукописів до каталогу стало головною перевагою дослідження Олени Еттінгер, її мета – «зробити приступним для дальшого наукового дослідження орнаментальний матеріал Відділу рукописів» (ІР НБУВ, ф. 432, оп. 3, №4, арк. 10). Водночас це стало основним моментом критики Миколи Геппенера та Сергія Маслова.

Науковиця зазначає, що «термін “орнаментациї” взято в дуже широкому розумінні, а саме, показник відмічає навіть дрібні моменти “орнаментування”, що можуть мати художнє чи палеографічне значіння» (ІР НБУВ, ф. 432, оп. 3, №4, арк. 10). Сергій Маслов докоряє, що «термін орнамент тлумачиться в роботі дуже широко і що до показника заведено такі рукописи, де знаходимо іноді не стільки орнамент, скільки “покушение” на орнаментування» (ІР НБУВ, ф. 33, №2990, арк. 1). Микола Геппенер відзначає, що авторці вдалося «відзначити індивідуальні особливості окремих елементів орнаменту». Однак для нього акцент на декоративних аспектах, хоч вони і «цікавлять широкі кола дослідників», все ж зайвий: потрібно звернути увагу на виклад «зазначення мови рукописів» (ІР НБУВ, ф. 432, оп. 3, №4, арк. 4), а розділ про мотиви – включити в основний текст описів, не виділяючи орнаментацию окремо. Результатом дискусії стало викреслення відповідної виокремленої частини праці зі змісту та вступу.

Вбачаємо у цій дискусії – про що цей каталог: про рукописи (текст) чи орнамент (оформлення) – вияв відмінностей двох поколінь. Старше (Микола Геппенер та Сергій Маслов) схильне до традиційних філологічних студій, молодше (Олена Еттінгер) – до нових тенденцій дослідження ілюмінації рукописів (орнаментів й мініатюр) та використання цих джерел з історії, зокрема матеріальної культури (вважайте – історії повсякденности, за сучасним визначенням).

1.3. *Порядок та методи роботи над каталогом.* Архівні довідки з планами (так званими «проспектами») наукової роботи Олени Еттінгер на 1935 та 1936 рр. дають змогу встановити, як вона працювала над каталогом та запланованим новим «показником» – «Мініатюри та орнаменти слов'янських рукописів. XVI століття (Лаврська збірка)». Визначимо основні методи, які вона використовувала.

Робота починалася зі складення бібліографії (бібліографічний метод) – генеральний перегляд колекції, спрощений облік всіх матеріалів, вибірка та реєстрація рукописів для дослідження. Опрацювання вибраних матеріалів Олена Данилівна планувала в кількох напрямках – дослідження мініатюр (іконографічний метод); письма (палеографічний метод, аналіз філіграней, порівняльний метод); орнаментів (порівняльний метод). Перший напрямок вів до створення систематичного показника мініатюр (картотеки), із зазначенням окремих елементів (одяг, житло, знаряддя праці тощо) (систематизація). Другий та третій – до знаходження паралелей з інших збірок (компаративістика).

Наукова робота Олени Еттінгер мала, як мінімум, чотири вияви – методичні матеріали, виставкова діяльність, створення підручних картотек та складення описів фондів й внесення правок до них. За довідковими джерелами відомо, що вона створила інструкцію до опису мініатюр (1935 р.) та організувала виставку «Мініатюри як джерело до історії матеріальної культури» (Дубровіна 2018, с. 315), однак для встановлення деталей наразі не вистачає джерел.

1.4. Опис фонду I та правки до нього. Олена Еттінгер вела опис фонду I «Літературні матеріали» від 7 грудня 1935 до 11 серпня 1936 рр. – від запису № 4143 до № 4873 (ІР НБУВ, ф. I, книга опису № 3, арк. 145 зв.–190). Були опрацьовані зібрання Волинського музею (Бібліотека Шодуара, Biblioteca Ecclesia, Бібліотека Луцького колегіуму, Бібліотека С. М. Мезенцова, Бібліотека Капітула, Бібліотека Волинської духовної семінарії, Бібліотека Острозької колегії тощо), колишньої Софійської філії Бібліотеки Академії наук, Чернігівського музею імені М. Коцюбинського, Бібліотеки III Відділу ВУАН та інших надходжень до відділу.

Система опису рукописів у Бібліотеці Академії наук формувалася ще у 1920-х рр. Перші напрацювання зробив Гнат Житецький, запропонувавши в червні 1921 р. «Проект інструкції записів і реєстру відділу рукописів Всенародної бібліотеки України» (ІР НБУВ, ф. 33, № 2807), та удосконалив Сергій Маслов у 1926–1927 рр. в «Інструкції до опису рукописів» (ІРНБУВ, ф. 33, № 2816). «Унормування» деяких практик опису привело до необхідності перевірки попередньо внесених записів. Від запису № 15 книги 1 опису фонду I простежуємо виправлення рукою Олени Еттінгер – уточнення назви, кількості аркушів, типу письма, датування, приведення до одного варіанту назв однотипних документів (як «рецензія» на заміну «замітка [по книгу]», «отзыв», «відгук» і т.д.), послідовності запису (автор, назва, датування, матеріал, тип письма, формат та кількість аркушів, оправа, особливості збереження). Звірка та редагування кількох тисяч позицій рукописних матеріалів українською, російською, польською та латинською мовами – теж важливий аспект її роботи як фахівця-книгознавця.

2. Українськомовні проблеми наукового апарату 1930-х років. Обидва рецензенти роботи Олени Еттінгер – Микола Геппенер та Сергій Маслов – зазначають термінологічні проблеми, пропонують звернутися до мовознавців та узгодити правопис. Вступна стаття науковиці та її переклад англійською дають ключ до розуміння змісту термінів. Для поглиблення розуміння мовних викликів, що стояли перед книгознавцями 1930-х рр., звернемося до неопублікованої статті Дмитра Абрамовича, який працював у 1933–1936 рр. позаштатним співробітником відділу рукописів та дав характеристику грецьких манускриптів бібліотеки.

2.1. Терміни й поняття української кодикології й палеографії. Істотні недоліки показника в останньому відношенні значною мірою пояснюється бідністю та несталістю нашої палеографічної термінології, зокрема в галузі орнаменту рукописної книги», – пише Микола Геппенер. Виокремимо кілька прикладів, що контрастні для сучасної усталеної традиції в кодикології: кирилівські рукописи, показник, дефекти та схороненість, листи, пергамін.

Сергій Маслов та Микола Геппенер в рецензіях постійно вживають означення «слов'янський» до рукописів чи палеографії, натомість «кирилівський» можна вважати новотвором цього періоду, що також вживають Олександр Коллеса (Коллеса 1927) та Іван Огієнко (Огієнко 1932). Новомодне слово підхоплює і Микола Геппенер, коли зорганізовує роботу й публікації праць відділу рукописів. На сучасному етапі книгознавства вживаються терміни «кириличні рукописи» чи «кирилична палеографія».

Зважаючи на контекст праці «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.», термін «показник» не відповідає повністю сучасному «показчик». Це скоріше «каталог», «довідник», «картотека», а не лише перелік ключових слів.

Поняття дефекти та схороненість в Олени Еттінгер, вважаємо, контекстуально різні. Перше належить до сфери текстології (повність чи неповність тексту) та орнаментування (про що викладено нижче), а друге – до збереженості власне рукопису як артефакту. Лист – він же аркуш, що вживається паралельно в цій праці дослідниці. Пергамін – франкофонне прочитання терміну пергамент.

2.2. Переклад англійською мовою. Для Миколи Геппенера, «досить точний та вдало зредагований» переклад англійською мовою праці Олени Еттінгер, «поширить коло читачів праці» та уможливить «дослідникам ширше використати цінні рукописні збірки нашої бібліотеки» (ІР НБУВ, ф. 432, оп. 3, №4, арк. 4). Водночас, для цієї статті, це ключ до розуміння, що малося на увазі під тим чи іншим терміном або поняттям. Для прикладу, візьмемо поняття «орнаментування» та «дефекти».

У вступі до свого «показника» Олена Еттінгер перекладає «орнаментовані рукописи» як «illuminated manuscripts», що значно ширше у своєму значенні. Під «ілюмінованим» елементом рукопису розуміють будь-яку декоративну частину – чи окреме оформлення, так і мініатюри, ініціали чи різноколірні частини. Це виходить з опису частин, що вона включає до цієї «орнаментатії», так і сучасної кодикології, що вживає термін «ілюмінований».

Певну складність викликає термін «основні дефекти» («chief defects»). У праці Джона Олександра Герберта «Ілюміновані рукописи» (1911) при описі кельтських рукописів основні дефекти полягають у «тенденції до переповнення сторінки, заповнюючи всі доступні місця щільноприлягаючими ремінцями або тартановими візерунками з ромбів або квадратів, а також монотонний ефект» (Herbert 1911, р. 71). Так само при описі одного з рукописів як прикладу італійської ілюмінації, дослідник відзначає, що «зображення виражають і гідність, і емоції: речі настільки протилежні за своїми тенденціями, що вони зустрічаються разом лише в мистецтві високого рівня. Візантійське походження *Епістоляра* є очевидним, але його недоліки, не менше ніж його особливі переваги, виділяють його як місцевий продукт» (Ibid., р. 170). У цьому контексті – опису ілюмінацій середньовічних рукописів – це відмінності від ідеальних моделей, що виявляють локальні особливості або риси конкретного рукопису.

2.3. Рукописні студії Дмитра Абрамовича. Серед 108 грецьких манускриптів колекції Бібліотеки Академії наук Дмитро Абрамович відзначає, що «рукописи нашої збірки не позбавлені значного інтересу і для історії рукописного орнаменту» (арк. 32). Це три рукописи «орнаментовані мініатюрами», де лише *Никомедійське Євангеліє* відоме в історіографії, а два інші – «ще не вивчені в достатній мірі» (арк. 35). Інші «орнаменти» для нього – це «малі заставки (у вигляді плетіння, жгута змієвидної смужки, прямокутника)» (арк. 35), «великі заставки» (арк. 35 зв.–36), «заголовкові літери» (арк. 36–36 зв.), «тератологічні мотиви» в «оригінальних композиціях ініціальних літерах» (арк. 36 зв.–37).

Також дослідник зазначає, що «необхідні дальші спеціальні розшуки» (арк. 48 зв.) – й обмежує їх до «палеографічного, бібліографічного й історично-літературного характеру» (арк. 48 зв.). З однієї сторони, збережений рукопис – огляд грецьких рукописів вказує, що праця Олени Еттінгер була в цих же аспектах, однак, з іншої – мала особливості саме її авторства:

вийти за межі літературних текстологічних студій до іконографічних, візуальних студій та матеріальності.

3. За межами середньовіччя: спекуляції до біографії Олени Етtingер. З довідкових джерел відомо, що Олена Етtingер, коли була науковою співробіницею відділу рукописів, «самостійно здійснювала наукове опрацювання етнографічних матеріалів Канівця», а з 1940 р. працювала старшою бібліотекаркою Державної історичної бібліотеки (Дубровіна 2018, с. 315). Факти з документів НБУВ, Державного архіву Київської області та Публічної бібліотеки Нью-Йорка вдалося сплести у певну сітку, прогалини в якій доповнено певними «варіантами подій», що, можливо, наразі виглядають спекулятивними та потребують подальших розвідок. Однак без них, вважаємо, біографія Олени Етtingер буде неповною.

3.1. А. Канівець та Іван Ле. Колекція «з паперів інженера А. Канівця» включає праці етнографів Григорія Залюбовського, Олександра Шрамченка та інших (ІР НБУВ, ф. І, №№ 4827–4847). Встановити інформацію про «фондоутворювача» не вдалося. Однак захоплення етнографічними студіями та зважаючи на рівень навичок в опрацюванні рукописних матеріалів веде до філологічних й етнографічних студій Володимира Перетца та його школи.

Певний зв'язок з Іваном Ле (Мойсею) засвідчено отриманим відділом рукопису від Олени Етtingер власноручний короткий виклад автором «Роману міжгір'я», датований 17 серпня 1932 р. Біфоліо автографа в 4° має сліди довгого зберігання в зігнутому удвічі вигляді, можливо, надісланого листом, або через бажання «закрити» текст зовнішньою порожньою стороною від псування. У будь-якому разі, переданий за кілька місяців до звільнення з відділу рукописів артефакт є ниткою, що в'яже її наукові зацікавлення, що значно вирізняються з ряду посадових обов'язків, з власним життям та можливим колом знайомств. Нових біографій Івана Ле наразі немає, його архів (№ 1041) в Центральному державному архів-музеї літератури і мистецтва України немає документів про ранні роки, а біографічні виклади біографії совєцького часу надто заідеологізовані, щоб пробратися до очевидного його єврейського коріння.

3.2. Стелла Марек Кушинг. 13 листопада 1936 р. пакунок з Нью-Арка, США, прибув до Києва. Відправлений 28 жовтня того ж року від американського видавництва «Сілвер Бардетт Компані», він включав книгу та супровідний лист. Отримувачка – «miss Helena Ettinger», Академія наук. Лише 4 грудня 1936 р. він опинився на Короленка 58, в бібліотеці. Однак адресатки вже не було, вона звільнилася 11 жовтня. Неотриманий лист потрапив до архіву (ІР НБУВ, ф. Х, № 34647), щоб засвідчити нам ще одну нитку з її історії.

Американське видавництво надсилає книгу «Music Highways and Byways» на прохання котриб'юторки – американської етнологині Стелли Марек Кушинг, щоб Олена Етtingер переконалася в правильності подачі матеріалу та подякою за сприяння, коли вони вдвох бачилися в Києві (ІР НБУВ, ф. Х, №34647). Прохання редактора видання – написати у відповідь – не було зреалізовано, серед листів в архіві Кушинг в Публічній бібліотеці Нью-Йорка такого немає.

Дослідниця Стелли Марек Кушинг була в Києві з 30 червня до 7 липня 1934 р. Її щоденник зберіг не тільки враження від Києва, а й детальну нотатку про її провідницю тут – Олену Етtingер та її родину, обставини життя й побуту. Випадкова зустріч в «Інтуристі» змінила враження американської етнологині від подорожі совєцькими містами. «Мій особливий інтерес привабив її й вона взяла мене під своє крило. Вона жінка 39-років – з малими світлими очима, радісними, філософськими та дуже освічена» (NYPL, Journal 1934 – Kiev, p.1). Стелла Марек Кушинг засипає її компліментами у щоденнику подорожі – енергійна, інтелігентна, заповзята. Також зазначає її національність – єврейка. «Так ми відвідали її невеликий будинок у селі, зустріли її чарівного батька, який живе у невеликій двокімнатній хатині обіч дванадцятикімнатного будинку, що колись він мав, а тепер – п'ять сімей його ділять, колись заможний чоловік – милий, усміхнений, енергійний джентльмен – вітав нас у чорній сорочці

та тарілкою свіжих для їжі вишень та чаєм, звісно» (Ibid.). Вона продовжує: «Було чисто та прохолодно через кілька дощів, але добре було покинути метушливе місто – й сидіти на обвитому виноградом ґанку, пити чай з надщерблених важких чашок, прогулятися гарним спокійним сосновим лісом до колгоспу (a state farm) – до дитсадка, до домівки старшої жінки та її миловидної дочки, які вбралися якнайкраще для мого фотоапарату, – подивитися, як живе село». Добиралися вони електричкою, що вирушала о 7 й поверталася о 16:30, де «не знаю, що гірше смерділо – чи ті селяни, чи їжа, яку вони везли» (Ibid.).

Непевно, чи випадкова зустріч звела двох науковиць разом, однак обставини життя Олени Еттінгер, зафіксовані американською етнологинею, додають розуміння про її походження (з Київщини, з сім'ї розкуркуленого єврея) та особистого портрету. Зібрані матеріали в Києві Стеллою Марек Кушинґ стали частиною збірки, разом з подякою своєму гідю.

3.3. Історична бібліотека та війна. Біографія Олени Еттінгер від звільнення з відділу рукопису в 1936 до 1939/1940 р. має пустку, коли та стала співробіницею новоутвореної Державної історичної бібліотеки (Дубровіна 2018, с. 315; Селівачова 1999, с. 60). Що стало причиною звільнення, на жаль, невідомо. Однак те, що в 1934–1939 рр. кадри Академії наук зазнавали «чистки», – засвідчено з багатьох джерел. Її позиція, походження чи соціальні зв'язки могли стати тиском до звільнення, щоб уникнути репресій. За даними Галузевого державного архіву Служби безпеки України, у цей період про Олену Еттінгер свідчень немає.

Зі спогадів Ніни Селівачевої (Нікольської), Олена Данилівна відмічена, як «знавець іноземних мов». Вважаємо, що, як і при роботі у відділі рукопису Бібліотеки Академії наук, так і тут, вона продовжувала роботу над описами іноземних видань, каталогізацією, складенням описів та картотек. Її особлива риса – почерк – могла би стати доказом, адже, за прийнятою нормою, при вписуванні до книг обліку, вона проставляла дату, кількість аркушів та засвідчування своїм підписом на останній сторінці в примірнику. На жаль, всі облікові книги та картотека були знищені в роки Другої світової війни, а від-так і свідчення про її можливу роботу.

З наступом нацистської Німеччини на Київ у 1941 р. доля Олени Еттінгер губиться. Припускаємо три сценарії. За першим, можлива її евакуація з іншими науковими співробітниками та киянами зі столиці, однак невідомо про її роботу в еміграції та повернення. За другим та третім, вона залишилася в окупованому Києві, як Микола та Надія Геппенери. Микола був потрапив до німецького табору в полон, однак згодом його відпустили та він очолив відділ рукописів бібліотеки за окупаційного режиму (Спогади Лінки (Геппенер); Дубровіна 2018, с. 18–19). Потрапити в полон, до концтабору з (чи без) єврейським корінням для Олени могло означати загибель. За третім варіантом зважаймо, що історична бібліотека теж продовжила роботу. Новопризначена директорка Ірина Горохолінська залишила записки про стан бібліотеки та списки співробітників за 1941–1942 рр., де Олена Еттінгер не згадується (Онищенко 2004; ДАКО, ф. Р-2356, оп. 6, спр. 182, арк. 26; спр. 185, арк. 41–43; спр. 189, арк. 11, 13). За співпрацю з окупантами Микола Геппенер був полишений можливості продовжувати наукову роботу та працю у відділі рукописів після деокупації, що могло спідкати й Олену, якщо вона вижила в період Другої світової війни, що зумовлює відсутність відомостей про неї.

Висновки. В рецензії Сергія Маслова на працю «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.» ім'я Олени Еттінгер взято в квадратні дужки – її не вказували як авторку, так само Микола Геппенер уникає називати її, говорячи про цей же каталог в характеристиці діяльності відділу. У цій статті поруч з характеристикою загубленого дослідження відновлюється й особистість дослідниці 1930-х років.

Якісні характеристики дослідження середньовічних рукописів Оленою Еттінгер показують її намагання вийти за межі текстології до візуальності й матеріальності. Поєднання водночас грецьких та кирилівських рукописів в одній праці із об'єднаними характеристиками

їхнього орнаментування вказувало на взаємозв'язки цих двох традицій. Певна новаційність викладу, зміщення акцентів викликала заперечення в рецензентів – Сергія Маслова та Миколи Геппенера. Знання мов, а від так й зарубіжних праць, сприяв введенню термінів й понять (скоріше, їхніх значень чи розумінь через дослідницьку практику), водночас спрямовувало її до комунікацій з іноземними колегами й робити дослідження світового рівня.

Три додаткові історії з життя Олени Етtingер засвідчують її походження, інтереси й подальшу долю. Єврейська заможна родина з передмістя Києва могла дати їй гарну освіту й виховання. Розкуркулена за советів, вона не втрачала власного рівня інтелектуально. Очевидно, Олена належала до кола школи Володимира Перетца. Захоплення етнологією та знання мов сприяли її знайомству з американською дослідницею Стеллою Марек Кушинг. Працю в історичній бібліотеці, як і її життя, обірвала німецько-совєцька війна.

ДОДАТКИ

ІР НБУВ. Ф. 432. Оп. 3. № 4.

Арк. 1.

Відділ рукописів
Фонд № [432]
Опись № 3
Ед. хранения №4

Проспект, рецензія та передмова до наукової роботи «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV стст. Автор Етtingер. ОД. 1936 рік.

Арк. 2.

До Видавництва А. Н. УСРР

Бібліотека А.Н. УСРР надає Вам до друку роботу наукового співробітника т. ЕТТИНГЕР «Орнамент та мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.». Роботу друкувати окремим виданням в рахунок листажа Бібліотеки. Ілюстрації та передмову на англійській мові надішлемо найближчим часом.

ДИРЕКТОР БІБЛІОТЕКИ А.Н. УСРР [Підпис] / ІВАНУШКІН /
ВЧЕНИЙ СЕКРЕТАР [Підпис] / МАЛЮГА /

Арк. 3–4.

Т. Гепенеру

М. Гепенер

Працю О. Д. Еттингер – «Орнамент и миниатюры грецких та кирилівських рукописів IX–XV ст.» було прорецензовано проф. С. І. Масловим щодо остаточного її редагування. Тому автор мав змогу внести в подану зараз редакцію низку поправок технічно-бібліограф[ічного]. та термінологічного характеру, відповідно до зауважень рецензента.

Цілком приєднуючись до загальної оцінки рецензента, що вважав працю за корисний вклад до грецької та славянської палеографії, треба на мою думку, ще раз підкреслити довідково-практичне призначення роботи в її описовій частині. Цим призначенням показника пояснюється стислий характер поданих 58-и описів: автор ставить собі завдання завести, поруч з скороченим але старанно перевіреним описом самого рукопису, лише перелік по можливості всіх елементів орнаментации даного рукопису, не вдаючись в докладний опис чи тим більше аналізу останніх. Всеж автор намагається відзначити індивідуальні особливості окремих елементів орнаменту. Істотні недоліки показника в останньому відношенні значною мірою пояснюється бідністю та несталістю нашої палеографічної термінології, зокрема в галузі орнаменту рукописної книги. Старану перевірку роботи з цього погляду, можливо навіть з учестю фахівця-мовознавця, вважав би за дуже корисну, м. ін. і для дальших палеографічних праць нашої бібліотеки.

Другий істотний дефект, що стосується опису славянських рукописів недостатня рівномірність та точність у визначеннях місця написання окремих рукописів. Пояснюється він знов-таки незадовільним станом попередньої роботи над описом київських рукописів. Звичайно вимагати // від автора докладної палеограф[ічної]. та лінгвістичної аналізу досі не досліджених пам'яток аж ніяк не можна: це затримало б вихід праці на невизначений час. Але де-які редакційні поправки та уточнення роботи з цього погляду, можливо були-б доцільні.

Нарешті треба перевірити і так би мовити систематизувати пунктуацію, що вона має досить істотне значення в подібній праці довідкового характеру.

Доданий до списку короткий виборочний показчик мотивів може звичайно, викликати найбільше сумнівів що-до обсягу та розміщення матеріалу. Гадаю всеж, що виділення мотивів, які в першу чергу цікавлять широкі кола дослідників / напр. істориків матеріальної культури / є цілком доцільним. Правда з боку редакційного ця частина роботи має де які недоліки: здається варто б стисліше зредагувати другу колонку / зазначення мови рукописів / і навпаки додати де які пояснення до окремих визначень мотивів, включивши обов'язково ці додатки і в основний текст описів.

Запроектований автором альбом знімків не тільки доповнює стислий опис але й має самостійне наукове значіння, як публікація цікавих досі мало відомих пам'яток.

Паралельний англійський переклад праці, оскільки можу судити досить точний та вдало зредагований не зважаючи на великі труднощі, пов'язані з перекладом подібних спеціальних праць, зокрема труднощі термінології. Цей переклад ще поширить коло читачів праці, яка безперечно заслуговує видання, даючи змогу дослідникам ширше використати цінні рукописні збірки нашої бібліотеки.

Арк. 5.

Т. Етінгер

ПРОСПЕКТ наукової теми на 1936 р. ст. бібліотекаря Е. Еттингер.

Мініатюри та орнаменти слов'янських рукописів. XVI століття (Лаврська збірка)
1. Перегляд збірки №№ 450.

2. Спрощений облік №№ 350 рукоп. XVI–XVIII стол.

3. Опис письма та орнаментациі №№ 40 рукописів XVI стол.

В зв'язку з темою підібрати та проробити таку літературу:

1) Розділи в підручниках з палеографії з історії письма та орнаменту XVI стол.

2) За альбомами репродукцій ознайомитись з орнаментом і мініатюрами XVI стол. рукописів інших збірок (підшукати паралелі).

3) Скласти показник цієї літератури.

4) Ознайомитись за альбомами водяних знаків з філігранями XVI стол.

20.III.36 р.

(Е. Еттингер)

Арк. 6.

Проспект наукової роботи

старш. бібліотекаря Е. Д. Еттингер.

Мініатюри та орнамент рукописів під кутом зору історії матеріальної культури.

I. Виборка та реєстрація рукописів з мініатюрами

II. Опис окремих мініатюр та складання систематичного показника мініатюр у Відділі.

III. Картковий показник окремих елементів мініатюр, як пам'яток історії матеріальної культури / одяг, житло, знаряддя виробництва /

IV. Систематизація та поглиблений аналіз окремих елементів з погляду історії матеріальної культури / у вигляді вступної статті до показника мініатюр /.

Протягом 1935 р. передбачається охоплення показником лише частини мініатюр в Відділі.

Арк. 7 [Обкладинка праці].

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК. УСРР.

МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ ПИСЬМА І ДРУКУ. №....

ОРНАМЕНТ І МІНІАТЮРИ ГРЕЦЬКИХ ТА КИРИЛІВСЬКИХ РУКОПИСІВ IX–XV століття.

О. Д. ЕТТИНГЕР.

До друку.

~~10.XI.35~~ [Підпис]

11.III.36 р.

Арк. 8.

ЗМІСТ.

1. Передмова
2. Грецькі рукописи Іх–ХУ стол. №№ 1–19 / №№ 10. 11 з мініатюрами /
3. Кирилівські рукописи ХІІ–ХУ стол. №№ 1–39 / №№ 2, 6 з мініатюрами /.
- ~~4. Короткий показник мотивів.~~
5. Таблиці знімків: І.

ТАБЛИЦІ ЗНІМКІВ.

I.	Греч. 2.	ІХ–Х в.	
II.	Греч. 3	XI в.	
III.	Греч. 10	XII в.	
IV.	Греч. 12	XIII–XIV	
V.	Греч. 18	XV–XVI	
VI.	Слов'янське 2.	XII	/ зменшен /
VII.	Слов'янське 4.	XIII	
VIII.	Слов'янське 6.	XIII–XIV	
IX.	Слов'янське 7.	XIV	
X.	Слов'янське 15.	XV	
XI.	Слов'янське 21	XV	

Арк. 9.

CONTENTS.

1. Preface,
2. Greek Manuscripts. IX–XV century. nos. 1–19
(nos, 10, 11 illuminated with miniatures)
3. Cyrillic Manuscripts XII–XV cent. nos. 1–39.
(nos. 4, 6. illuminated with miniatures)
- ~~4. Short Index of motives.~~
4. List of illustrations on plates:

Арк. 10–11.

Передмова.

За останні роки Відділ Рукописів Бібліотеки Української Академії Наук УСПР сконцентрував великі збірки рукописних матеріалів часом мало відомих і зокрема найменше досліджених, саме з боку орнаменталії.

Цим викликана потреба в зведеному показнику, що він має завдання шляхом короткого реєстраційного опису зробити приступним для дальшого наукового дослідження орнаментальний матеріал Відділу *рукописів*.

Треба відмітити, що термін «орнаменталії» взято в дуже широкому розумінні, а саме, показник відмічає навіть дрібні моменти «орнаментування», що можуть мати художнє чи палеографічне значіння.

Показник складається з Опису Грецьких рукописів IX–XV стол. та Кирилівських XII–XV ст. включно по можливості в хронологічному порядку, ~~короткого показнику мотивів~~ та XII таблиць знімків з поясненнями.

Окремий опис включає короткі відомості за рукопис та його орнамент, а саме: //

валовий № та шифр (останній в круглих дужках), короткий заголовок, основні дефекти, почерк, дата, матеріал (коли це не папір), формат в долях аркушу та в разі потреби в см., кількість стовбців, кількість листів; орнаментация: а) мініатюри – зміст, розмір, фарби, схороненість; б) заставки (по групах) – розмір, форма, мотиви, стиль та фарби; в) ініціали (по групах) – розмір, форма, мотиви, стиль та фарби. Орнаментальні особливості письма: вживання золота, фарб. г) інші орнаментальні мотиви: розділові риски, кінцівки, орнамент позначений на берегах, рамки та піврамки заголовкових сторінок та колонтексту і орнаментальне розміщення кінцевих рядків, тощо.

Основні бібліографічні відомості за *про* друковані описи та репродукції подано за такими скороченнями.

Березин = В. Березин. Описание рукописей Почаевской Лавры.

Крыжановский = Г. Крыжановский. Рукописные Евангелия Киевских книгохранилищ, Киев. 1889.

Лебедев = А. Лебедев. Рукописи Церковно-Археологического Музея Императорской Духовной Академии. т. I Саратов. 1916.

Маслов = С.И. Маслов. Обзор Рукописей библиотеки Импер[аторского]. Университета св Владимира, Киев, 1910.

Петров = Н. Петров. Описание рукописей церковно-археологического музея при Киевской Духовной Академии (I-III) Киев, 1875-79.

Петров I, II, III = Н. Петров. Описание рукописных собраний

V. I , V. II , V. III

Сперанский = М. Сперанский. Описание рукописей библиотеки историко-филологического Института князя Безбородко в г. Нежине, Нежин, 1901.

Титов = Д. И. Титов. Очерки по истории русского книгописания и книгопечатания. вып. 1. Русское Книгописание XI–XVIII вв. (с LXXIV рис)

Арк. 12–13.

INTRODUCTION

~~Of late years.~~ Lately, the Manuscript Department of the Academy of Science of U.S.S.R. Library has concentrated a vast collection of manuscripts.

As the above materials are hardly known and particularly least of all studies in their illumination there arises naturally an immediate necessity in the compilation of an index. This index intends to offer a possibility for the scientific study of the illuminated material in the MSS Dept. by means of a concise description. We wish to suggest that the term “illumination” is used in a very broad sense, as the index notifies the smallest tracery which may be of interest in art or paleography.

The index consists of a description of Greek Manuscripts from the IX–XV cent. and Cyrillic Manuscripts from the XII–XV cent., arranged as far as possible in chronological order and supplied with 12 photoplates.

Each description gives brief information concerning the manuscript: 1) general number (in round brackets), short title, chief defects, writing, date, writing material employed (when not paper), size, (in case of necessity in centimeters), number of columns on each page, number of folios; 2) the description of the illumination consists of the following elements: a) Miniatures – their contents, size, colours, state of preservation; b) head-pieces (in groups their size, motives, style, colours); c) illuminated initials (in groups) – size, shape, motives, style, colours and embellishment in writing – use of gilt and colours; d) other ornamental motives including tail-pieces, borders, frames and semi-frames of title-pages, column-texts, floreated endings.

The list of bibliographic data, printed descriptions and reproduction is given above.

Арк. 14 [Обкладинка праці англійською мовою].

LIBRARY OF THE ~~UKRAINIAN~~ ACADEMY OF SCIENCES OF U.S.S.R.

THE ILLUMINATION and MINIATURE of GREEK and SLAVONIC (CYRIL) MANUSCRIPTS
from the IX to the XV century.

SHORT INDEX
with XI plates.

by H. Ettinger.

ІР НБУВ. Ф. 33. № 2990. Сергій Маслов. Рецензія на роботу О. Етінгер.

Показник п. н. «Бібліотека Української Академії Наук. Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.», складений [Ол. Дан. Етінгер] надзвичайно сумлінно, становить, на мою думку, корисне придбання грецької та слов'янської палеографії. Під час видання в передмові слід буде зазначити, що термін орнамент тлумачиться в роботі дуже широко і що до показника заведено такі рукописи, де знаходимо іноді не стільки орнамент, скільки «покушение» на орнаментування. Див., наприклад, в Слов'янському розділі ркп. № 3 – «Христинопольський Апостол» пол. XII ст., – або № 5 – «Слова постнические» Ісаака Сирина XIII–XIV ст. До формату рукописів, зазначеному в частинах аркуша, треба було-б додати розмір в сантиметрах. Може, слід було-б обміряти також мініатюри, принаймні, в найцінніших з художнього боку рукописах, // як Никомідійське євангелія XIII ст. Дрібніші зауваження – на берегах рукопису

С. Маслов

1935. IX. 25.

IP НБУВ. Ф. X. № 34647.

SILVER BURDETT COMPANY
PUBLISHERS OF SCHOOL AND COLLEGE TEXTBOOKS
THIRTY-NINE DIVISION STREET
NEWARK, NEW JERSEY
U.S.A.
EDITORIAL ROOMS

October 28, 1936

Miss Helena Ettinger
Academy of Science
Kiev
Ukraine
RUSSIA

Dear Miss Ettinger:

At the request of Mrs. Stella Marek Cushing we take pleasure in sending you with our compliments a copy of MUSIC HIGHWAYS AND BYWAYS which is just off press.

This is the book in which Mrs. Cushing has collaborated in the units «Trips Abroad.» We would call your attention especially to the following pages: Acknowledgments, Unit IV: Russia and Ukraine, pp. 25–33, the play «A Playground in Kiev,» p. 228.

After you have had an opportunity to look the book through and to show it to interested friends, we should enjoy hearing your reactions. You will at once observe that we have tried to give the school children of America an authentic picture of the customs, dances, and music of their friends across the seas. Only by sympathetic understanding can the peoples of the world achieve peaceful relationships. It would be a real pleasure for us to hear what you think of this latest type of textbook, and especially how it is received among your friends.

Thanking you again in behalf of both Mrs. Cushing and the editors, we are

Very truly yours,

SILVER BURDETT COMPANY

[Підпис]

Winifred A. Harrison

Assistant Music Editor

WAH: H

P.S. Naturally we shall be relieved to know that the book reaches you safely.

Список джерел та літератури

CUSHING, S. M., 1936, *Music Highways and Byways*. Newark, New Jersey.

HERBERT, J. A., 1911, *Illuminated manuscripts*. New York, G. P. Putnam's Sons.

The New York Public Library (NYPL). Astor, Lenox, and Tilden Foundations. Manuscripts and Archives Division. Stella Marek Cushing papers.

ГЕППЕНЕР, М., 1937, Відділ рукописів Бібліотеки Академії наук УРСР, *Вісті АН УРСР*, 1, 77-94.

ДУБРОВІНА, Л., відпов. ред., 2018, *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. 1918–2018*. Київ.

КОЛЕССА, О., 1927, *Рукописні і палеотипні книги Південного Підкарпаття*. Прага.

ЛІНКА (ГЕППЕНЕР), Н., б/д, Спогади. Великая Отечественная война 1941–1945 гг. (Київ). [Online]

[http://history.kby.kiev.ua/publication/doc_2230.Spogadi_N_Linki_\(Geppener\)_“Velikaya_Oteche](http://history.kby.kiev.ua/publication/doc_2230.Spogadi_N_Linki_(Geppener)_“Velikaya_Oteche_stvennaya_voyna_1941-1945_gg._(Kiev)”_pro_pochatok_viyini,_Muzeyne_mistechko_u_dni_oboroni.html)

[stvennaya_voyna_1941-1945_gg._\(Kiev\)”_pro_pochatok_viyini,_Muzeyne_mistechko_u_dni_oboroni.html](http://history.kby.kiev.ua/publication/doc_2230.Spogadi_N_Linki_(Geppener)_“Velikaya_Oteche_stvennaya_voyna_1941-1945_gg._(Kiev)”_pro_pochatok_viyini,_Muzeyne_mistechko_u_dni_oboroni.html) [Accessed: 30th September 2024]

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Архів. Оп. 1л. № 47. Списки особового складу бібліотеки та свідчення про його рух за 1935 р.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Архів. Оп. 1л. № 42. Облікові картки за 1933 р.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Ф. Х. № 34647. Лист до О. Етінгер від Silver Burdett Company.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Ф. 33. № 2990. Сергій Маслов. Рецензія на роботу О. Етінгер.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Ф. 78, № 1578. Дмитро Абрамович. Грецькі рукописи. Загальний огляд.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Ф. 432. Оп. 3. №4. Проспект, рецензія та передмова до наукової роботи «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.ст.». Автор – Етінгер О. Д. 1936 рік.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису (ІР НБУВ). Книги опису фондів. Фонд І.

ОГІЄНКО, І., 1932, *Програма опису кирилівських стародруків*. Варшава.

ОНИЩЕНКО, О., голова ред. кол., 2004, *Бібліотеки Києва в період нацистської окупації (1941–1943). Дослідження. Анотований покажчик. Публікації документів*. Київ.

СЕЛІВАЧОВА, Н., 1999, *Перші кроки Державної історичної бібліотеки*. У: Державній історичній Бібліотеці – 60: ювілейний збірник. Київ, 59–62.

References

CUSHING, S. M., 1936, *Music Highways and Byways*. Newark, New Jersey.

HERBERT, J. A., 1911, *Illuminated manuscripts*. New York, G. P. Putnam's Sons.

The New York Public Library (NYPL). Astor, Lenox, and Tilden Foundations. Manuscripts and Archives Division. Stella Marek Cushing papers.

HEPPENER, M., 1937, Viddil rukopysiv Biblioteky Akademii nauk URSR [Manuscript department of the Library of Academy of Science of the Ukrainian SSR]. *Visti AN URSR*. 1, 77-94.

DUBROVINA, L., ed., 2018, *Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho. 1918–2018*. [Institute of Manuscript of Vernadskyi National Library of Ukraine. 1918-2018]. Kyiv.

KOLESSA, O., 1927, *Rukopysni i palieotypni knyhy Pivdennoho Pidkarpattia* [Manuscript and palaeotype books of South Subcarpathia]. Praha.

LINKA (HEPPENER), N., n/d, Spohady. Velykaia Otechestvennaia voina 1941–1945 hh. [Memories. Great Patriotic War 1941–1945] (Kyiv). [Online]

[http://history.kby.kiev.ua/publication/doc_2230.Spogadi_N_Linki_\(Geppener\)_“Velikaya_Oteche](http://history.kby.kiev.ua/publication/doc_2230.Spogadi_N_Linki_(Geppener)_“Velikaya_Oteche_stvennaya_voyna_1941-1945_gg._(Kiev)”_pro_pochatok_viyini,_Muzeyne_mistechko_u_dni_oboroni.html)

[1945 gg. \(Kiev\)" pro pochatok viyni, Muzeyne mistechko u dni oboroni.html](#) [Accessed: 30th September 2024].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Arkhiv. Register. 1L. No. 47. Spysky osobovoho skladu biblioteki ta svidchennia pro yoho rukh za 1935 r. [Lists of library personnel and evidence of its movement in 1935].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Arkhiv. Register. 1L. No. 42. Oblikovi kartky za 1933 r. [Account cards for 1933].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Fund. 10. No. 34647. Lyst do O. Ettinher vid Silver Burdett Company [Letter to H. Ettinger from Silver Burdett Company].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Fund 33. No. 2990. Serhii Maslov. Retsenziia na robotu O. Etinher. [Serhii Maslov. Review of the work of H. Ettinger].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Fund 78. No. 1578. Dmytro Abramovych. Hretski rukopysy. Zahalnyi ohliad [Dmytro Abramovych. Greek manuscripts. General overview].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Fund 432, Register 3, No. 4. Prospekt retsenziia ta peredmovka do naukovoï roboty «Ornament i miniatiury hretskykh ta kyrylivskykh rukopysiv 9–15 st.st.». Avtor – Ettinher O.D. 1936 rik. [Prospectus review and preface to the scientific work Ornaments and miniatures of Greek and Cyrillic manuscripts of the 9th–15th centuries. The author is Ettinger H.D. 1936].

Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Vernadskyi National Library of Ukraine] (NBUV), Instytut rukopysu [Institute of Manuscripts], Knyhy opysu fondiv. Fund I [Fund description books. Fund I].

OHIIENKO, I., 1932, *Prohrama opysu kyrylivskykh starodrukiv* [The program of description of Cyrillic old prints]. Varshava.

ONYSHCHENKO, O., ed., 2004, *Biblioteki Kyieva v period natsystskoi okupatsii (1941–1943). Doslidzhennia. Anotovanyi pokazhchyk. Publikatsii dokumentiv*. [Libraries of Kyiv during the Nazi occupation (1941–1943). Research. Annotated index. Publication of documents] Kyiv.

SELIVACHOVA, N., 1999, *Pershi kroky Derzhavnoi istorichnoi biblioteki* [The first steps of the State Historical Library]. *Derzhavnii istorichnii Bibliotetsi – 60: yuvileinyi zbirnyk*. Kyiv, 59–62.

Дослідження Олени Еттінгер Середньовічних рукописів в 1930-х роках

Мета статті відновити місце досліджень Олени Еттінгер в галузі дослідження середньовічних рукописів в 1930-х рр. Серед дослідників в українському книгознавстві місце Олени Еттінгер не було визначено через уривчасті свідчення та втрачену її працю «Орнамент і мініатюри грецьких та кирилівських рукописів IX–XV ст.» (1935–1936 рр.). Її діяльність як наукової співробітниці відділу рукопису Бібліотеки Академії наук та Державної історичної бібліотеки залишаються на рівні описовості в довідкових виданнях.

Методи. Стаття ґрунтується на архівних документах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського та Нью-Йоркської публічної бібліотеки. Також залучено просопографічний метод та порівняльної біографістики, щоб повніше реконструювати біографію науковиці.

Результати. Подано якісні характеристики втраченої праці за збереженими вступом та рецензіями Миколи Геппенера й Сергія Маслова. Автори відзначають, що

термін «орнаментация» для науковиці означав «ілюмінація», уточнюють ряд інших термінів (кирилівський, показник, дефекти тощо). Під час своєї роботи дослідниця використовувала ширше число методів, ніж колеги в 1930-х рр., вийшовши за межі текстології та палеографії, до повноцінної кодикології з візуальними студіями.

Висновки. Нею була проведена клопітка робота з укладання описів фонду та редагування записів попередників до єдиного стандарту, методична робота з укладення вказівок до опису мініатюр та виставкова робота. До кола її зв'язків входили письменник Іван Ле та американська етнологиня Стелла Марек Кушинг, а до сфери зацікавлень – етнографічні матеріали. Наукова діяльність (порівняння стилю грецьких та кирилических середньовічних рукописів за характеристикою декорування; знання мов та підтримка міжнародних контактів) й походження (з єврейської розкуркуленої родини), можливо, негативно позначилися на її долі – раптове звільнення з бібліотеки та зникнення під час німецько-совєцької війни.

Ключові слова: книжкові студії, дослідження середньовічних рукописів, Олена Еттінгер, Микола Геппенер, Сергій Маслов, Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, 1930-ті рр.

Oleksandr Okhrimenko, PhD, Kyiv School of Economics

Олександр Охріменко, к.і.н., Київська школа економіки

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5646-4133>

Stanislav Voloshchenko, PhD, Незалежний дослідник

Станіслав Волощенко, доктор філософії, Independent Scholar

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7081-5358>

Received: 05-07-2024

Advance Access Published: December, 2024

**ДО ПИТАННЯ ЗАРОДЖЕННЯ КОЛЕКЦІЇ СХІДНОГО МИСТЕЦТВА МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ:
ВСТАНОВЛЕННЯ БІОГРАФІЇ К. МОРИТА**

Катерина Барановська

***The origin of the formation of Khanenko Museum's Oriental Art Collection:
establishing the biography of K. Morita***

Kateryna Baranovska

Purpose. The article focuses on establishing the provenance of a part of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art ukiyo-e prints collection.

Methods. The author analyses a number of sources, including the catalogue of the Hôtel Drouot auction (11-12 March 1912) “Estampes japonaises appartenant à monsieur [sic] K. Morita, Estampes japonaises, bronzes, laques, gardes de sabres, paravent brodé, monture en bois de fer appartenant à monsieur P.”. and commissaire-priseur André Desvougés' notes. In addition, we used biographical and genealogical methods to reconstruct the broader context of the works' existence.

Results. The research establishes the life and achievements of Kikujiro Morita, the previous owner of the print collection. This allows us to develop new information about the Khanenko family's purchase of art objects and the exact number and value of items in the collection of Japanese prints.

Conclusions. Kikujiro Morita's life and career were part of the global increase in the foreign policy influence and status of the Japanese Empire as a serious political player in the international arena during the Meiji period of 1868-1912. Morita's role as a secretary and escort for diplomatic cultural missions allows us to discover the stages of the collection's formation and the likely places of acquisition or temporary location before its final stop in Paris. The context of the development of Japonism as a phenomenon in Europe and its collapse in the 1910s influenced the formation of the auction's price offers. The article demonstrates the polarity of attitudes towards the art of ukiyo-e printmakers in the Japanese Empire and Europe (low price with high demand). Tracing the activities and hobbies of Morita and his family members in the inter-war period, as well as during the Second World War, underlines the uniqueness of the auction collection. Particularly valuable is the only information found to date on the sale of art objects on behalf of Kikujiro Morita.

Keywords: ukiyo-e, tsuba, Japanese prints, auction catalogues, Hôtel Drouot, Japonism, Franco-Japanese relations, Japanese community in Paris, international exhibitions, Bohdan and Varvara Khanenko

Колекція східного мистецтва Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків – одна з найбільших в Україні і унікальна за своїм наповненням та значенням. Її збереженість, атрибуція та встановлення провенансу є особливо актуальними у зв'язку з повномасштабним вторгненням російської федерації та бомбардуваннями українських міст.

Дослідженням колекції японського мистецтва десятиліттям займалися досвідчені і талановиті науковиці. Фундаментальний внесок у атрибуції колекції укійо-е та цуби здійснила науковиця Галина Біленко, яка очолювала відділ східного мистецтва музею з 1989 по 2021 рік. Нині її наступниця та кураторка колекції Ольга Новікова продовжує дослідження, уточнюючи

значну кількість «білих плям». Значні питання виникають у сфері вивчення провенансу предметів мистецтва, частина, яких була закуплена Богданом та Варварою Ханенко у їх чисельних подорожах. Важливим аспектом є віднайдення аукціонів та антикварних магазинів у всіх куточках Європи, де вони могли б здійснити придбання.

Більш пізні надбання музею з японського мистецтва, особливо декоративне-прикладне мистецтво та дрібна пластика, було подаровані приватними особами за Радянського Союзу, що часто унеможлиблює встановлення їх справжнього походження.

Дослідження з уточнення провенансів предметів мистецтва є найбільш ефективними для обміну ідеями між дослідниками та науковцями. Зокрема, ідея цієї статті виникла у відповідь на пропозицію Ганни Рудик (кураторки іранського мистецтва Музею Ханенків) щодо потреби встановити, ким був попередній власник окремих аркушів японських гравюр за інвентарними картками музею. Богдан Ханенко у своїх описах відзначав, що частину з них він придбав у 1912 р. у «К. Моріта». Ольга Апенько (кураторка колекції емалей Музею Ханенків) під час свого стажування у музеї Лувру з метою написання власного дослідження на іншу тематику, активно займалася пошуками в архівах Парижу, зокрема, документації комісарів-прізо одного з найбільш знакових аукціонів XIX століття - аукціону готелю Друо. Науковиці вдалося відмітити серед архівних документів саме ту інформацію, що стосувалася продажу колекції, визначити повне ім'я попереднього власника – Кікуджіро та передати архівні копії до Музею Ханенків. Саме з цих вихідних даних і розпочалося наше дослідження.

Формування колекції Богданом Ханенко на початку XX століття. Сфера інтересів Богдана (1849–1917) та Варвари Ханенків (1852–1922) у колекціонуванні впродовж життя перебувала переважно у контексті мистецтва Західної Європи. Під час своїх подорожей вони зупинялися у Римі, Парижі, Берліні, Варшаві, Константинополі, бували у Каїрі. У кожному місті відвідували аукціон чи антикварний дім.

Подружжя здійснювало придбання й у містах Російської Імперії, зокрема, у Києві полюбляли заходити до магазину Золотухіна на вул. Хрещатик (Архів МХ, оп. 1, спр. 24, с. 11). В Одесі відвідували колекціонера та антикара Конельського, особливо після зацікавлення пам'ятками культури Античної доби та старожитностей Наддніпрянщини.

Інтерес до східного мистецтва остаточно сформувався у Богдана Ханенка лише у 1900-х роках під час його перебування у Харбіні часів династії Цін. (Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. III, спр. 14024–14037, лл. 12). У 1905–1906 рр. Ханенко виконував обов'язки помічника Головного Уповноваженого Червоного Хреста на Далекому Сході в евакуації поранених і хворих воїнів царської армії у російсько-японській війні (Біленко 2003, с. 5). Після повернення до Києва Ханенки починають формувати свою азійську колекцію, серед іншого й колекцію японської гравюри, зброї та її оздоблення цуба.

Нині Музей Ханенко зберігає 237 екземплярів гравюр, до яких належать збірки творів майстрів відомих шкіл Торії, Кацукава, Утагава, а також окремі аркуші роботи таких відомих митців, як Кітагава Утамаро, Кацушіка Хокусай та Андо Хірошіге. А також цуба у кількості близько 400 одиниць (Рудик 2023, с. 283).

Японізм у Європі кінця XIX - початку XX століття. Японська культура заповонила серця європейців за досить короткий термін. У 1853–1854 рр. американська експедиція командора Метью Перрі (1794–1858) досягає берегів японських островів, і, під загрозою бойових дій, спонукає шьогунат Токугава до відкриття кордонів та торгівлі.

У наступні десятиліття Європу та США заповонили вироби японських майстрів, що спричинило культурну революцію у сфері літератури та мистецтва. Філіп Берті у 1872 році позначає це явище терміном «японізм». Японська естетика була інноваційною та динамічною. Відсутність перспективи, мінімалістичні мазки, яскрава кольористика та оригінальність портретного жанру вражали європейську публіку. Інтерес до Японії був не лише

зацікавленням іншою історією та культурою, а і спробою звільнити західне мистецтво від академічних умовностей. Історик Габріель П. Вайсберг висловив думку, що японізм став зразком східно-західного ренесансу, таким собі коливання між класичним та сталим (Chiba 1998, р. 2).

У захопленні Японією у цей період був і політичний підтекст, а саме - розчарування європейської інтелектуальної еліти в Опіумних війнах у Китаї (1839–1842; 1856–1860) та Повстанні сипаїв у Індії (1857–1859). Містична загадковість та краса цих регіонів зіштовхнулися із політичними реальностями європейських держав. В той же час Японія досі залишалася незвіданою та таємничою, наче далекою від усього буденного.

Париж швидко став основним центром японізму, це було місто з якого «хвиля шани до японського мистецтва ширилася Європою та США» (Miner 1958, р. 76). Це пов'язано також з тим, що в цей період саме Париж був впливовою столицею на арт-ринку. Хоча японське мистецтво продавалося у багатьох сувенірних магазинах та навіть чайних (Watanabe 1984, р. 670), справжнім гегемоном у продажах став аукціонний дім Друо, урочисто відкритий 1852-го року. За десятиліття його існування було продано численні вартісні колекції: нідерландського, французького та італійського живопису, коронних коштовностей, меблів з приватних маєтків, кращих зразків мистецтва Близького та Далекого Сходу (Benhamou 2023, р. 7).

Подружжя Ханенків відвідувало аукціон Друо під час свого перебування у Парижі. Орієнтовно купівлі здійснювалися починаючи з 1890-х років. В 1912-му році, коли Богдан Ханенко купував японські гравюри, європейське захоплення «японізмом» практично закінчилося. Перетворившись на помітного гравця світової політики після перемоги у російсько-японській війні 1905–1906 рр, а також внаслідок політики модернізації, за якої впливи вестернізації поширювалися чимдалі сильніше, Японія втратила свій таємничий образ країни омріяної екзотики.

Придбання колекції на аукціоні Друо 12-13 березня 1912 року. В архіві Музею Ханенків присутні інвентарні книги Музею ВУАН за 1919 р. «Колекції східного мистецтва (бронза, нефрити, гравюра, тканини)» (Архів Музею Ханенків, оп.1. спр. 21, с. 26) – саме у цих записах міститься примітка про придбані гравюри у К. Моріта (Іл. 1). Додатковим джерелом інформації є незакінчений рукопис Богдана Ханенка про історію колекції, нотатки про придбані експонати за 1916 р., де на останніх сторінках збереглися вклейки друкованого тексту французькою мовою з підписом олівцем «Японські Garde Sable». (Архів Музею Ханенків, оп.1, спр.1, с. 61–65) Завдяки цим вихідним даним було встановлено, що 11-12 березня 1912 року у Парижі було проведено аукціон східного мистецтва. Лоти склалися з колекції японських гравюр К.Моріта та японських гравюр, бронзи, оздоблень мечів та вишитої ширми від «пана П» (Іл.2) Аукціон проходив під керівництвом експерта Андре Порт'є, комісаром-прізо (аукціоністом) був Андре Девуж (*Estampes japonaises appartenant à monsieur K. Morita*). Саме з каталогу цього аукціону Богдан Ханенко вирізав та вклеїв окремі записи лотів до свого записника. Кількість придбаних предметів, а також їхню вартість, вдалося встановити завдяки допомозі Ольги Апенько, яка надала записи Андре Девужа комісара-прізо (аукціоніста).

Тут варто зазначити, що ми визначаємо саме Богдана Ханенка, як відвідувача та покупця аукціону, враховуючи його досвід перебування у Харбіні та інтерес до східного мистецтва, але зважаючи на лаконічність запису Khanenko чи Hanenko, технічно не можна виключати можливість того, що Варвара теж могла бути покупцем. Особливо враховуючи її інтерес до колекціонування, а також часте перебування у Парижі з метою лікування у «жіночого лікаря» (Попельницька 2023, с. 40).

Було встановлено, що з 530-ти лотів аукціону родина Ханенків придбала 94 предмети японського мистецтва. З них близько 57 гравюр, 29 цуба, 7 предметів декоративно-

прикладного мистецтва, 1 акварель та 1 декоративну ширму. Закупівля відбулася від двох власників: Кікуджіро Моріти з колекцією японських гравюр, а власником колекції кераміки та оздоблень зброї цуба був Франсуа Понсеттон (1877–1950) – доктор медицини, колекціонер та редактор видання «Фігаро».

У фокусі даного дослідження перебуває саме колекція гравюр та персоналія попереднього власника, враховуючи масштаб та якість закупівлі. Хоча вартість аркушів колекції була надзвичайно низька – лише 4-5 франків за одиницю. Така низька ціна може пояснюватися згасаючим інтересом японського суспільства до мистецтва укійо-е. Для порівняння на аукціоні Друо 3–4 грудня 1890 року під керівництвом експерта Чарльза Мангейма за один предмет японської та китайської кераміки Ханенко віддавав від 30-50 франків.

Згідно із каталогом, Богдан Ханенко придбав роботи відомих майстрів укійо-е, серед яких Шотея Хокудзю, Утаґаву Тойохіро, Кацукаву Шюн'ея, Андо Хірошіґе, Кацукаву Шюншю, Кацукаву Шюнко II, Сенкаде Санчю, Тотойю Хоккея, Рекісентея Ейрі, Торію Кійонобу I. Перелік лотів мав досить загальний характер, іноді майстри були переплутані або навіть неправильно транскрибовані.

Порівнюючи це із записами з архівів Музею Ханенків за 1921 р. (Архів МХ, оп.1. спр. 21, с. 26-40), з'являється цікава невідповідність записів комісара-прізо з закупкою Богдана Ханенка на аукціоні. Припускаємо, що після аукціону Ханенко перекупив гравюри, які не встиг, або не зміг вчасно придбати. Таким чином, він докупив ще 22 гравюри у 4-х інших покупців. Серед них аркуші робіт Чьокі Ейшюся, Торії Кійонаґа, Утаґава Кунійоші, Кітао Шіґесами, Торії Кійоміцу та Ісода Корюся. Не вдалося встановити за скільки Ханенко перекупив бажані роботи. Ці домовленості могли бути приватними і не супроводжуватися документально.

Найвищу ціну у 810 франків Ханенко віддав за ширму прикрашену вишивкою, яка не була вказана як лот, та все таки значилася у заголовку каталогу. У записах комісара-прізо зберіглося повідомлення про її купівлю саме Ханенком, так само без зазначення номеру лоту. Це може пояснюватися попередніми домовленостями з аукційним домом, де частина представленої колекції продавалася до початку торгів.

Завдяки попереднім дослідженням науковиці Галини Біленко та аналізу Ольги Новікової — кураторки та дослідниці колекцій укійо-е та цуба Музею Ханенків вдалося встановити провенанс наявних у колекції Музею 25 гравюр, з них 14 гравюр та 1 малюнок закуплено за каталогом:

1. Дві гравюри Утаґави Тойохіро (1773–1828) початку XIX століття «Самурай у човні», «Два манзаї» та «Вечерній дзвін в Уено» (МХ, ГВР 6, ГВР 41, ГВР 46);
2. Три гравюри Андо Хірошіґе (1797–1858) «Аронія і снігур», «Ара на гілці сосни» та «Птах на гілці японської мушмули» (Іл. 4-6),(МХ, ГВР 24, ГВР 26, ГВР 27);
3. Гравюра майстра Тотойю Хоккея (1780–1850) «Пісня мандзаїв» аркуш із серії «Наслідування старовинних пісень» (МХ, ГВР 31);
4. Аркуш майстра Рекісентея Ейрі (1788–1808) із серії «Сім богів щастя у жіночих подобах» (МХ, ГВР 17);
5. Аркуш із серії «5 сезонних свят» майстра Санкеда Санчю «Свято осені» (МХ, ГВР 43);
6. Гравюра «Актор Савамура Шодзюро I у п'єсі «Дзюнідан»» авторства Торії Кійонобу I (1664–1729), (МХ, ГВР 39);
7. Гравюри майстрів Кацукава Шюнко (1762–1830) «Самураї-роніни озираються на людей біля могильного каменя» та Кацукава Шюнко II (1743–1812) «Сливовий маєток в Камейдо» (МХ, ГВР 1, ГВР 44);
8. Гравюра «Актори Араші Санґоро II і Отані Томоемон» роботи Кацукави Шюншю (1726–1792) (Іл.7),(МХ, ГВР 210);

9. Робота Кейсая Ейсена (1790–1848) «Соловейко на червоній сливі» (МХ. ГВР 186);
10. Батальна сцена від художника школи Тоса (к.ХVIII–п.ХІХ)(МХ, ГВР 427).

Із гравюр, які були перекуплені Богданом Ханенком після аукціону, встановлено 11 робіт:

1. Аркуші Ісоди Корюся (1735–1790) «Прощання», «Гейша Уресіно з дому Огія і осінні місяці»(Іл. 8-9), «Божества щастя Дайкоку і Ебісу»(МХ. ГВР 18, ГВР 32, ГВР 33);
2. Гравюри Чьокі Ейшьюся (к.ХІХ–поч.ХХ ст.) «Танець горобця», «Актор Мацумото Кошіро в ролі Мацуо та Іваї Кійороку в ролі Тійо» (МХ. ГВР 13, ГВР 15);
3. «Сцена на узбіччі дороги» авторства Кацушіки Хокусая (1760–1849)(МХ. ГВР 2);
4. Триптих Утаґави Кунійоші (1797–1861) «Князь Комеї Рокуро полює на ведмедя» (МХ. ГВР 211);
5. Гравюра Кітаґави Цукімаро (1794–1836) «Такігава з чайного будинку Огія. Правий аркуш триптиха» (МХ. ГВР 30);
6. «Другий місяць. (Лютий)» із серії «Щомісячні модні ходіння на прощу в кожну пору року» авторства Торії Кійонаґи (1752–1815)(МХ. ГВР 35);
7. Гравюра Шіґемаси Кітао (1739–1820) «Володар острова демонів здається Момотаро». Ілюстрація до «Сказання про Момотаро» (МХ. ГВР 40);
8. Аркуш авторства Торії Кійоміцу (1735–1785) «Актор Ічікава Дандзюро ІІ в ролі Хангаку» (МХ. ГВР 9).

Також потрібно врахувати той факт, що значна частина придбання взагалі була відсутня у каталожних описах Музею за 1921–1929 рр., серед них тринадцять аркушів авторства Торії Кійоцуне. Вони могли перебувати або в петербурзькій квартирі Богдана та Варвари, або були подаровані членам родини, які також займалися колекціонуванням: серед них сестра Варвари Ханенко Ольга Терещенко (1862–1955), її брат Олександр Терещенко (1856–1911) та дядько Федір Терещенко (1832–1894). Інформація про їх колекції картин, скульптур, срібних та бронзових виробів зберігається у фонді родині Терещенків у Центральному державному історичному архіві м. Києва.

Додатковою проблемою для встановлення провенансу та атрибуції стали події першої половини ХХ-го століття: зокрема, евакуація частини колекції до Москви під час Першої світової війни, з якої повернулися не всі предмети; діяльність Держторгу (підрозділ Наркомату зовнішньої торгівлі СРСР) для продажу музейних експонатів за кордон у 30-ті роки за ініціативи радянської влади, а також втрата багатьох творів мистецтва у наслідок нацистської окупації. Загалом за згаданий період часу Музей втратив близько 24 тисяч одиниць зберігання колекції.

Таємниця особистості колекціонера К. Morita. Враховуючи масштаби придбаної Ханенком колекції та необхідність встановити деталі провенансу, було здійснено першу розвідку щодо фактів біографії, професійного та приватного життя, попереднього власника гравюр. Дані про особистість «К. Morita» багато років лишалися таємницею. Він не фігурував у дослідженнях та наукових статтях, його ім'я не з'являлось у історіях провенансу інших музейних колекцій. Однак, завдяки документації комісара-прізо вдалося встановити повне ім'я цієї людини – Кікуджіро Моріта 菊次郎 森田 (1889-1950).

Протягом дослідження вдалося встановити загальні біографічні відомості про Моріту, що, враховуючи відсутність прямої інформації, фрагментарність джерел та методологічні виклики, є досить вагомим результатом.

Зокрема, вдалося встановити, що Кікуджіро Моріта був японським інженером-підприємцем та любителем мистецтва. Народився у Токіо 1889-го р. у родині виноторговця Шюсукі Моріта. Кікуджіро зробив кар'єру менеджера у компанії Mitsubshi, а згодом став керівником філії Asahi Glass у Парижі. Автор патентів у галузі виробництва скла у 1932, 1936 років. Крім професійної діяльності, активно брав участь у роботі франко-японського

товариства, був головою Японської асоціації. Займав посаду віце-президента журі на Міжнародних виставках сучасного декоративного та промислового мистецтва 1925 р. Помер у Парижі в 1950 р.

Під час дослідження враховувався міжнародний та політичний аспекти функціонування Японської держави періоду Мейджі, участь Японії перемовинах часів становлення Версальської мирної системи як держави-переможниці, та особливості ставлення до громадян японського походження у Франції під час Другої світової війни. До джерельної бази дослідження зокрема належить приватна кореспонденція, еґо-джерела (щоденники), та французька преса початку ХХ століття. До історіографічного доробку, використаного у роботі, включені наукові дослідження життя японської спільноти у міжвоєнному Лондоні та Парижі.

Першопочаткові джерела, де вдалося віднайти згадки про Кікуджіро Моріту, стосувалися більш пізнього періоду його життя, а точніше часів німецької окупації Парижу у 40-ві роки ХХ століття. У статті «Японці у Франції під німецькою окупацією: радіопрограма «Nippon» на Radio Paris» (藤森 2023, р. 3–16) дослідниця Акіко Фухіморі розглядає участь японців та французів у створенні трансляцій для окупаційного німецького радіо. Програма виходила щонеділі після обіду (Les Ondes 1943, р. 6) і була призначена для ознайомлення французів з історією та культурою Японії, згідно політики культурної співпраці між Японією та Третім Райхом, яка розвивалася починаючи з 1936 року. (Spang 2015, р. 119).

Однією з авторок текстів для радіопрограм була дослідниця японської культури на ім'я Женев'єва Моріта (藤森 2023, р. 13). Її чоловіком був Кікуджіро Моріта, який на момент функціонування програми уже 30 років проживав у Парижі. Завдяки інформації про його дружину вдалося встановити приблизний часовий проміжок проживання Кікуджіро в Парижі, а також соціальний та культурний контекст його діяльності.

Згадок про Женев'єву протягом 20-30-х років у паризьких газетах досить багато. У 1928 р. вона публікує працю «Подорож в Японію» під псевдонімом Торміа, фактично це був опис її весільної подорожі, під час якої вона стала підданою Японської Імперії. За цей твір вона була нагороджена премією Французької академії в 1929 р. (Seya-Grondin 2020, р. 139) Дослідження Женев'єви продовжувалися, і в 1936 році, з'явилася праця «Погляд на традиційну музику і танці в Японії». Автором 12 ілюстрацій виступив японський художник та письменник Сомей Юкі (1875–1957), більш відомий у викладацьких колах Токійської академії мистецтва як Мотоакі Юкі. У коментарях до цієї публікації Женев'єва згадує про значну радість від підтримки брата її чоловіка, «який був достатньо добрим, щоб своїм чарівним пензлем оживити і прикрасити ці скромні сторінки» (Іл.10) (L'Éroque 1937, р.2). У родині панували теплі та приятельські стосунки. Сомей Юкі перебував у Парижі в 1925 році та проживав у домі Женев'єви. Тут він вивчав техніки французького живопису та винаймав майстерню. Серед картин, які залишилися після його перебування у Парижі було велике декоративне панно, яке призначалося для японського посольства зі зображенням дерев Булонського лісу (Comoedia 1925, р. 2).

Саме біографія та творчий шлях Сомея Юкі дозволяє встановити подробиці ранніх етапів життя родини Моріта.

При народженні Сомей отримав ім'я Садамацу Моріта 貞松 森田. Їх з Кікуджіро батько – Шюсуке Моріта керував магазинчиком алкогольних напоїв «Ікедая» в Токіо. Збереглися згадки, що Садамацу назвали на честь інженера Кайшу Кацу міністра військово-морського флоту, який сприяв модернізації та вестернізації Японії, в той же час балансуючи і зберігаючи самурайські традиції (山本 2021, р. 239). Такий вибір імені для одного зі старших синів натякає на родинні настрої і специфіку виховання, що здаються логічними враховуючи активне життя обох синів на межі двох цивілізацій та їх любов до західної культури. У 1913-му році Сомей Юкі стає професором Токійської школи образотворчих мистецтв (Roberts 1976, р. 239) і дивує своїх колег носячи костюми та навіть домашній одяг західного стилю (森井 2003, р. 1015). На перший

погляд, Сомей сам будучи митцем, та знайомий із широким колом художників міг допомогти Кікуджіро зібрати колекцію та виставити її на продаж. Та у старшого брата були досить конкретні принципи щодо колекціонування, про які він розповідав колегам: «варто уникати колекціонування мистецтва самотійно. Воно має бути доступне громадськості, а не кільком окремим особам. Колекції належать музеям» (森井, р. 1012).

Першу згадку про Кікуджіро в Європі знаходимо на початку ХХ-го століття під час однієї з наймасштабніших міжнародних виставок. У 1910-му році у Вайт-сіті, Лондон відбувається грандіозна британсько-японська виставка, що займала майже 22 тисячі кв. метрів. З Японії було відправлено більше 20 000 експонатів, їх супроводжували понад 1200 японських дослідників. Предмети зі своїх колекцій надавали представники японської імператорської родини, аристократія, підприємці, а також різні установи: університети, банки та релігійні осередки. (An illustrated catalogue of Japanese old fine arts displayed at the Japan-British Exhibition 1910, р. 6–55). Шлях до Британії морем займав близько двох місяців.

Спеціально для виставки розбудовувалися павільйони міст, селищ та релігійних споруд, транспортувалися історичні архітектурні елементи, створювалися сади з автентичних японських матеріалів. У цих будівлях відтворювалися різні періоди історії Японії, експонувалася зброя, живопис, гравюра, кераміка та вироби з дерева (Іл.11) (Hayashi 2013, р.161). Також розбудовувався павільйон «Кіото», над створенням якого працювала делегація міста, де посаду секретаря обіймав Кікуджіро Моріта.

Після виставки значну частину експонатів було відправлено назад до Японії, а деякі – до інших міст Європи, де були заплановані подальші експозиції. Решту подарували музеям, галереям та державним установам. Одним із таким експонатів став японський декоративний ансамбль - ретельно відтворена копія кімнати з лелеками замку даймьо Тойотомі Хідейоші в Момояма (поблизу Кіото)(Clavery 1940, р. 245). Її планували перевезти до Музею Гіме у Ліоні для розміщення в експозиції у 1912-му році (Guide illustré du Musée Guimet 1913, р. 54).

Детальний опис цього витвору зберігся у записці Рафаеля Коліна, художника та члена Інституту Франції для Бюлетня франко-японського товариства у березні 1912 р.: «Прикрашені бронзою бра з особливо делікатним лакованим різьбленням, що представляє найвищий архітектурний інтерес. А також рухомі перегородки з білими хризантемами та зеленим листям, що виділяються на золотому фоні. Виконані з неймовірною впевненістю журавлі у хмарах, розміщенні на ажурних ліплених панно, що прикрашають фризи...» (Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris 1912, р. 32). У цьому ж бюлетні вперше згадується Кікуджіро, як член товариства, хоча з досі токійською адресою проживання: «54, Araicho Honjo, Tokyo», нині район Суміда у Токіо (Іл.12).

Враховуючи вище зазначені дані припускаємо, що Кікуджіро Моріта продовжив свою подорож у складі кіотської делегації та осів у Парижі на початку весни 1912 р. Перші тижні перебування Кікуджіро у Франції були досить насичені подіями, уже 5 березня ми зустрічаємо згадки про нього на виступі Олександра Халота (1861–1927), консула Японської Імперії в Брюсселі в рамках конференції «Японська колонізація в Кореї». Цей захід був лише частиною зовнішньої політики Японії з метою легалізації та виправдання анексії корейської держави. У промові, зокрема, зазначалося, що «народ Японії спробував звільнити Корею, і зробити її виключно корейською, а не китайською чи російською під виглядом незалежності. Після того, як ця політика остаточно провалилася, Японська імперія була змушена в 1907 році встановити протекторат, а потім, в 1910 році, проголосити анексію» (Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris 1912, р. 26).

За тиждень після цих подій відбувся аукціон, де Кікуджіро Моріта виступає як власник та продавець колекції японських гравюр.

Історія потрапляння цих предметів мистецтва та гравюр до пана Моріти невідома і потребує подальшого дослідження. Припускаємо два можливі пояснення: або він міг привезти

колекцію з собою під час підготовки і роботи над експозицією Британсько-японської виставки; або ці речі призначалися для експозиції під час цієї виставки і відійшли до Кікуджіро уже після її завершення. Завдяки продажу цієї колекції Моріта отримав 12 тисяч франків (*Bulletin de la Société franco-japonaise* 1912, р. 165). Таким чином, Кікуджіро зміг акумулювати досить велику суму, що дозволило йому залишитися та продовжувати жити у Парижі.

Подальші періоди життя Кікуджіро Моріти. Про наступні періоди життя Моріти вдалося віднайти лише уривчасті свідчення. Абсолютно відсутні відомості щодо його діяльності в часи Першої світової війни. Він знову виринає уже в 1919-му році, як один з менеджерів компанії *Mitsubishi* для роботи у Франції (Rudlin 2014, р. 26), саме у той час, коли Японія як член Антанти та країна-переможниця брала участь у встановленні нової світової системи.

Єдину згадку про нього, як людини дотичної до мистецтва та віце-президента журі знаходимо в документах Міжнародної виставки сучасного декоративно-прикладного та промислового мистецтва 1925 р. (*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925, р. 55).

Подібна відстороненість від справ культурної сфери (у порівнянні з його родиною) пояснюється науковою роботою Кікуджіро як керівника департаменту *Asahi Glass* - одного з найбільших дочірніх підприємств компанії *Mitsubishi*, а також розробкою новітніх методів виплавлення скла та його тривкості. Пізніше в 1930-х роках Кікуджіро затверджує два патенти у США та у Франції (Іл.13) (*The official gazette of the United States patent office* 1936, р. 821).

З початком Другої світової війни Кікуджіро Моріта та його дружина Женев'єва продовжують мешкати у Франції у невеличкому містечку Пуассі. Збереглися записи Женев'єви, де вона розповідає про відступ французької армії, а також її спроби поділитися з ними їжею, яка уже ставала дефіцитною. Оповідає вона і про німецьку окупацію: «коли німецький наступ стрімко почався, все почало розвалюватися тут і там. Ми не знали як діяти. Безумство втечі охопило всіх. У Мін'ю люди теж тікали, ми не знали, чому... Дефіцит був помітний всюди» (Tancerman 2003, р. 43). У провінційній місцевості Франції було більше можливостей роздобути та виростити їжу, ніж у великих містах, та все ж родина випускає у Сену свою золоту рибку (Tancerman 2003, р. 44) та вирушає до Парижа. Причини такого рішення не вдалося встановити, можливо, це було пов'язано із бажанням бути ближче до японської діаспори, якої на всю Францію залишилося лише 150 осіб. Також, можливим поясненням може бути зростання негативного ставлення французів до японців та Японії, як союзниці Третього Райху (藤森 2023, р. 4).

У 1943-му році японські урядовці евакуювали 80 осіб зі своїх громадян з території Франції. Кікуджіро продовжує жити у Парижі, для заробітку його дружина Женев'єв викладає музику.

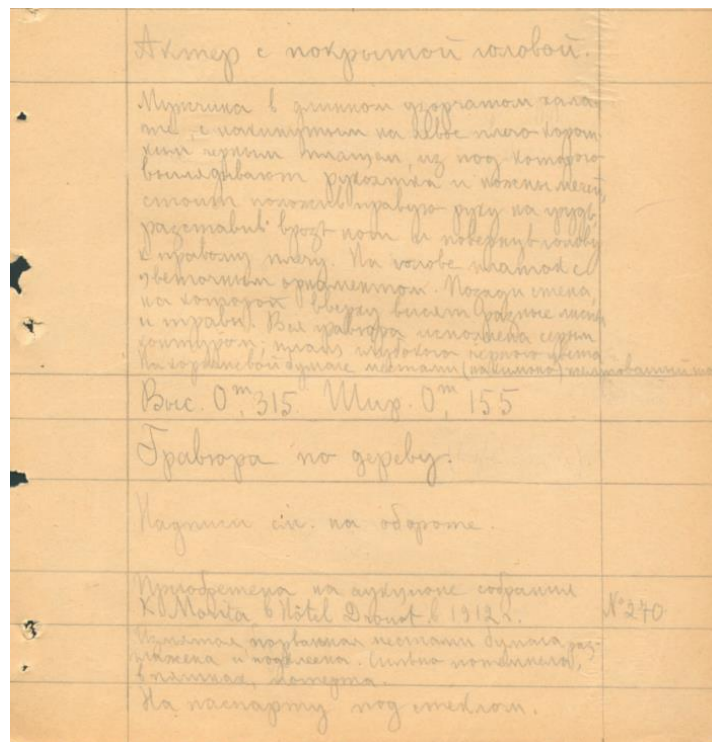
20-го серпня 1944 р. після падіння колабораційного режиму Віші співробітники посольства Японії та пов'язані з ним організації евакуюються. Родина Моріти у цей час перебуває під постійним спостереження спецслужб, у зв'язку із політичною діяльністю Кікуджіро та Женев'єви. Їх квартира на вулиці Давіу, 3 стала представництвом тимчасового зв'язку між Францією та Японією до 1950 р. у процесі налагодження стосунків між країнами після Другої світової війни. (有利 2019, р. 45) Відповідальність та ризик цієї роботи, пережитий досвід Другої світової війни негативно впливають на здоров'я вже 70-ти літнього на той час пана Моріти. 16 грудня 1950 р. він помер та був похований на паризькому цвинтарі Пер-Лашез (Іл. 14) (*Daily registers of burial Cimetière du Père Lachaise* 1950, р. 2). Натрапити на відомості щодо подальшого життя Женев'єв поки не вдалося.

Висновки. Закупівля на аукціоні готелю Друо від 11-12 березня 1912 року значно поповнила колекцію родини Ханенків з азійського мистецтва: додалося 57 гравюр відомих японських гравців, серед них аркуші Чьокі Ейшьосая, Торії Кійонаґи, Утаґави Кунійоші, Кітао

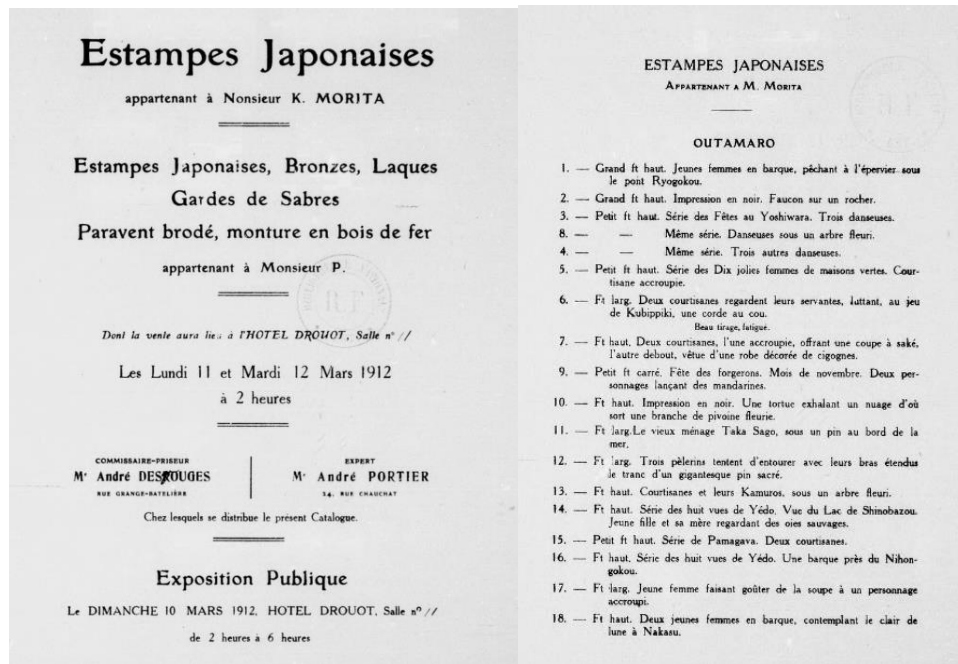
Шігесами, Торії Кійоміцу та Ісоди Корюся, Утагави Тойохіро, Андо Хірошіге та Тотойя Хоккея. На момент проведення дослідження в колекції Музею Ханенків вдалося доповнити атрибуції 24 гравюр з цього аукціону. Також утворилася потреба детальнішого вивчення біографії та провенансу 38 предметів колекції, що також були закуплені на цьому аукціоні, але належали Франсуа Посеттону.

Дослідження провенансу та особистості попереднього власника частини колекції японських гравюр – Кікуджіро Моріти дозволяє встановити неймовірні факти розбудови міждержавних стосунків між Японією та Францією кінця XIX- початку XX століття. Лише через життя однієї людини та її родини проявляється становлення Японії як сучасної модерної держави з потужною військовою системою, аспекти та колоніальної політики. Завдяки аналізу подій життя Кікуджіро Моріти, членів його родини Сомея Юкі та Женев'єви Моріти вдалося встановити імовірний маршрут руху гравюр в контексті світових виставок на останніх хвилях європейського «японізму».

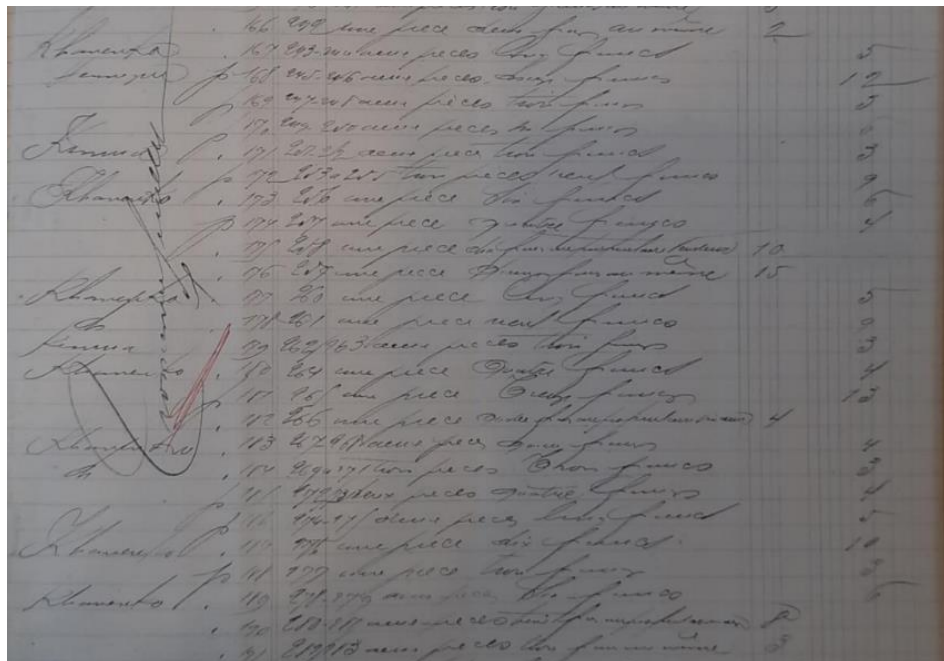
У ці події органічно вплітається історія Богдана та Варвари Ханенків, які насолоджувалися паризьким життям, аукціонами та антикварними магазинами. Хоч їх контакт із Кікуджіро Морітою тривав лише 2 дні 11–12 березня 1912 року, завдяки йому вдалося зрозуміти який шлях долали предмети музейної колекції. З Токіо до Лондона, з Ліона до Парижа, і нарешті до Києва. І тут у Києві ці аркуші гравюр та інші твори пережили чотири війни: Першу світову, боротьбу за українську незалежність 1920-х років, Другу світову війну та досі знаходяться під загрозою через повномасштабне вторгнення рф. Пошкодження будівлі та експозиції Музею унаслідок вибуху 10-го жовтня 2022 року демонструє вразливість колекції, необхідність дослідження, показу та публікацій про ці колекції із метою їх подальшого збереження та представлення світовій спільноті, як важливої частини мікроісторії, та історії мистецтва на рубежі цивілізацій.



Іл.1 Сторінка з каталожних описів колекції східного мистецтва музею мистецтв ВУАН зі зазначенням аукціону К.Моріта.
Джерело: Архів МХ (1921-1929). – Оп.1. спр. 21. – с. 24.



In. 2. Estampes japonaises appartenant à monsieur K. Morita, Estampes japonaises, bronzes, laques, gardes de sabres, paravent brodé, monture en bois de fer appartenant à monsieur P., Gallica/BNF



Il.3. Аркуш записів комісара-прізо з відміткою "Ханенко" як покупця лотів з аукціону Друо 11–12 березня 1912 р. Archives de commissaire priseurs D.60E3 84



Іл. 4-6. Андо Хірошіге (1797–1858).

Ара на гілці сосни. Інв. 24 ГРВ.

Птах на гілці японської мушмули. 1832-1834 роки. Інв. 26 ГРВ.

Аронія і снігур. Інв. 27 ГРВ.

Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків



Іл. 7. Кацукава Шюншю (1726–1792).

Актори Араші Санґоро II і Отані Томоемон. Інв. 210 ГРВ

Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенко



Ил. 8-9. Исода Корюсай (1735–1790)

Прощання. Інв. 18 ГВР

Гейша Уресіно з дому Огія і осінні місяці (між 1770–1788). Інв. 33 ГВР
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенко



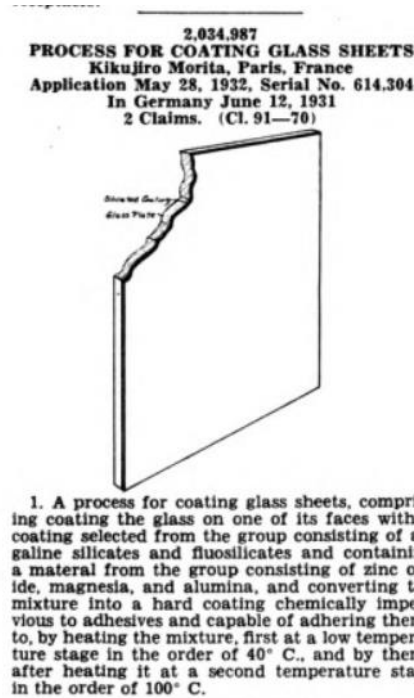
Ил. 10. Інтерв'ю з Женев'євою Моріта стосовно її книги
"Погляд на традиційну музику і танці в Японії".
Журнал L'Époque. № 44. 1937. Gallica/BNF



Ил. 11. Вхід на Японський ярмарок, Японсько-британська виставка, Лондон, 1910 рік.
ID: JV-Exhib-JB-Un-15
Courtesy of the University of St Andrews Libraries and Museums

— 18 —			— 38 —	
MM.			MM. le Lieutenant NAGAMACHI, stagiaire à l'Ecole polytechnique.	
V MIGEON (G.)	Conservateur au Musée du Louvre,	150, rue du Bois-de-Fleury, à Meudon (Seine-et-Oise).	MADVIG, artiste peintre.	
H MINISTRE (le)	Des Affaires Étrangères,	Au Ministère.	L'Abbé CHARRON, missionnaire, à Himéji, directeur des cours de français institués depuis quelque temps à Kobé.	
M MINISTRE (le)	Du Commerce et de l'Industrie,	Au Ministère.	G. GSELL, Directeur du Journal des Beaux-Arts.	
H MINISTRE (le)	De l'Instruction Pub. et des Beaux-Arts,	Au Ministère.	CULIN (Stewart), « Ethnologist », Brooklyn Institute Museum à New-York, auteur de savants travaux concernant en particulier la Corée.	
D MITSUI (B ^{on})		Iwai Cho. Az. Tôkyô.	André PINCHAUD, qui prépare à la maison Larousse l'illustration d'un important ouvrage sur le Japon, dont l'auteur est notre distingué collègue M. F. Challaye.	
A MIYAMOTO	Docteur en droit, Avocat,	4, Ichômé Minami-Kabécho, Kiobashi, Tôkyô.	M. VALET, amateur d'art japonais, spécialement de sculpture bouddhique, Vice Président de la Société Archéologique la Montagne Sainte-Geneviève.	
A MÖLLER (Tyge)	Licencié de l'Université de Copenhague,	6, avenue de Lamotte-Piquet.	René OLIVIER, artiste-peintre.	
A MOMÉJA (René)	Banquier,	17, rue d'Anjou.	BARBIER, rédacteur au Ministère des Travaux publics.	
A MORBAU (Frédéric)	Ingénieur,	22, avenue de la Grande-Armée.	Imré PILLITZ, violoniste.	
A MORIONDI (Ch)	Ingénieur, officier du génie de l'armée italienne C. R.	19, boulevard de la Seine, Nanterre (Seine).	K. MORITA, Secrétaire de l'Association de Kyôto.	
A MORITA (Kikujiro)		54, Araicho Honjo, Tôkyô.	PILATRIE, artiste-peintre.	
V MORIYAMA	Capitaine de vaisseau,	Aide de camp de M. le Ministre de la Marine,	CASTANET, industriel.	
H MOTONO (B ^{on})	Ambassadeur du Japon en Russie,	Saint-Petersbourg.	Colonel S ^{ic} CLAIRE DEVILLE, C ^{ad} le 21 ^e Régiment de Dragons à St Omer.	
A NAGAMACHI (L ⁱ Genji)	de l'Artillerie Impériale du Japon, Stagiaire à l'Ecole Polytechnique,	9, rue du Sommerard (V ^e).	Général de PÉLACOT, qui commandait naguère la brigade d'occupation dans le Petchili, dans la région où s'accomplissait à l'heure actuelle de si tragiques événements.	
			Roger CLAUSSE, secrétaire d'Ambassade, chargé d'affaires de France à Tôkyô, qui vient de s'acquitter avec honneur d'une longue gérance du poste de Tôkyô.	
			III. Le Conseil a, d'autre part, admis comme membres libres :	
			M. l'Abbé Papinot, qui a bien voulu faire don à notre Bibliothèque de l'édition française ainsi que de l'édition anglaise de son Dictionnaire d'Histoire et de Géographie du Japon.	

Ил. 12. Записи про Кікуджіро Моріта у франко-японському товаристві.
Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris(1912). №25.
Gallica/BNF



Іл. 13. Патент Кікуджіро Моріти на Процес нанесення покриття на скляні листи.
The official gazette of the United States patent office (1936).
HathiTrust

[illegible]

*Ил.14. Запис про смърть К. Мориму 16 грудня 1950 р.
Paris, Cimetière du Père Lachaise (Paris, France) – Daily burial registers.
Geneanet*

Список джерел та літератури

АРХІВ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ., 1916, Записки Б.І. Ханенко – незакінчений рукопис історії колекції, нотатки про придбані експонати, античну, західну скульптуру та ін., оп. 1, спр. 1, 69 с.

- АРХІВ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ., 1921–1929, Каталогні описи колекції східного мистецтва (бронза, нефрити, гравюра, тканини) музею мистецтв ВУАН., оп.1, спр. 21, 84 с.
- АРХІВ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ., 1921–1929, Каталогні описи античної, західноєвропейської та східної скульптури., оп. 1, спр. 24, 104 с.
- АРХІВ ІНСТИТУТУ РУКОПИСУ, 1897–1913, Ханенко Богдан до Петрова Миколи з Харбіна в м. Київ., III. 14024–14037., 11 л.
- ЦДІАК, 1911–1912, Справа про доставку Терещенко О.Н. картин, фарфору та бронзи., ф. 830, о. 1, спр. 216, 14 с.
- ЦДІАК, 1892, Описи картин, срібла і бронзи Терещенко Ф.А., ф.830, о.1, спр. 491, 7 с.
- ARCHIVES DE COMMISSAIRE PRISEURS, 1912, 11 et 12 Mars. ID: D.60E3 84
- Estampes japonaises appartenant à nonsieur [sic] K. Morita, Estampes japonaises, bronzes, laques, gardes de sabres, paravent brodé, monture en bois de fer appartenant à monsieur P. , 1912, Gallica official website. Режим доступу: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1250486x>*
- Cimetière du Père Lachaise, 1950, Paris: Daily burial registers. Permanent link: <https://en.geneanet.org/archival-registers/view/216531/2>*
- БІЛЕНКО, Г., 2003, До історії створення відділу східного мистецтва Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенко. *Ханенківські читання*, 143 с.
- ПОПЕЛЬНИЦЬКА, О., 2023, Листи Б. І. Ханенка до К. В. Болсуновського (За матеріалами архіву Національного музею історії України). *Матеріали XVII – XVIII наукових семінарів. Музей видатних діячів української культури*, с. 20–45.
- РУДИК, Г., та інші ред., 2023, *Мистецтво Азії та Ісламського світу*. Київ: Сафран, 352 с.
- ABOU-JAOUDE, A., L., 2016, A Pure Invention: Japan, Impressionism, and the West, 1853–1906. *Society for History Education*. Vol. 50, No. 1, pp. 57-82.
- An illustrated catalogue of old Japanese fine arts displayed at the Japan-British Exhibition, 1910, Tokyo: The Shimbi Shoin, 428 p.*
- SEYA-GRONDIN, A., 2020, Meet the Mousmé. The Otherness of the Japanese Woman in the Writings of French Women Travellers of the First Half of the 20th Century. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska sectio FF. Vol. XXXVIII, p. 125-143. DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/ff.2020.38.2.125-143>*
- Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris, 1912. №25, 316 p.*
- SPANG, C., W., 2015, Intellectual and Cultural Exchanges between Japan and Germany until 1945. *大東文化大学東洋研究所, 「東洋研究」第195号<抜刷>.平成27年1月25日*, p. 95–136.
- Comoedia, 1925, Paris: № 4414, 6 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76527238>*
- MINER, E., R., 1958, *The Japanese tradition in British and American literature*. Princeton University Press, 342 p. DOI:10.1007/978-981-19-9853-9_33
- CLAVERY, E., 1940, *Extrême-Orient 1940, témoignages recueillis et présentés*. Paris : Impr. les Presses modernes, Vol.1., 371 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3338683z>
- Guide illustré du Musée Guimet de Lyon [par É. Guimet], 1913, 228 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62266628>*
- TANCERMAN, J., 2003, L'île de migneux migneaux dans la 2e Guerre Mondiale: Une ligne de front sur la Seine 25-29 août 1944. *Chronos Poissy, № 48., p. 43–47. Available from: Archives départementales de Seine-et-Marne*
- BENHAMOU, J., 2023, *Histoires extraordinaires de l'art à l'hôtel Drouot Relié*. Illustré, 208 p.
- Les Ondes, 1943, l'hebdomadaire de la radio. Paris, № 134., 23 p.*
- L'Époque, 1937, Paris, № 44., 10 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6820020f>*
- ROBERTS, L., P., 1976, *A dictionary of Japanese artists: painting, sculpture, ceramics, prints, lacquer*. New York: Weatherhill, 299 p.

- Liste des récompenses, 1925, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Paris, 176 p.
- HAYASHI, M., 2013, Japanese Fine Art in the 1910 Japan-British Exhibition. *Commerce and Culture at the 1910 Japan-British Exhibition: Centenary Perspectives*. Brill, p. 159–177.
- RUDLIN, P., 2014, *The History of Mitsubishi Corporation in London: 1915 to Present Day*. Taylor & Francis, 258 p.
- The official gazette of the United States Patent Office*, 1936, Vol. 464, №1, 1178 p.
- WATANABE, T., 1984, The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period. *Modern Asian Studies*. Vol. 18, № 4., pp. 667–684. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/312343>. Accessed 15 July 2024.
- CHIBA, Y., 1998, Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*., Vol. 31, № 2., pp. 1–20. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44029769>. Accessed 5 July 2024.
- 藤森晶子, 2023, ドイツ占領下パリの日本人 —ラジオ番組『ニッポン』からみるその活動—. *日仏歴史学会会報*. 38 巻, p. 3–16. DOI: https://doi.org/10.32200/bsfjsh.38.0_3
- 山本 紀久雄, 2021, 江戸無血開城、通説を覆す—枚の絵に隠された“謎”を読み解く. ベストブック., 239 p.
- 森井健介, 2003, 結城素明画伯の思い出. *東京芸術大学百年史 東京美術学校篇*, 第三巻, p.182–184
- 有利 浩一郎 (2019)コラム: 在仏日本公使館・大使館の変遷. - ファイナンス. – Vol.54 №. 12. – p. 49–54.

References

- Arkhiv Muzeyu Khanenkiv (1916) Op. 1, spr. 1. – 69 s. Zapysky B.I. Khanenko – nezakinchenny rukopys istoriyi kolektsiyi, notatky pro prydbani eksponaty, antychnu, zakhidnu kul'pturu ta in.
- Arkhiv Muzeyu Khanenkiv (1921–1929) Op.1. spr. 21. – 84 s. Kataloghni opysy kolektsiyi skhidnoho mystetstva (bronza, nefryty, hravyura, tkanyny) muzeyu mystetstv VUAN.
- Arkhiv Muzeyu Khanenkiv (1921–1929) Op. 1, spr. 24. – 104 s. Kataloghni opysy antychnoyi, zakhidnoyevropeys'koyi ta skhidnoyi kul'ptury.
- Arkhiv Instytutu rukopysu (1897–1913) Khanenko Bohdan do Petrova Mykoly z Kharbina v m. Kyiv - III. 14024-14037. – 11 l.
- TSDIAK (1911–1912) f. 830 o. 1 spr. 216. Sprava pro dostavku Tereshchenko O.N. kartyn, farforu ta bronzy. – 14 s.
- TSDIAK (1892) f.830 o.1 spr. 491. Opysy kartyn, sribla i bronzy Tereshchenko F.A. – 7 s
- Archives de commissaire priseurs. – 11 et 12 Mars 1912. – ID: D.60E3 84
- Estampes japonaises appartenant à nonsieur [sic] K. Morita, Estampes japonaises, bronzes, laques, gardes de sabres, paravent brodé, monture en bois de fer appartenant à monsieur P. (1912). Gallica official website. Режим доступу: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1250486x>
- Paris, Cimetière du Père Lachaise (Paris, France) – Daily burial registers (1950). Permanent link: <https://en.geneanet.org/archival-registers/view/216531/2>
- Mystetstvo Aziyi ta Islams'koho svitu (2023)/ za red. H. Rudyk. – Kyiv: Safran – 352 s
- Halyna Bilenko(2003). Do istoriyi stvorenniya viddilu skhidnoho mystetstva Muzeyu mystetstv imeni Bohdana ta Varvary Khanenko.//Khanenkivs'ki chytannya. – 143 s.
- Olena Popel'nyts'ka(2023). Lysty B. I. Khanenka do K. V. Bolsunovs'koho (Za materialamy arkhivu Natsional'noho muzeyu istoriyi Ukrayiny).//Materialy KHVII – KHVIII naukovykh seminariv. Muzey vydatnykh diyachiv ukrayins'koyi kul'tury. – s. 20–45

- Amir Lowell Abou-Jaoude (2016). *A Pure Invention: Japan, Impressionism, and the West, 1853-1906*. Society for History Education. – Vol. 50, No. 1. – pp. 57–82.
- An illustrated catalogue of old Japanese fine arts displayed at the Japan-British Exhibition (1910). – Tokyo: The Shimbi Shoin. – 428 p.
- Anna-Aurélié Seya-Grondin.(2020) Meet the Mousmé. The Otherness of the Japanese Woman in the Writings of French Women Travellers of the First Half of the 20th Century. – *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska sectio FF.* – Vol. XXXVIII. – p. 125-143. DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/ff.2020.38.2.125-143>
- Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris(1912). – [s.n.] (Paris). – №25. – 316 p.
- Christian W. Spang. (2015). Intellectual and Cultural Exchanges between Japan and Germany until 1945. - *Daitōbunkadaigaku tōyō kenkyūjo*. – 'Tōyō kenkyū' dai 195-gō <nukizuri>. – Heisei 27-nen 1 tsuki 25-nichi. – p. 95–136.
- Comoedia (1925): [s.n.] (Paris). – № 4414. – 6 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76527238>
- Earl Roy Miner (1958) *The Japanese tradition in British and American literature*. – Princeton University Press. – 342 p. DOI:10.1007/978-981-19-9853-9_33
- Édouard Clavery (1940). *Extrême-Orient 1940* [Texte imprimé] / témoignages recueillis et présentés. – Paris : Impr. les Presses modernes. – Vol.1. – 371 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3338683z>
- Guide illustré du Musée Guimet de Lyon [par É. Guimet](1913). – Impr. de E. Bertrand (Chalon-sur-Saône). – 228 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62266628>
- Jean-Louis Tancerman (2003) *L'île de migneux migneaux dans la 2e Guerre Mondiale: Une ligne de front sur la Seine 25–29 août 1944*//Chronos Poissy, № 48. - p. 43–47. Available from: Archives départementales de Seine-et-Marne
- Judith Benhamou (2023) *Histoires extraordinaires de l'art à l'hôtel Drouot Relié – Illustré*. – 208 p.
- Les Ondes (1943): *l'hebdomadaire de la radio* : [s.n.] (Paris). – № 134. – 23 p.
- L'Époque (1937): [s.n.] (Paris). – № 44. – 10 p. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6820020f>
- Laurance P. Roberts (1976) *A dictionary of Japanese artists: painting, sculpture, ceramics, prints, lacquer*. – New York: Weatherhill – 299 p.
- Liste des récompenses // *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (1925). – Paris – 176 p.
- Michiko Hayashi (2013) *Japanese Fine Art in the 1910 Japan-British Exhibition*//Commerce and Culture at the 1910 Japan-British Exhibition: Centenary Perspectives. – Brill. – p.159–177.
- Pernille Rudlin (2014) *The History of Mitsubishi Corporation in London: 1915 to Present Day*. – Taylor & Francis. – 258 p.
- The official gazette of the United States patent office (1936). – Vol. 464; №1. – 1178 p.
- Toshio Watanabe (1984). *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*. – *Modern Asian Studies*. – Vol. 18, № 4. – pp. 667–684. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/312343>. Accessed 15 July 2024.
- Yoko Chiba (1998). Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century. – *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. – Vol. 31, № 2. – pp. 1–20. CHIBA, YOKO. "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, no. 2, 1998, pp. 1–20. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44029769>. Accessed 5 July 2024.
- Fujimori Akiko. (2023) *Doitsu senryō-ka Pari no nihonjin — rajio bangumi "Nippon" kara miru sono katsudō — / / nichifutsu rekishi gakkai kaihō*. – 38-Kan – p. 3–16.
DOI: https://doi.org/10.32200/bsfjsh.38.0_3
- Yamamoto Kikuo (2021) *Edo muketsu kaijō, tsūsetsu o kutsugaesu — ichi-mai no e ni kakusa reta "nazo" o yomitoku*. – Besuto bukku. – 239 p.

Morii Kensuke (2003). Yūki somei gahaku no omoide. – Tōkyōgeijutsudaigaku hyakunenshi Tōkyō bijutsu gakkō-hen. – Daisankan – p. 182–184.

Yūri Kōichirō (2019) Koramu: zai futsu Nihon kōshikan taishikan no henshen. – Fainansu. – Vol. 54, №. 12. – p. 49–54.

До питання зародження колекції східного мистецтва Музею Ханенків: встановлення біографії К. Моріта

Мета. У фокусі статті перебуває встановлення провенансу частини колекції гравюр укійо-е Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Методи. Авторка аналізує низку джерел, зокрема каталог аукціону Друо за 11–12 березня 1912 р. «Японські гравюри, що належать монсеньору [sic] К. Моріті, японські гравюри, бронза, лаки, щитки для мечів, вишита ширма, кріплення із залізного дерева, що належать монсеньору П.», а також записи комісара-прізо Андре Девужа. Крім того, ми використали біографічний та генеалогічний методи для реконструкції ширшого контексту побутування творів.

Результатом дослідження є відновлення біографії та фактів діяльності попереднього власника колекції гравюр Кікуджіро Моріти. Завдяки цьому вдалося встановити нову інформацію щодо закупівлі предметів мистецтва родиною Ханенків, точну кількість та вартість японських гравюр.

Висновки. Життя і кар'єра Кікуджіро Моріти були частиною глобального зростання зовнішньополітичного впливу і статусу Японської імперії як серйозного політичного гравця на міжнародній арені в період Мейджі 1868–1912 років. Діяльність Моріти як секретаря та супроводжуючого дипломатичних культурних місій дозволяє встановити етапи формування колекції, а також імовірні місця придбання, чи тимчасової локалізації перед остаточною зупинкою у Парижі. На формування цінових пропозицій аукціону впливав контекст розвитку японізму як явища у Європі і його згортання у 1910-х роках. У статті продемонстровано полярність ставлення до мистецтва граверів укійо-е в Японській імперії та в країнах Європи (низька ціна за високого попиту). Аналіз біографії, прослідковування діяльності та захоплень К. Моріти та членів його родини у міжвоєнний період, а також під час Другої світової війни підкреслюють унікальність придбання аукційної колекції. Особливо цінними є єдині наразі віднайдені відомості щодо продажу предметів мистецтва від імені Кікуджіро Моріти.

Ключові слова: укійо-е, цуба, японські гравюри, каталоги аукціонів, готель Друо, японізм, франко-японські відносини, японська громада у Парижі, міжнародні виставки, Богдан та Варвара Ханенки

Kateryna Baranovska, curator at the Department of Eastern Arts at the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Kyiv, Ukraine);

Катерина Барановська, кураторка у відділі східного мистецтва в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ);

ORCID ID: 0009-0007-4024-0702

Received: 20-11-2024

Advance Access Published: December, 2024

ЗВІДКИ ВЗЯВСЯ КИЇВСЬКИЙ РУБЕНС.
ПРОВЕНАНС МОДЕЛЛО З КОЛЕКЦІЇ ХАНЕНКІВ ЯК WORK IN PROGRESS

Ольга Апенько

*Where does the Kyivan Rubens come from?
The Khanenko's modello provenance as work in progress*

Olga Apenko

Purpose. This study is aimed to verify the conflicting versions of the Peter Paul Rubens modello «God of Scheldt, Cybele and the Goddess of Antwerp» (ca. 1615) provenance, and to compile the most complete documentary dossier for this artwork.

Methods. During the research, we followed the provenance list published by Niels Buttner in 2018 step by step, and were looking to broaden and complete it. To do so, we analysed primary sources, namely annotated copies of auction catalogues and minutes of Parisian auctioneers from the late nineteenth century. In addition, to recreate the broader context of the work's existence, we used biographical and genealogical methods.

Results. As a result, five new provenance lines were added to the nine, already established by Niels Buttner. In particular, the identity of the painting's last owner before the Khanenkos was found, as well as the source of the misunderstanding that remained within the main hypothesis about the painting's arrival to the Khanenko collection.

Conclusions. The research made it possible to recreate a rather complete 'biography' of the work: from the the name of the collector, who owned until 1781 to its entry to the Kyivan collection. We are now aware of the names and main life events of its previous owners, the geography of its movements, the changes in its market value, as well as variations in the interpretation of the painting's subject over almost two hundred years. Rubens's authorship has never been questioned, and therefore it is a rare example of a work, the attribution of which has remained unchanged since its documented appearance on the art market. Hopefully, the further research will allow us to complete the knowledge on the painting's origins: from its creation around 1615 to its entry into the collection of Claude-Florentin Solier, its first currently known owner.

Keywords: provenance research, Peter Paul Rubens, Flemish painting, Ukrainian art collections, the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, history of collecting, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard.

Це натхненний ескіз.
Джон Сміт, 1832

Предметом дослідження, яке лягло в основу цієї публікації, є картина Пітера Пауля Рубенса, що зберігається у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (далі – Музей Ханенків) під інвентарним номером 10 ЖК; об'єктом – життєпис цього твору,

створений на основі контекстуалізації сухих рядків провенансного списку. Такий підхід вписується в сучасні норми музейного дослідження провенансу, який практикують такі важливі центри як відділ документації живопису музею Лувру чи Нідерландський інститут історії мистецтва (RKD). Дослідження провенансу (*provenance research*) впродовж останніх десятиліть розвинулося в широке дослідницьке поле, яке охоплює значний обсяг проблематики, а не лише атрибуцію та підтвердження автентичності музейних творів. Із новоствореними університетськими кафедрами, власними етичними нормами (у межах Голландського кодексу музейної етики та Етичного кодексу Міжнародної музейної ради (ICOM)), ця дисципліна наразі має «*вітрила, напнуті вітром*» (Mooren and Muller, 2023, с.1).

Дискусія про те, чи можна говорити про «біографію/опис життя» щодо твору мистецтва – предмету а priori позбавленого життя – розпочалася наприкінці 1980-х. Її апогеєм стала публікація у видавництві Принстонського університету збірки статей, присвячених культурній біографії речей (Appadurai 1989). Із цього моменту історики мистецтва все сміливіше виступають на користь того, щоб розглядати життєпис твору в розгортанні множини соціальних, історичних та юридичних контекстів та пов'язаного з ними переліку значущих для твору дат, який не обмежується самим лише роком його створення чи роком входження до колекції, у якій він перебуває на даному відрізку часу.

У процесі розвідки ми спиралися на вивчення архівних матеріалів, доступних онлайн та офлайн першоджерел (зокрема, анотованих каталогів європейських аукціонів), а також вдавалися до генеалогічних досліджень щодо окремих персоналій. Джерела, на які ми посилатимемося, переважно стосуються відомостей про зміну власників твору та про дати його переходів із одних рук у інші. Однак поміж дистильованими юридичними фактами нам час від часу вдається розгледіти дещо більше: те, як картина вплітається в життя колекціонерів та як іноді змінює власників всупереч волі останніх; те, як відносини, які не мали б залишити сліду в друкованих джерелах, однаково просвічують між рядками документів; і те, як нотатки, похапцем написані від руки часом дають цінніші свідчення, ніж тексти, надруковані тиражем.

Моделло. Під аркою гrotу зображено три людські фігури: бородатий чоловік із оголеним торсом та вінком на довгому волоссі спирається лівим ліктем на керамічний глек, із якого тече вода; на його правому стегні лежить наповнений ріг достатку. Молода напівоголена жінка з ледь розплетеними білявими косами, схиливши голову, подає чоловікові фрукти у складках задратованої на ній важкої червоної тканини. Трохи далі за ними видніється інша жінка – із зібраним під короною у формі вежі (*corona muralis*) рудуватим волоссям. До жінки з фруктами у подолі простягає лапу тигриця (з тигренятами?), яка розляглася біля її ніг.

Цю картину (іл. 1) часто згадують у переліку найважливіших творів колекції Музею Ханенків, і небезпідставно: адже йдеться про чи не єдиний власноруч написаний твір Пітера Пауля Рубенса, що зберігається в Україні. Особливість київського Рубенса полягає в його невеликому розмірі та ескізній манері виконання. Ці характеристики вказують на призначення картини – бути зразком, виконаним керівником майстерні для презентації проекту замовникові. Такі твори писав власноручно Пітер Пауль Рубенс; руки інших учасників майстерні долучалися вже на етапі переходу до повнорозмірного варіанту замовленого полотна. На сьогодні у світі відомо близько 500 рубенсових «прототипів для замовника» з різним ступенем пропрацьованості деталей – менш деталізовані боцетті (*bozetti*) та більш – моделлі (*modelli*) (Zhivkova 2024, p. 232).

На цьому етапі дослідження видається, що київське *моделло* з якихось причин не виконало свого призначення зменшеного зразка майбутньої великої картини. Твору з цією ж композицією, який, очікувано, мав би існувати десь у публічній чи приватній збірці, так і не було знайдено. На це вказує, зокрема, Нільс Бюттнер – авторитетний рубенсознавець, один із укладачів найбільш повного на сьогодні *catalogue raisonné* творів Пітера Пауля Рубенса

«Корпус Рубеніанум Людвіга Бурхарда» (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*) (1968 – дотепер).

Найближчою аналогією до київського *моделло* вважається виконаний на його основі рисунок «Вода та родючість» Віллема Панілса (бл. 1600 – бл. 1634) – нині він належить до колекції копенгагенського Державного музею мистецтв (іл. 2). Рубенсовий підготовчий рисунок «Етюд річкового бога», виконаний близько 1615 року (нині у колекції Музею Вікторії й Альберта, Лондон, іл. 5), можна віддалено співвіднести з нашим твором, але радше – з полотном «Чотири континенти» (бл. 1615, Відень, Музей історії мистецтв, іл. 6). Дослідники також часто згадують *моделло* «Союз землі і води» (бл. 1620) з Музею Фіцвільяма в Кембриджі (іл. 3) та створене на його основі полотно з російського Державного Ермітажу (іл. 4) – на прикладі цієї пари можемо легко уявити те, як співвідносяться *моделло* та повноформатний твір на його основі. Додаймо до цих аналогій кілька полотен зі схожим зображенням тигриці, яка лежить долі (вже згадані «Чотири континенти» з Відня, «Тигриця, що годує» з Музею академії мистецтв у цьому ж місті (іл. 7) та «Сатир, що витискає вино, з тигрицею та двома дітьми» з Державних художніх зібрань Дрездена (іл. 8)), – і перед нами виявиться більш-менш повний перелік нині відомих аналогій.

До початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну (24 лютого 2022 року) картина перебувала в постійній експозиції Музею Ханенків: у залі Галереї, традиційно присвяченій фламандському та голландському мистецтвам XV–XVII століть. На момент публікації цієї статті картину експонують у музеї Варшавський королівський замок (Польща) на виставці «Кабінет європейського мистецтва. Шедеври з Національного художнього музею Богдана і Варвари Ханенків у Києві» (*«Gabinet sztuki europejskiej. Arcydziela z Narodowego Muzeum Sztuki im. Bohdana i Warwary Chanenków w Kijowie»*, 6 грудня 2024 – 30 березня 2025, за кураторства Томаша Якубовскі).

У ханенківському каталозі 1896 року картину опубліковано під назвою «Річковий бог і німфи в гроті (етюд)» (Ханенки 1896, с. 35), у «Колекції Ханенків» – «Божество ріки і нереїди (етюд)» (Khanenko 1911, I, p. 21); а у «Корпусі Рубеніанум» твір має назву «Вода та Родючість» (Buttner 2018, p. 90). Назва «Бог ріки Шельди, Кібела та богиня Антверпена» з'являється у музейних публікаціях з 1958 року, коли Людмила Сак співвіднесла короновану жінку з персоніфікацією міста Антверпена – за зразком іконографії цього міста, яку Рубенс ймовірно повторно використав у 1635 році (Сак 1958, с. 67–71). Людмила Сак, Василь Овчинников (Овчинников 1961, с. 76–77) та наступні музейні дослідники спиралися на розуміння цього твору як символічного щодо політичних подій, а саме укладення у 1609 році дванадцятирічного перемир'я між Голландією та Фландрією. Його наслідком мало стати зняття блокади з ріки Шельди, а це відкривало перспективу відродження Антверпена як значного центру комерційних обмінів. Згідно з цим трактуванням, Рубенс алегорично зобразив перемир'я як єднання Скальдїса (бога ріки Шельди) та богині Антверпену. Благополуччя, яке мало настати для всіх містян, уособлене фігурою Кібели, яка покійно простягає парі земні плоди. Дослідники також посилаються на близьку іконографічну програму картини рубенсового сучасника Абрахама Янсенса «Скальдїс та Антверпен» (Королівський музей мистецтв Антверпена, інв. 212), створеної для міської ради цього міста у 1609 році (Живкова, Садков 2012, с. 136, 137).

Датування картини варіюється від «1613 – 1618» (Живкова 217, с. 148) до «1614-1615» (Held 1980, p. 345) та «близько 1615» (Buttner 2018, p. 90; Zhivkova 2024, p. 232). Останній варіант виникає за аналогією з, безсумнівно, близьким до нашого полотном «Алегорія чотирьох континентів» (бл. 1615, Відень, Музей історії мистецтв, іл. 6).

Упродовж всього свого існування в колекції київського музею картина викликала жвавий інтерес серед дослідників: про це свідчать документи, які зберігаються в науковому архіві музею. Ідеться, зокрема, про листування музею в особі Сергія Гілярова з головним

хранителем Королівського музею Бельгії Лео ван Пайвелде наприкінці 1930-х років (листи від 27 листопада 1936 та 15 квітня 1938 року, науковий архів Музею Ханенків, опис 1, справа 42). Просячи про можливість репродукування фотографії твору у своєму виданні, присвяченому олійним моделло Рубенса, ван Пайвелде підкреслює, що «факт публікації у цій книзі стане для цього ескізу доказом абсолютної автентичності» (науковий архів Музею Ханенків, опис 1, справа 42, с. 24). Видання вийшло друком 1940 року в Базелі, із ханенківським твором на його сторінках (van Puyvelde 1940, p. 160).

Упродовж всього часу існування музею над уточненням знань про стилістичні особливості та технологічні нюанси виготовлення твору працювали численні дослідники та хранителі: у музеї це вже згадані Людмила Сак і Василь Овчинніков, а також Олена Рославець, Олена Живкова та інші; поза ним – Лео ван Пайвелде (Van Puyvelde 1939; 1948), Джуліус Хелд (Held 1980), Мішель Джаффе (Jaffé 1989), Нільс Бюттнер (Buttner 2018). У свою чергу, нам хотілося б докладніше дослідити життєпис цієї картини. Виток за витком розмотуючи ті відомості, які дійшли до нас завдяки роботі експертів із дослідницької групи, що зібралася навколо «Корпусу Рубеніанум», ми намагатимемося між рядками розгледіти ті події, які привели моделло Рубенса до Києва, а також додати нових деталей до його захопливої біографії.

Життєпис твору. Головним першоджерелом, на яке завжди спиралися дослідники, пишучи про походження ханенківського Рубенса, упродовж тривалого часу були рукописні «Записки» Богдана Ханенка (видані друком у 2008 році). На цих сторінках читаємо: «В Парижі, де я проживав декілька разів і куди я приїздив досить часто, придбання моїх картин я робив в аукціонному залі Друо (...) Фламандських картин було придбано мною в Парижі вісім (...) Павла Рубенс (1577-1640) етюд «Річковий Бог і німфи в гроті» (N76) ця картина входила до складу галереї барона де Бернонвіля (...)» (Ханенко 2008, с. 73). Отож, спираючись на слова колекціонера, дослідники не піддавали сумніву факт походження твору з колекції барона де Бернонвіля.

У процесі роботи над каталогом варшавської виставки Олена Живкова, хранителька європейського живопису та заступниця гендиректора Музею Ханенків з наукової роботи, взялася перевірити доступні онлайн каталоги колекції Бернонвіля, але нашого Рубенса там не виявила. За допомогою канадських колег, вона вийшла на том Нільса Бюттнера у «Корпусі Рубеніанум». Як виявилось, на сторінках, присвячених київському твору, цей автор опублікував чималий ланцюг провенансу нашого твору (ми вдячні пані Олені за те, що вона поділилася цим посиланням із нами). Додаючи чимало нових відомостей, Бюттнер водночас поставив під сумнів колишню приналежність етюд баронові Бернонвілю: «Картину, – пише він, – іноді згадують як таку, що належала Етьєнові Мартену де Бернонвілю (1789–1876), але це не може бути правдою, оскільки де Бернонвіль помер до лондонського аукціону 1878 року» (Buttner 2018, p. 93).

Зазначимо, що лондонський аукціон 1878 року – це крайня точка, до якої Бюттнерові вдалося довести провенанс київського Рубенса; про першу ж точку цього ланцюжка ми поговоримо кількома рядками нижче.

У дослідженні, результатом якого стала ця стаття, ми поставили собі за мету з'ясувати, хто ж був останнім власником картини перед Ханенком – цілком усвідомлюючи, що такі пошуки, хай як добре підготовлені, не мають жодної гарантії на успіх.

Париж незадовго до Французької революції. Для того, щоб експеримент був чистим, а результати такі, які мають наукову вагу, ми мусили почати спочатку. Оскільки Нільс Бюттнер здійснив найґрунтовніше дослідження провенансу київського Рубенса, то нам випадало прослідкувати за ним крок за кроком та віднайти всі джерела, на які посилається знавець. Тим паче, згідно нової візії музею, ми прагнемо укласти щонайдетальніше досьє на кожен твір – а отже без таких документальних матеріалів годі було б починати.

Першим джерелом, яке цитує Бюттнер, є каталог аукціону П'єра Ремі та Клода-Флорантена Сольє, який відбувся 3 квітня 1781 року в Парижі (Rémy, Sollier 1781). Картина фігурувала тут під номером 22: «Ріка Ахелой, поряд із якими зображена жінка, тримає ріг достатку, наповнений квітами та фруктами, і простягає його іншій жінці; леопард на спині – на землі. Скелі та трохи неба слугують фоном. Ця картина має гарний колорит та прозорість, виконана з легкістю; вона написана на дереві та має десять дюймів висоти й 13 дюймів і 6 ліній ширини» (Rémy, Sollier 1781., р. 12, N°22). Віднайшовши цей каталог в бібліотеці Філадельфійського музею мистецтв онлайн, бачимо, що серед двох зазначених осіб П'єр Ремі (1715/16 – 1797) виступав на цьому аукціоні дилером, тоді як власником представлених творів був Клод-Флорантен Сольє. Архівні документи щодо останнього свідчать про таке: живописець гільдії Святого Луки та *négociant en tableaux* (торговець картинами), пан Сольє помер у Парижі, за адресою вулиця де ля Монне, 23 січня 1784 року (Архів Шатле у Парижі, справа AN Y24, див. Geneanet n. d.). Він був одружений із Бланш-Рене Буден, яка померла 4 червня 1775 року (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1852, р. 456). У цього подружжя на момент смерті матері було троє дочок – Бланш-Перетт, Марі-Аделаїд та Марі-Франсуаз (Guiffrey 1884, р. 159). Родина колекціонера була наближеною до королівського двору. Його батько, П'єр Сольє, був асистентом королівської Скарбниці, а свекор «службовцем у справах Короля» (*employé es affaires du Roy*) (Національний архів Франції, A.N., MC, LXXXIII, 496, цит. за: Michel 2008, р. 66).

Можемо лише робити припущення щодо того, яким чином Клод-Флорантен Сольє отримав моделло Рубенса. Придбав його в іншого *négociant en tableaux*, отримав у спадок від батька, а, може, картина дісталася йому в складі посагу Бланш-Рене Буден? Наразі це запитання залишається відкритим для наступних досліджень. Пошуки в електронних базах аукціонних каталогів поки не дають потрібних результатів, а отже піти далі, ніж «у колекції Клода-Флорентена Сольє (?–Париж, 1784), до 1781 року» ми не зможемо до того часу, поки не натрапимо на досі невідомі нам джерела.

Злегка відхилимося від курсу, щоб зазначити: за неписаними правилами досліджень провенансу, вважається нормальним, коли розмір картини у давніх каталогах варіюється в межах трьох сантиметрів. Слід пам'ятати, що виміри для них робилися з рамами, а отже пропорційна варіація розмірів за довжиною і шириною може вказувати на моменти заміни рами – а це важлива подія у житті твору. Водночас, більші коливання розміру, за умови, що всі інші характеристики твору збігаються, можуть вказувати на фізичні втручання: обрізання основи, дублювання чи перетягування полотна, перенесення фарбового шару з однієї основи на іншу тощо. На аукціоні Сольє бачимо твір, чий опис цілковито збігається з нашим, однак його розміри: 10 пусів (25,4 см) на 13 пусів 6 лінів (34,37 см) відрізняються від сучасного розміру твору – 28 x 37 см. Як побачимо далі, історично розміри твору жодного разу не збігалися з сучасними на всі сто відсотків.

За іншим неписаним правилом, пошуків провенансу, дослідник/ця не має спочивати на лаврах поки не прогляне всі доступні йому/їй варіанти кожного необхідного аукціонного каталогу: тільки на перший погляд однакові, вони сповнені кошовної інформації у вигляді рукописних нотаток, залишених особами безпосередньо присутніми на торгах. Так анотований примірник каталогу Сольє, який колись належав двічі Прем'єр-міністрові Сполученого королівства Робертові Пілу (1788–1850), а нині зберігається у бібліотеці Філадельфійського музею мистецтв, містить напис, який може нас зацікавити. Навпроти лоту під номером 24, міститься дві нотатки: перша уточнює дату продажу: «п'ятниця, 6 квітня» (у Бюттнера – 3 квітня), інша надає прізвище та суму, виручену за твір: «Ремі, 150» (*Rémy, 150*). Така ж нотатка – прізвище та сума збігаються, хоча почерк належить іншій особі – є в анотованому примірнику каталогу з Інституту Вільденштейна-Платтнера.

Звісно, певний подив викликає те, що Ремі – а він, зауважмо, відомий як «найзатребуваніший експерт у Парижі XVIII століття» (онлайн-довідник марок колекціонерів у Фонді Кустодія (*Fondation Custodia*)) – особисто проводив аукціон Сольє. Утім, випадки придбання аукціоністами творів із власних торгів не були аж такою рідкістю. Не варто також повністю відкидати можливість того, що придбання здійснив хтось із родичів П'єра Ремі, носій цього ж прізвища. У кожному разі, ця ланка біографії твору не фігурує в переліку Нільса Бюттнера, тож ми додаємо її до нашого оновленого переліку (див. Додаток: Нові відомості щодо провенансу ханенківського твору Рубенса (порівняльна таблиця)).

Нам невідомо, як відбувся перехід власності на твір між Ремі та наступним/ою власником/цею картини. Паризький аукціон 21 квітня 1788 року, який Нільс Бюттнер наводить далі у своєму переліку, відбувається анонімно. На його обкладинці фігурує загадковий власник М* (у перекладі ми могли б назвати його «паном Ікс»), особу якого Бюттнер, а вслід за ним і ми, дешифрує за допомогою одного з кількох анотованих каталогів цього аукціону (*de Calonne* 1788). Так у примірнику з Нідерландського інституту історії мистецтва (RKD) рука пильного власника книги вивела на титульному листі: «де Калонн» (іл. 9). Аналогічний припис олівцем присутній у примірнику з паризького Національного інституту історії мистецтва (INHA).

Шарль-Александр де Калонн (Дуе, 1734–Париж, 1802, іл. 10) був сином першого президента парламенту Фландрії (генеалогічні дані тут і далі – зі спеціалізованого порталу GENEANET n. d.); адвокатом, магістратом та - з 1783 до 1788 року – «генеральним контролером фінансів» (міністром фінансів) останнього короля старого порядку Людовика XVI. В умовах дефіциту, який нарастив у геометричній прогресії, запропоновані де Калонном реформи щодо податків не зустріли схвалення короля, тож у 1788 році, за рік до Великої Французької революції, міністр втрапив у королівську немилість та був змушений виїхати спершу до Лотарингії, а потім до Лондона. Вочевидь, не випадково саме цього року відбувається анонімний аукціон його колекції, на якому, поміж іншим, представлений «наш Рубенс». Чи можна вважати такий аукціон продажем під примусом? Точної відповіді в нас немає – утім, очевидним є те, що продавець, перебуваючи у скрутному політичному становищі, бажав будь-що залишитися інкогніто. У цьому його підтримав Жан-Батіст П'єр Лебрєн (1748 – 1813), добрий знайомий де Калонна, один із найвідоміших на той час експертів та аукціоністів: саме він, як видно з титулу каталогу, провів аукціон колекції колишнього міністра.

«Пан Лебрєн, зберігач картин Монсеньйора графа д'Артуа та Монсеньйора герцога Орлеанського» – зазначено в каталозі (*De Calonne* 1788, с. 23, N°44). У передмові до книги сам Лебрєн зазначає, що на аукціоні представлено «Кабінет визначного Любителя, який щиро зізнається в тому, що обирав для себе лише найцінніші та найважливіші твори» (*De Calonne* 1788, с. iij). Аукціон відбувався на вулиці де Клері, в *Hôtel de Lubert* – маєтку XVII століття, у якому Лебрєн жив, експонував власну колекцію, а також, у свої найактивніші роки, провів близько 165 аукціонів. Тут же розташовувалася майстерня його дружини – Марі-Луїз Елізабет Віже (у заміжжі Віже-Лебрєн).

Анотований примірник каталогу з бібліотеки Національного інституту історії мистецтва (INHA) в Парижі натякає на ім'я того, хто придбав моделло з аукціону Лебрєна. Виявляється, картина, як і минулого разу, привернула увагу експерта, який проводив торги. Рукописна нотатка «Лебрєн 230» означає, що Лебрєн придбав твір, заплативши за нього 230 франків. Інший примірник каталогу, із книгозбірні Колекції Фріка у Нью-Йорку, підтверджує ці відомості: «230 брєн ле» (*230 brun le*) – швидко нотує на полях рука невідомого відвідувача аукціону.

Таким чином, моделло Рубенса залишається в Отелі Любер (*Hôtel de Lubert*), де поповнює собою обширну та зі смаком дібрану колекцію Лебрєнів. Насмілимося припустити,

що придбавши невеличкого, але безсумнівного Рубенса для власної збірки, Лебрєн догоджав, у тому числі, смакам дружини. У своїх мемуарах (Vigée-Lebrun, 1835-1837) художниця не раз згадує про власне захоплення творчістю великого фламандця. У юності вона ходить із матір'ю до палацу Люксембургу, щоб помилуватися виставленими там шедеврами Рубенса (Vigée-Lebrun 1835-1837, р. 17); тренуючи руку, копіює цього ж художника (а ще трохи Рембрандта, Ван Дейка та Грьоза) (Vigée-Lebrun 1835-1837, р. 19). Вже заміжною, подорожує з «паном Лебрєном» у Фландрію, щоб «ще раз побачити шедеври Рубенса» (Vigée-Lebrun 1835-1837, р. 82). У цій мандрівці мисткиня так надихається портретом Сюзанни Фурманн у солом'яному капелюшку, що ще перебуваючи в Брюсселі, пише автопортрет у такому ж уборі (Vigée-Lebrun 1835-1837, р. 83). Оригінал цього твору зберігається у французькій приватній колекції, а власноручна копія – у лондонській Національній Галереї (інв. NG1653).

Безсумнівним є те, що етюд Рубенса затримується у володіннях Лебрєна лише на три роки: у 1791-му він продає картину з аукціону (Lebrun 1791, р. 44, №82). Короткий, але бурхливий період, який проліг між придбанням та продажем твору, позначився, перед усім, настанням революції. Елізабет Віже-Лебрєн, особиста художниця Марії-Антуанетти, разом із дочкою змушена втікати з Парижа. Сам же Лебрєн, натхненний своїм близьким другом Жаком Луї Давидом, пристає до революційного руху. Розпродаж приватної колекції, сформованої в контексті обертання в аристократичних колах, видається остаточним словом у справі переходу Лебрєна на бік антимонархічних сил. У 1793 році він стає автором першого інвентарю Національного музею (назва пореволюційного Лувру) (див. Guichard 2011, р. 95), а вже через рік розлучається з Елізабет, аби прибрати остаточні сумніви в чистоті своїх ідеалів.

У каталозі аукціону 1791 року, який знову проводиться у лебрєновому Hôtel de Lubert, поряд із нашим моделло фігурує ще дев'ятнадцять картин Рубенса; окрім них, із молотка ідуть твори Рафаеля, Корреджо, Хальса, Брейгеля та ще низки першорядних живописців. Для опису лоту № 82 Лебрєн використовує свій же текст, запозичений із каталогу аукціону 1788 року: «Персоніфікована в образі молодой німфи, що несе фрукти, земля, дарує ріці Тигр достаток; тигриця, що годує малят; урна, з якої точиться вода, та інші дуже добре написані елементи збагачують цю радісну композицію. Висота 12 пусів, ширина 16 пусів» (Lebrun 1791, р. 43-44). Утім, цього разу експерт додає важливе для нас уточнення: «Ця картина походить з аукціону пані де Аш**, 21 квітня 1788, №44». Дата торгів збігається із відомою нам, чого не скажеш про ім'я гаданого попереднього власника: замість пана Ікс (або ж Шарля-Александра де Калонна) маємо пані де Аш – а це, погодьтеся, не одне і те ж.

З огляду на те, що аукціон 1788 року проводив особисто Лебрєн, технічна помилка видається малоімовірною. Хто ж ця загадкова пані, і яким чином її твори змішалися з колекцією де Калонна? Можемо припустити, що пані де Аш** - це Анн-Роз Міко д'Арвеле (Anne Rose Micault d'Harvelay, в дівоцтві де Неттін, 1739 -1813, іл. 11), вдова зберігача королівської скарбниці Жозефа Міко д'Арвеле. Близько знайома з паном де Калонном, вона емігрувала вслід за ним до Лондона, де згодом вийшла за нього заміж. Чи могла частина предметів, присутніх на анонімних торгах де Калонна належати цій людині – але так, щоб її ім'я ніде не згадувалося письмово? Така ймовірність, без сумніву, є (її, в ході усної комунікації, підтвердила дослідниця провенансу, головна документалістка відділу живопису Лувру Од Гобе). У такому разі, наступною відомою нам власницею картини після П'єра Ремі може бути мадам д'Арвеле – і цю деталь слід додати до довідки про провенанс ханенківської картини.

Повертаючись до аукціону Лебрєна, зауважимо, що в анотованому примірнику каталогу з ІННА, покупцем моделло значиться певний Волтон («Walton»), а кінцевою його вартістю – 399 франків. Пан Волтон придбав із цих торгів ще дві картини Рубенса, а також твори Караччо, Гверчіно, ван Дейка, Йорданса – міцну збірку з творів великих майстрів. Припускаємо, що йдеться про англійця Генрі Волтона (1746-1813). Автор низки олійних портретів британської знаті та мініатюрист, Волтон у 1790-х рр. доповнює свій фах художника

практикою торгівлі творами мистецтва. У нотатці до каталогу 1813 року в Getty Provenance Index його описують так: «митець та дилер (...), значна фігура для лондонського арт-ринку, який працював радником у низки визначних колекціонерів, серед яких Лорд Лендсдаун. Він часто купує речі на торгах, але переважно на доручення когось іншого» (Getty Provenance Index: довідка про аукціон колекції Волтона у 1813 році).

Поява пана Волтона в нотатці на полях каталогу перекидає для нас місток над невеличкою прірвою, що зяє посеред провенансного списку Нільса Бюттнера. За висновками дослідника, здійснивши свою останню в XVIII столітті паризьку появу на аукціоні Лебрена, *моделло* згодом виринає вже у британських каталогах. Загадковим залишається те, як воно потрапляє до Англії. Завдяки ж нотатці у каталозі, стає зрозуміло: «наш Рубенс», схоже, перетнув Ла-Манш у валізі Генрі Волтона. Можливо навіть, що цю мандрівку оплатив власник дому Лендсдаун – його вірний клієнт та наступний власник *моделло* за Бюттнером (Buttner 2018, p. 90).

Подорож британськими маєтками. У виданні під назвою «Каталог всієї добре відомої коштовної колекції визначних картин, власності покійного найшляхетнішого Маркіза Лендсдаунського, яка довго слугувала окрасою Лендсдаун Хаузу, серед 16-те та четвер 20-те березня, 1806» під номером 33 фігурує «Рубенс – алегоричний ескіз» (Coxe, Burrell, Foster, 20th of March 1806, p. 14, N°33). Можна було б засумніватися в тому, що під цим лапідарним описом криється потрібний нам твір. Однак те, як згодом послідовно розвивається історія «алегоричного ескізу» з Лендсдаун Хаузу, переконує нас в тому, що ми слідуємо правильним шляхом.

Нільс Бюттнер вважає першим британським власником *моделло* Джона Генрі Петті, другого маркіза Лендсдаунського. Але чи не випускає він із уваги якоїсь важливої деталі? Згаданий вище каталог 1806 року укладений через рік після смерті батька Джона Генрі Петті – Вільяма Петті-Фітзморріса (1737, Дублін – 1805, Лондон, іл. 12), першого маркіза Лендсдаунського (енциклопедія Britannica онлайн). Успадкувавши титул, таунхауз (іл. 13) та колекцію, другий маркіз цього роду майже одразу продає батькову мистецьку збірку. Тож власником картини варто вважати передусім батька й лише опосередковано – сина.

Вільям Петті-Фітзморріс з липня 1782 до квітня 1783 був прем'єр-міністром короля Георга III, але на час придбання *моделло* уже відійшов від політичних справ. Видається, що його родина тривалий час підтримувала тісні зв'язки з уже згаданим Генрі Волтоном, адже у 1805 році він пише портрет молодшого сина екс-прем'єра – Генрі Петті-Фітзморріса. Юнак, так майстерно зображений Волтоном (нині твір зберігається у National Portrait Gallery, inv. NPG 178, іл. 14), після смерті свого батька успадковує титул та стає третім маркізом Лендсдаунським.

У примірнику каталогу аукціону маркіза Лендсдаунського, що зберігається у бібліотеці Музею Дж. Поля Гетті у Лос-Анджелесі, біля «алегоричного скетчу» читаємо нотатку чорнилом: «Герцог Гросвенор, зараз лорд Малґрейв» (Petty 1806, 20th of March 1806, p. 14, N°33). У власності Генрі Філіпа Фіппса (1755, Малґрейв–1831, Лондон), першого графа Малґрейвського (іл. 15), картина згадується у наступному джерелі, на яке посилається Нільс Бюттнер. Це «Каталог-резоне творів найвизначніших голландських, фламандських та французьких художників(...)» – опус Джона Сміта, опублікований кількома томами між 1829 та 1842 роками в Лондоні. Тут наш твір згадано двічі: спершу під номером 302 у томі IX як «Алегорії Елементів Землі, Води та Повітря, представлені річковим божеством, яке сидить, спершись на вазу, із богинею Помоною, яка стоїть перед ним, тримаючи фрукти в подолах; Кибела сидить ліворуч від нього. Леопард лежить у грайливій позі на передньому плані. Це натхненний ескіз. Див. No. 911, Vol. II; а щодо розміру 11 дюймів на 14 ½ дюймів – Колекція графа Малґрейвського, 1832. 23» (Smith, IX, p. 326-327); до того, у другому томі, під номером 911: «Алегорія Елементів Землі та Води. Представлена чоловічою фігурою, яка сперлася на

вазу, і жіночою, яка стоїть коло нього, з фруктами в подолах. Це натхненний ескіз. 15 на 12 дюймів – Виставлялася у Британській галереї у 1815 році. Зараз у колекції графа Малґрейвського (...)» (Smith, II, p. 270). Завдяки останньому опису, ми отримуємо ще один елемент для реконструкції життя ханенківського твору: у 1815 році картину експонували у Британській галереї – установі відомій також як Британська Інституція для промоції красних мистецтв у Сполученому Королівстві, або Картинні галереї Пел-Мел (існувала між 1805 та 1867 роками). Її місією була популяризація сучасних британських митців, а також демонстрація найвизначніших приватних збірок Англії. Експозицію, в якій брало участь наше *моделло*, зобразив на своїй картині «Виставка Старих майстрів у Британській інституції» шотландський живописець сер Дейвід Вілкі (Christie's, 17 Nov – 18 Dec 2021, лот 200, іл. 16). На жаль, зважаючи на особливості авторського живописного стилю, розгледіти Рубенса серед експонованих творів, нам не вдалося.

Картину, однак, помітно в каталозі виставки у Британській Інституції – під номером 13 – «*Земля та Вода, батьки Процвітання. Алегорія – Рубенс – Граф Малґрейвський*» (British Institution 1815, p. 69, №13). Це була перша виставка творів старих майстрів у Англії – цілком зібрана з приватних колекцій перших осіб держави (Whitley, 1928, p. 247). Зважаючи на цитований рядок із каталогу, висновуємо, що «Алегорія» перебувала в колекції Генрі Фіппса вже у 1815 році та залишалася з ним до його смерті у 1831 році. Але коли саме наша картина надійшла у володіння графа Малґрейвського? У каталозі його посмертного аукціону твір описують так : «*Рубенс – Ескіз – алегоричний – із Лендсдаунської колекції*» (Phipps 1832, p. 3) – несподівано надаючи нам доказ того, що він, найбільш імовірно, придбав *моделло* прямо з аукціону 1806 року і не розлучався з нею упродовж наступних двадцяти шести років.

Нам невідомо чи наступний власник картини зміг побити рекорд Генрі Фіппса у довготривалості стосунків із картиною, адже анотованого каталогу згаданого аукціону знайти не вдалося (вочевидь, англійські колекціонери рідше мали звичку писати на полях). Нільс Бюттнер віднаходить твір у колекції Гью Ендрю Джонстоуна Манро Новарського (1797 – 1864) – відомого передусім у ролі патрона і друга Вільяма Тьорнера. Завзятий колекціонер, Манро Новарський зібрав до кінця життя 2 500 живописних творів. Картина Рубенса опублікована у посмертному каталозі його колекції під номером 178: «*Рубенс, річковий бог сидячи. Дві жінки дарують фрукти та квіти; лев бавиться на землі. 10,25 дюймів x 14 (26 x 35,5 см)*» (Munro 1865, p. 30, № 178). З невідомих нам причин, колекція не пішла з молотка у 1865 році, а Рубенс був опублікований в іншому каталозі «Колекції Новар», вже у 1878 році, під номером 88: «*Рубенс, Бог Ріки та дві німфи, 10 дюймів на 14,5 дюймів (25,4 x 36,8 см)*» (Novar 1878, c. 17, № 88).

На цьому місці завершується вервечка провенансних даних, які вдалося віднайти Нільсові Бюттнеру. Як уже згадувалося вище, на його думку, між Манро Новарським та Ханенком не могло бути барона де Бернонвіля. Дослідник також не дає відповіді на запитання про те, хто ж таки продав картину київським колекціонерам. Ось чому нам важливо дізнатися: чи є хоч якась можливість піти далі в пошуках провенансу Рубенса? І якщо є, то що нам для цього потрібно?

Пошук загубленої ланки. Перш за все перевірмо аргумент, який відстоює Нільс Бюттнер: «Картину іноді згадують як таку, що належала Етьєнові Мартену де Бернонвілю (1789 – 1876), але це не може бути правдою, оскільки де Бернонвіль помер до лондонського аукціону 1878 року» (Buttner 2018, p. 93). І справді, Етьєн Мартен де Бернонвіль не дожив два роки до розпродажу Колекції Новар. Утім, генеалогічний ресурс Geneanet дозволяє нам з'ясувати, що у нього було двоє синів: Етьєн-Едмон Мартен де Бернонвіль (1825–1906) та Моріс Альфред Мартен де Бернонвіль (лицар Почесного легіону, 1826–1895). Ім'я першого з них тісно пов'язане з колекціонуванням творів мистецтва.

Поль Одель, паризький світський хронікер кінця XIX століття, неодноразово згадує ім'я де Бернонвіля у своєму щорічнику «Отель Друо і допитливість» (*L'Hôtel Drouot et la curiosité*), і щоразу в досить іронічному контексті. Ось лише декілька цитат із різних років видання, аби ми мали змогу уявити підхід барона до колекціонування: «*Барон де Бернонвіль, який, продавши те, що він обожнював, починає обожнювати те, що продав*» (Eudel 1882, р. 210), «*Барон де Бернонвіль, цей тип пристрасного аматора, який час від часу змушений продавати свої славетні колекції тому, що в нього не залишається жодного сантиметра, щоб вдовольнити свої імперські бажання щодо придбання нових речей*» (Eudel 1882, р. 261), «*(...)пристрасть потроху набрала неймовірних обертів. Прибутків не вистачало, а капітал потроху вичерпувався. Позики й іпотеки прибули своєю чергою*» (Eudel 1883-1884, р. 403). Не дивно, що аукціони колекцій де Бернонвіля відбувалися ледь не щороку (de Beurnonville 1880; de Beurnonville 1881; de Beurnonville 1883; de Beurnonville 1892 etc). Утім, перегляд сторінок каталогів цих аукціонів не дає потрібного результату: наше *моделло* у них відсутнє.

Хіба не можна припустити, що зі схильністю до такої хаотичної колекціонерської активності, Етьєн-Едмон Мартен де Бернонвіль міг, за нагальної потреби, продавати свої картини ледь не «з рук»? Або ж уявити, що, обертаючись у спільних соціальних колах, Ханенко в один зі своїх візитів завітав до паризького маєтку Бернонвіля, де, за умов, які влаштували всі сторони комерційного діалогу, придбав для своєї збірки Того самого Рубенса? Імовірно, саме на останній гіпотезі ми й зупинилися б, але... У ході нашої розвідки залишалася одна зачіпка, яка дозволяла сподіватися на отримання дещо точніших результатів. В анотованому примірнику каталогу «Колекції Новар» з бібліотеки RKDH невідомою рукою було виведене прізвище «Леві» (*Lévy*) – вочевидь, француза. Пошуки колекціонера з таким прізвищем тривалий час не увінчувалися успіхом – аж поки не одна випадковість.

Зацікавлення провенансом ханенківської колекції привело нас у міський архів Парижа (Archives de Paris). Там, у фондах «*commissaires-priseurs*» (аукціоністів, які проводили торги та укладали про це відповідні юридичні документи), зберігаються протоколи аукціонів Drouot різних років. У пошуках письмового підтвердження того, що Ханенки придбали ще один цінний предмет – так званий «рустикальний» (*rustique*) фаянсовий таріль початку XVII століття (авторства когось із анонімних французьких майстрів кола «пост-Палісці») – на Drouot, ми натрапили на добірку протоколів 1889-1890 комісер-прізора Поля Шевальє (Archives de Paris, fonds judiciaires, D48E3 76). Окрім доказу того, що Ханенки придбали таріль із посмертного аукціону Тусена-Жозефа Бора (справа D48E3 76, Paul Chevallier), ми натрапили на інший документ – і саме він дозволив нам звести до купи кінці історії *моделло*.

В одному з протоколів було зазначено, що присутній на аукціоні Ханенко придбав за п'ятсот п'ятдесят франків «ескіз Рубенса» (*esquisse par Rubens*). Прискорене серцебиття викликав не лише сам факт такої покупки, але й прізвище власника колекції, яку розпродавали: ним зазначався «пан Поль Мішель-Леві» (іл. 17), який «*мешкає у Парижі за адресою вул. Глюка 2*». Окрім картини Рубенса, Ханенки привезли з цього аукціону (цитуємо за протоколом) флакон та скульптурну групу з кістки, дві лакові скриньки, кубок із яшми, мідну скриньку та дві вази.

Поль Мішель-Леві був банкіром (адреса його помешкання близька до тогочасного розташування офісу Сосьєте Женераль (Société Générale), тож можемо припустити, що це був його роботодавець) та мав у власності невелику, але якісну колекцію картин. Її частина пішла з молотка у жовтні 1889 року (Michel-Lévy 1889).

Уже в 1896 році Ханенки публікують привезене з Парижа *моделло* у своєму каталозі картин (Ханенко 1896, с. 35), а згодом – у перевиданні 1899 року (Ханенко 1899, с. 35, №176).

Походження «гіпотези про Бернонвіля». Завершальний штрих до цієї історії додала знахідка друкованого каталогу, який супроводжував аукціон пана Мішеля-Леві. Єдиний оцифрований примірник цієї книги належить до колекції бібліотеки Колекції Фріка та

доступний на платформі archive.org. Розгорнувши його на номері 22, що відповідає порядковому номеру в протоколі торгів, ми виявляємо такий опис (французькою): «Рубенс – Ріка та німфи у гроті. Дуже гарний ескіз. Походить із колекції барона Бернонвіля. Дерево. Висота 27 сантиметрів, ширина 36 сантиметрів»; на полях рукописний напис олівцем: «800 / 550», де, перша цифра, припустімо, означала естимейт, а друга – реальну суму, за яку картину було продано Ханенкові (вона збігається з тією, яку бачимо в протоколі з Архіву міста Парижа) (Levy 1889, p. 12).

Чому пан Мішель-Леві, придбавши картину у Лондоні, вирішив зазначити, що картина походить від Бернонвіля, – ось запитання, об яке ще зможе зламатися не один дослідницький спис. Втім саме це дивне неспівпадіння – пов'язане чи то з навмисною фальсифікацією, чи то з помилкою (експертів чи самого колекціонера), а чи з короткочасним продажем твору Бернонвілю із його повторною відкупівлею паном Мішель-Леві – стало основою для провенансної гіпотези, відомої нам за «Спогадами» Богдана Ханенка. Вочевидь, київський колекціонер мав змогу познайомитися з каталогом на аукціоні – і саме з нього почерпнув відомості про провенанс новоприданого твору Рубенса.

Звивиста історія цього дослідження – лише один приклад із сотень, які нам, ми певні, ще доведеться колись описати. Доступність закордонних архівів і цифрових копій аукціонних каталогів відкривають перед сучасним пошукачем провенансу музейних творів перспективи, про які попередні покоління хранителів і наукових співробітників могли хіба що мріяти. Нам ще належить виробити методики ефективної роботи з цими джерелами, а також утворити міцну ризому зв'язків із колегами з різних країн, адже кожне наступне відкриття, зроблене у колегіальній мережі, відкриває шляхи для інших знахідок – часом на іншому кінці світу.

Висновки. Дослідження, яке мало на меті уточнення та розширення даних щодо провенансу твору Рубенса із колекції Ханенків, дозволило нам збагатити провенансний список, укладений Нільсом Бюттнером для «Корпусу Рубеніанум» у 2018 році. До семи відомих цьому авторові власників картини ми додали ще три імені; до них та вже відомих – біографічні відомості, які дозволили дізнатися більше про історичний та соціальний контекст існування твору за часів перебування у їхній власності. Нам вдалося також висунути ймовірну гіпотезу про те, що особою, яка перевезла картину з Парижа до Лондона наприкінці XVIII століття, був художник та торговець картинами Генрі Волтон. Це ім'я було відсутнє у списку Бютнера, через що виникала лакуна посередині провенансного ланцюжку.

Та чи не головним результатом цього дослідження є з'ясування імені колекціонера, у чийй власності моделло перебувало перед тим, як потрапити до Ханенків. Усталена упродовж багатьох десятиліть версія про придбання твору в паризького барона Бернонвіля не витримувало критики та не мало документального підтвердження. Віднайдений у архіві Парижа протокол аукціону, із якого було придбано київського Рубенса, дозволив нам заповнити також і цю лакуну, а співставлення протоколу із каталогом цього аукціону дозволило виявити джерело «гіпотези про Бернонвіля». Усі ці результати ми коротко підсумували в порівняльній таблиці (Табл. 1).

Звісно, це дослідження не дає нам повного уявлення про «життєпис твору», який є предметом нашої уваги, а ставить низку запитань для наступних дослідників. Переконані, що колись нам вдасться дізнатися про те, яким був шлях «цього натхненного ескізу» від моменту його створення до моменту продажу з колекції Сольє, та про те, що змусило авторів каталогу аукціону Леві вказати Бернонвіля попереднім власником картини. Наразі ж маємо ескіз біографії твору, який мандрував із Антверпена (?) до Парижа, з Парижа до Лондона, потім знову до Парижа, а вже звідти – до Києва.

Табл. 1.
Нові відомості щодо провенансу моделло Рубенса із колекції Ханенків

Дати	Corpus Rubenianum, 2018	Дослідження, 2024
? - 1781		у колекції живописця гільдії Святого Луки Клода-Флорентена Сольє (? – Париж, 23 січня 1784) та його дружини Бланш-Рене Буден (померла 4 червня 1775 року).
1781	Аукціон Клода-Флорантена Сольє, Париж, 1781, n°24 [Lugt Number 3248]	Аукціон Клода-Флорантена Сольє, Париж, 1781, n°24 [Lugt Number 3248]
1781 - ?		Колекція П'єра Ремі (1715 – 1797) (?), придбано на аукціоні Сольє, за 150 франків
1788	Аукціон Шарля-Александра де Калонна (1734-1802), Париж, 1788, n°44	Аукціон Пана *** (Шарля-Александра де Калонна (1734-1802) та, ймовірно, Анни Роз Міко д'Арвеле (1739 – 1813), Париж, 1788, n°44 [Lugt Number 4304]
1788 - 1791		Колекція Жана-Батіста П'єра Лебрена (1748-1813)
1791	Аукціон Жана-Батіста П'єра Лебрена (1748-1813), Париж, 1791, n° 82	Аукціон Жана-Батіста П'єра Лебрена (1748-1813), Париж, 1791, n° 82 [Lugt Number 4705]
1791		Придбана Генрі Волтоном (?) за 399 або 400 франків
до 1805		Колекція Вільяма Петті Фітзморріса, першого маркіза Лендсдаунського (1737 – 1805)
1806	Аукціон Джона Генрі Петті, другого маркіза Лендсдовнського (1765 - 1809), Landsdowne House, Сомерсет, Лондон, 1806, n° 33 [Lugt Number 7032]	Аукціон Джона Генрі Петті, другого маркіза Лендсдаунського (1765 - 1809), Landsdowne House, Сомерсет, Лондон, 1806, n° 33 [Lugt Number 7032]
1806		Придбана Генрі Філіпом Фіппсом, першим графом Малгрейвським (1755 – 1831)
1815		Експонувалася Генрі Філіпом Фіппсом на виставці в British Institution
1832	аукціон post-mortem Генрі Філіппа Фіппса, Лондон, 1832, Christie and Manson, n° 13	аукціон post-mortem Генрі Філіппа Фіппса, Лондон, 1832, Christie and Manson, n° 13 [Lugt Number 12982]. Продана за £ 24
? - 1864	У колекції Гюго Ендрю Джонстоуна Мунро Новарського (1797 – 1864)	У колекції Гюго Ендрю Джонстоуна Мунро Новарського (1797 – 1864)
1865	опублікована в каталозі «Catalogue. Hugh Andrew Johnstone Munro of Novar (1797 - 1864) », 1865, n° 178	опублікована в каталозі його колекції post-mortem, «Catalogue. Hugh Andrew Johnstone Munro of Novar (1797 - 1864) », 1865, n° 178

1878	Аукціон Колекції Новар, Лондон, 1 червня 1878, н° 88	Аукціон Колекції Новар, Лондон, 1 червня 1878, н° 88 [Lugt number : 38463]
1878		Придбана з цього аукціону Полем Мішель-Леві, банкіром
1878 - 1889		В колекції Поля Мішель-Леві (можливо, з тимчасовою присутністю в колекції Етьєна-Едмона Мартена де Бернонвіля)
1889		В каталозі аукціону Мішеля-Леві, 1889, н°22
19 жовтня 1889		аукціон Поля Мішеля-Леві, Париж, 1889, Отель Друо, н°22 (97), у протоколі цього аукціону: «esquisse Rubens» (Archives de Paris, fonds de commissaires-priseurs, dossier de Paul Chevalier, D48E3 76, 19 жовтня 1889) <i>Objets d'art et d'ameublement, tableaux modernes, œuvres remarquables de Corot, appartenant à M. Paul Michel Lévy, Hôtel Drouot, 15 – 17 octobre 1889</i> [Lugt number : 48478]
19 жовтня 1889		Придбана з цього аукціону Богданом Ханенком, за 550 франків
1896 і 1899		Опублікована в «Собрание картин итальянской, испанской, фламандской, голландской и др. Школ»
1911	Опублікована в «Collection Khanenko», première livraison, Kiew, 1911, н°21	Опублікована в «Collection Khanenko», première livraison, Kiew, 1911, н°21

Ілюстрації



Іл. 1. Пітер Пауль Рубенс, Бог ріки Шельди, Кібела та богиня Антверпена,

1613-1618, дерево, олія, 28 x 27 см, Київ,
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, інв. 12 ЖК



Іл. 2. Віллем Паннілс, за Пітером Паулем Рубенсом, Вода та Родючість,
рисунок, олівець, папір, Копенгаген, Державний музей мистецтв



Іл. 3. Пітер Пауль Рубенс, Союз землі і води, моделло, бл. 1620,
дерево, олія, 35 x 30,5см, Кембридж, Музей Фіцвільяма, інв. 267



Іл. 4. Пітер Пауль Рубенс, Союз землі і води, бл. 1618, полотно, олія, 222,5 × 180,5 см, Санкт-Петербург, Державний Ермітаж, інв. ГЭ-464



Іл. 5. Пітер Пауль Рубенс, Етюд річкового бога, бл. 1615, рисунок, чорна та біла крейда, коричневий папір, 33 x 44,4 см, Лондон, Музей Вікторії і Альберта, інв. D.903-1900



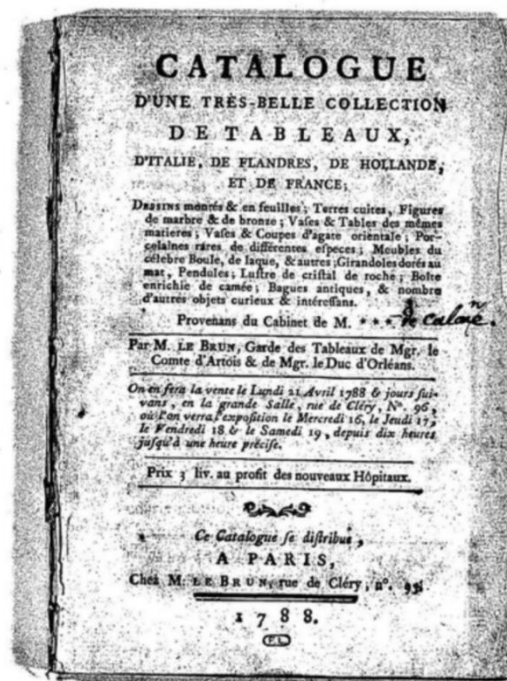
Іл. 6. Пітер Пауль Рубенс, Чотири континенти, 1612-1614 або 1615, полотно, олія, 209 × 284 см, Відень, Музей історії мистецтва, інв. GG_526



Іл. 7. Пітер Пауль Рубенс (майстерня), Годуюча тигриця, полотно, олія, Відень, Картинна галерея Академії образотворчого мистецтва



Іл. 8. Пітер Пауль Рубенс, Сатур, що витискає вино, тигриця та двоє дітей, між 1618 та 1620, полотно, олія, 223 x 148 см, Дрезден, Державні художні зібрання Дрездена, інв. Gal.-Nr. 974



Іл. 9. Титульна сторінка каталогу аукціону 21 квітня та наступні дні 1788 року, анований примірник із онлайн-бібліотеки Національного інституту історії мистецтв (INHA), Париж



Іл. 10. Елізабет Віже-Лебрєн, Портрет Шарля-Александра де Калонна, 1784, полотно, олія, 155,5 x 130,3 см, Королівська колекція Букенгемського палацу, інв. RCIN 406988



Іл. 11. Елізабет Віже-Лебрєн (?), Портрет Анни Рози Міко д'Арвеле (1739-1813), 1781, полотно, олія, місце зберігання не відоме (Wikipedia commons)



Ил. 12. Жан-Лоран Монье, Портрет Вільяма Петті Фітзморіса, першого Маркіза Ленсдаунського, 1791, полотно, олія, 101,5 x 85 см, приватна колекція



Ил. 13. Lansdowne House, Лондон, фото, Національна бібліотека Ірландії на The Commons



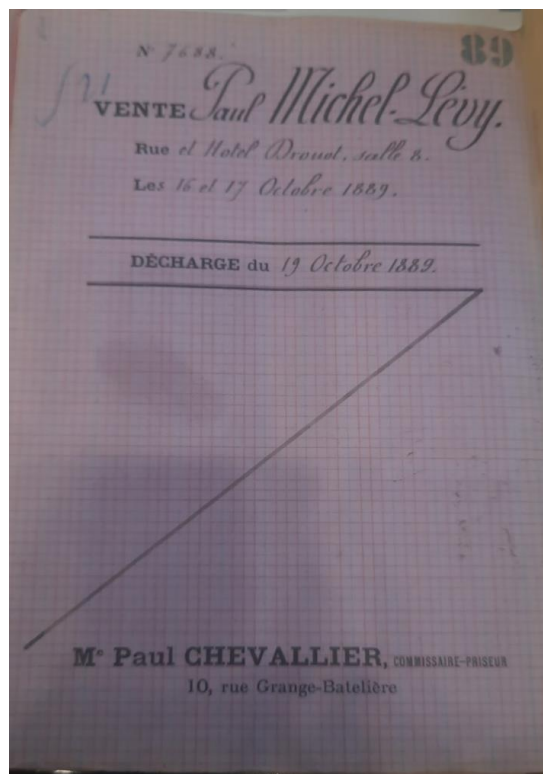
Іл. 14. Генрі Волтон, Генрі Петті-Фітзморіс, третій маркіз Лендсдаунський, бл. 1805, полотно, олія, 75,9 x 63,2 см Лондон, Національна портретна галерея, інв. NPG 178



Іл. 15. Сер Вільям Бічі, Портрет Генрі Фіппса, перший граф Малгрейвський, 1807, дерево, олія, 75,6 x 63,1 см, Лондон, Національна портретна галерея, інв. NPG 5716



Іл. 16. Сер Дейвід Вілкі, Виставка старих майстрів у Британській інституції, 1815, дерево, олія, Лондон, Christie's, 17 листопада – 18 грудня 2021



Іл. 17. Обкладинка протоколу аукціону Поля Мішеля-Леві, Париж, Друо, 16 і 17 жовтня 1889, юридичні фонди/фонди аукціоністів, Архіви міста Парижа

Список джерел і літератури

- Архіви Парижа, Юридичні фонди, Фонди паризьких аукціоністів: справа D48E3 76 (Paul Chevalier, 1889-1890).
- БАБЕНЦОВА, Л., РЯБИКІНА З., 1983, *Музей західного та східного мистецтва в Києві: Альбом*. Київ: Мистецтво.
- ВАН ПАЙВЕЛДЕ, Л., 1936, *Листи*, 27 листопада. Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 1, спр. 42.
- ВАН ПАЙВЕЛДЕ, Л., 1938, *Листи*, 15 квітня. Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 1, спр. 42.
- ГИЛЯРОВ, С., Музей западного искусства в Киеве. *Искусство*, 1, 160.
- ЖИВКОВА, О., МАРКОВА, В., САДКОВ, В. и др., 2012, *Возвращение «Святого Луки». Западноевропейская живопись VI-XVIII веков из музеев Украины*. Москва: СканРус.
- ЖИВКОВА, О., 2016, *Путівник: європейська колекція*. Київ.
- ОВЧИННИКОВ, В. 1961, *Киевский государственный музей западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры*. Москва: Искусство.
- САК, Л., 1970, *Фламандський живопис XVII ст.* Київ: Мистецтво.
- САК, Л., ШКОЛЯРЕНКО, О., 1981, *Західноєвропейський живопис XIV—XVIII ст. в музеях України*. Київ: Мистецтво.
- ХАНЕНКО, Б., ХАНЕНКО, В., 1899, *Собрание картин итальянской, испанской, фламандской, голландской и др. школ*. 2-е изд., Киев: Тип. С. В. Кульженко [Online]. Available from: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0010423 [Accessed: 2nd August 2024].
- ХАНЕНКО, Б., 2008, *Спогади колекціонера*. Заг. ред. В. Виноградова, передм. Н., Корнієнко, О., Живкова, Т., Михайлова. Київ: Дзеркало світу.
- BNF DATA, n. d., *Charles-Alexandre de Calonne* [Online]. Available from: <https://data.bnf.fr/11894883/charles-alexandre-de-calonne/> [Accessed: 3rd August 2024].
- BODART, D., 1985, *Rubens*, Milano: Mondadori.
- BRITISH INSTITUTION, 1815, *A catalogue raisonnée of the pictures now exhibiting at the British Institution (...) the encouragement, of which it is well known, is the sole aim and profession of the institution*, London: s. n. [Online]. Available from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175009013874&seq=5> [Accessed: 23rd November 2024].
- BUTTNER, N., 2018, *Rubens. Allegories and Subjects from Literature (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XII)*. London: Harvey Miller Publishers, an Imprint of Brepols Publishers, Turnhout. *Collection Khanenko. Tableaux des écoles néerlandaises*, 1911. Première livraison. Kiew.
- COXE, P., BURELL, & FOSTER, 1806, *The catalogue of all that well-known valuable collection of capital paintings, the property of the late most noble the Marquis of Lansdowne, which have long been considered as one of the great ornaments of Lansdowne House : comprising the best efforts of those admired masters, Rubens, Claude, Leonardo da Vinci ... &c.* London [Online]. Available from: <https://archive.org/details/catalogueofallth00pete/page/n5/mode/2up> [Accessed: 3rd August 2024].
- DE BEURNONVILLE, M. LE B., 1881, *Catalogue des Tableaux Anciens de Toutes les Écoles: Composant la Très Importante Collection de M. Le Bon de Beurnonville*. Paris: Pillet et Dumoulin.
- DE BEURNONVILLE, M. LE B., 1883, *Catalogue de tableaux anciens... provenant en partie de la collection de M. le baron de Beurnonville*. Paris: Pillet et Dumoulin.

DE CALONNE, C.-A., 1788, *Catalogue d'une très belle collection, d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France (...) provenans du Cabinet de M*** par M. Le Brun, Garde de Tableaux de Mgr. le Comte d'Artois & Mgr. le Duc d'Orléans*. Paris: De l'Imprimerie de L. F. Prault [Online]. Available from:

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/19829/?offset=#page=1&viewer=picture&o=bookmarks&n=0&q=> [Accessed: 2d August 2024].

EUDEL, P., 1883, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1882*, Paris: G. Charpentier et Cie [Online]. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227630m.texteImage> [Accessed: 3rd August 2024].

EUDEL, P., 1885, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1883 et 1884*, Paris: G. Charpentier et Cie [Online]. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62300720?rk=85837;2> [Accessed: 3rd August 2024].

GENEANET, n. d., *Etienne-Edmond Martin de Beurnonville* [Online]. Available from: <https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&p=etienne+edmond&n=martin+de+beurnonville> [Accessed: 29th May 2024].

GUICHARD, Ch., 2011, Le marché au cœur de l'invention muséale? Jean-Baptiste-Pierre Lebrun et le Louvre (1792-1802), *Revue de synthèse*, 1, 93-118 [Online]. Available from: https://www.academia.edu/6223263/Le_march%C3%A9_au_c%C5%93ur_de_l_invention_mus%C3%A9ale_Jean_Baptiste_Pierre_Lebrun_et_le_Louvre_1792_1802_Revue_de_synth%C3%A8se_n_2011_1_p_93_118 [Accessed: 3rd January 2024].

GUIFFREY, J., 1884, *Scellés et inventaires d'artistes français du XVIIème et du XVIIIème siècle*. Paris: Charavay frères.

HELD, J. S., 1980, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: a critical catalogue*. 2 vols. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

JAFFE, M., 1989, *Rubens: catalogo completo*. Milano: Rizzoli.

LEBRUN, J.-B. P., 1791, *Catalogue d'objets rares et curieux, du plus beaux choix, de Tableaux des Écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande, d'Allemagne et de France (...) Provenant du Cabinet de M. le Brun, 11 avril et les jours suivants*. Paris [Online]. Available from: <https://digitalprojects.wpi.art/auctions/detail?textSearch=Rubens%20abondance&page=3&a=129526-paris-1791-04-111791-04-12&media=12249283> [Accessed: 28th May 2024].

LES MARQUES DE COLLECTIONS, n. d., *Remy, Pierre* [Online]. Available from: <https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/93725110-c906-984d-a6f8-5e64d155a615>

[Accessed: 31st December 2024]. DE BEURNONVILLE, M. LE B., 1880, *Catalogue des tableaux modernes composant la collection de M. le baron E. de Beurnonville*. Paris: Pillet et Dumoulin.

MOOREN, J. & MULLER, E., 2023, Tracking Down the Provenance of Old Masters: The Research in a Few Basic Steps. *CODART features* [Online]. Available from: <https://www.codart.nl/feature/museum-affairs/tracking-down-the-provenance-of-old-masters-the-research-in-a-few-basic-steps/> [Accessed: 21st November 2024].

MUNRO, H. A. J., 1865, *A Complete Catalogue of the Paintings, Water-colour Drawings, Drawings, and Prints, in the Collection of the Late Hugh Andrew Johnstone Munro, Esq., of Novar*. London [Online]. Available from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433091172134&seq=9> [Accessed: 7th January 2025].

NOVAR, N. B., 1878, *Catalogue of the ancient portion of the celebrated collection of pictures known as the Novar collection*. London: Christie, Manson & Woods [Online]. Available from: <https://primarysources-brillonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/browse/art-sales-catalogues-online/38231-18780406-munro-hugh-andrew-johnstone-novar-collection/copy-rkdh-add;asc337903|382311> [Accessed: 6th January 2025].

PETTY, W., 1806, *The catalogue of all that well-known valuable collection of capital paintings, the property of the late most noble the Marquis of Lansdowne, which have long been considered as one of the great ornaments of Lansdowne House(...), which will be sold by auctionner by Peter Cox, Burrell*

and Foster(...), *Lansdowne House, Berkeley Square, Wednesday 19th and Thursday 20th of March, 1806*. [Online]. Available from: <https://primarysources-brillonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/browse/art-sales-catalogues-online/7044-18060319-petty-william-1st-marquis-of-lansdowne/copy-rkd;asc0070441070441> [Accessed: 6th January 2025].

PHIPPS, H., 1832, *A Catalogue of the genuine and valuable collection of Italian, French, Flemish, & Dutch pictures, of the late Earl of Mulgrave (...) together with fourteen original works of David Wilkie, Esq. R.A.*. London:

Christie & Manson [Online]. Available from: <https://primarysources.brillonline.com/browse/art-sales-catalogues-online/12982-18320512-hipps-henry-earl-of-mulgrave> [Accessed: 4th August 2024].

REMY, P. & SOLIER, C.-F., 1781, *Catalogue de tableaux, peints par des Maîtres très renommés dans les trois Écoles; par Pierre Rémy*. Paris: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art [Online]. Available from:

<https://digitalprojects.wpi.art/auctions/detail?textSearch=Rubens%20fleuve&page=3&a=129170-paris-1781-04-031781-04-04&media=12227559> [Accessed: 28th May 2024].

ROOSES, M., 1886, *L'œuvre de P. P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins*. Anvers: J. Maes.

SMITH, J., 1908, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters (...)*. London: Sands.

VAN HASSELT, A. H. C., 1840, *Histoire de P. P. Rubens*. Bruxelles.

VAN PUYVELDE, L., 1939, *Skizzen des Peter Paul Rubens*. Frankfurt am Main: Prestel Verlag.

VAN PUYVELDE, L., 1948, *Les esquisses de Rubens*. Bâle: Les Éditions Holbein.

WHITLEY, W. T., 1928, *Art in England, 1800-1820*, Cambridge University Press [Online]. Available from:

https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951001580198b&seq=289&fbclid=IwY2xjawGu6t9leHRuA2FlbQIxMAABHavZL72Ti52_j79a50e7LV4_O3KiNM1bp4ukaJWWTRPVDm-xqO3_RJt1dw_aem_p252uWXukp4uuQpsx0DJNQ [Accessed: 23rd November 2024].

References

Archives des commissaires-priseurs, étude Paul Chevallier. Procès-verbal de la vente Antoine Fournier, dossier D48E3 76 - Paul Chevalier, 1889-1890.

BABENTSOVA, L., RIABYKINA, Z., 1983, *Muzei zakhidnoho ta skhidnoho mystetstva v Kyievi: albom* [Museum of Western and Oriental art in Kyiv: album], Kyiv: Mystetstvo.

BODART, D., 1985, *Rubens*, Milano: Mondadori.

BRITISH INSTITUTION, 1815, *A catalogue raisonnée of the pictures now exhibiting at the British Institution (...) the encouragement, of which it is well known, is the sole aim and profession of the institution*, London: s. n. [Online]. Available from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175009013874&seq=5> [Accessed: 23rd November 2024].

Collection Khanenko. Tableaux des écoles néerlandaises, 1911. Première livraison. Kiew.

COXE, P., BURELL, & FOSTER, 1806, *The catalogue of all that well-known valuable collection of capital paintings, the property of the late most noble the Marquis of Lansdowne, which have long been considered as one of the great ornaments of Lansdowne House : comprising the best efforts of those admired masters, Rubens, Claude, Leonardo da Vinci ... &c.* London [Online]. Available from: <https://archive.org/details/catalogueofallth00pete/page/n5/mode/2up> [Accessed: 3rd August 2024].

BUTTNER, N., 2018, *Rubens. Allegories and Subjects from Literature (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XII)*. London: Harvey Miller Publishers, an Imprint of Brepols Publishers, Turnhout.

- DE BEURNONVILLE, M. LE B., 1880, *Catalogue des tableaux modernes composant la collection de M. le baron E. de Beurnonville*. Paris: Pillet et Dumoulin.
- DE BEURNONVILLE, M. LE B., 1881, *Catalogue des Tableaux Anciens de Toutes les Écoles: Composant la Très Importante Collection de M. Le Bon de Beurnonville*. Paris: Pillet et Dumoulin.
- DE BEURNONVILLE, M. LE B., 1883, *Catalogue de tableaux anciens... provenant en partie de la collection de M. le baron de Beurnonville*. Paris: Pillet et Dumoulin.
- DE CALONNE, C.-A., 1788, *Catalogue d'une très belle collection, d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France (...) provenans du Cabinet de M*** par M. Le Brun, Garde de Tableaux de Mgr. le Comte d'Artois & Mgr. le Duc d'Orléans, à Paris*. Paris: Chez M. Le Brun [Online]. Available from: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/19829/?offset=#page=1&viewer=picture&o=bookmarks&n=0&q=> [Accessed: 2nd August 2024].
- EUDEL, P., 1883, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1882*, Paris: G. Charpentier et Cie [Online]. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227630m.texteImage> [Accessed: 3rd August 2024].
- ETIENNE-EDMOND MARTIN DE BEURNONVILLE, n. d., *Geneanet* [Online]. Available from: <https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&p=etienne+edmond&n=martin+de+beurnonville> [Accessed: 29th May 2024].
- EUDEL, P., 1885, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1883 et 1884*, Paris: G. Charpentier et Cie [Online]. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62300720?rk=85837;2> [Accessed: 3rd August 2024].
- GILIIAROV, S., 1940, Muzei zapadnogo iskusstva v Kieve [Museum of Western art in Kyiv], *Iskusstvo*, 1, 160.
- GUICHARD, Ch., 2011, Le marché au cœur de l'invention muséale? Jean-Baptiste-Pierre Lebrun et le Louvre (1792-1802), *Revue de synthèse*, 1, 93-118 [Online]. Available from: https://www.academia.edu/6223263/Le_march%C3%A9_au_c%C5%93ur_de_l_invention_mus%C3%A9ale_Jean_Baptiste_Pierre_Lebrun_et_le_Louvre_1792_1802_Revue_de_synth%C3%A8se_n_2011_1_p_93_118 [Accessed: 3rd January 2024].
- GUIFFREY, J., 1884, *Scellés et inventaires d'artistes français du XVIIème et du XVIIIème siècle*. Paris: Charavay frères.
- HELD, J. S., 1980, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: a critical catalogue*. 2 vols. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- JAFFE, M., 1989, *Rubens: catalogo completo*. Milano: Rizzoli.
- KHANENKO, B., & KHANENKO, V., 1899, *Sobraniye kartin italianskoy, ispanskoy, flamandskoy, gollandskoy i dr. shkol* [A collection of paintings from the Italian, Spanish, Flemish, Dutch, and other schools]. 2nd ed. Kiev: Typography S. V. Kulzhenko [Online]. Available from: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0010423 [Accessed: 2nd August 2024].
- KHANENKO, B., 2008, *Spohady kolektsionera* [Mémoires of the collector], Ed., V. Vynohradova, pref. N. Korniienko, O. Zhyvkova, T. Mykhailova. Kyiv: Dzerkalo svitu.
- LEBRUN, J.-B. P., 1791, *Catalogue d'objets rares et curieux, du plus beaux choix, de Tableaux des Écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande, d'Allemagne et de France (...) Provenant du Cabinet de M. le Brun, 11 avril et les jours suivants*. Paris [Online]. Available from: <https://digitalprojects.wpi.art/auctions/detail?textSearch=Rubens%20abondance&page=3&a=129526-paris-1791-04-111791-04-12&media=12249283> [Accessed: 28th May 2024].
- MOOREN, J., & MULLER, E., 2023, Tracking Down the Provenance of Old Masters: The Research in a Few Basic Steps. *CODARTfeatures* [Online]. Available from: <https://www.codart.nl/feature/museum->

[affairs/tracking-down-the-provenance-of-old-masters-the-research-in-a-few-basic-steps/](#)

[Accessed: 21st November 2024].

LES MARQUES DE COLLECTIONS, n. d., *Remy, Pierre* [Online]. Available from: <https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/93725110-c906-984d-a6f8-5e64d155a615>

[Accessed: 31st December 2024].

NOVAR, N. B., 1878, *Catalogue of the ancient portion of the celebrated collection of pictures known as the Novar collection*. London: Christie, Manson & Woods [Online]. Available from: <https://primarysources-brillonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/browse/art-sales-catalogues-online/38231-18780406-munro-hugh-andrew-johnstone-novar-collection/copy-rkdh-add;asc337903|382311> [Accessed: 6th January 2025].

OVCHYNNIKOV, V., 1961, *Kiyevskiy gosudarstvennyi muzej zapadnogo i vostochnogo iskusstva. Katalog zapadnoyevropeyskoy zhyvopisi i skulptury* [Kyiv State museum of Western and Oriental Art. Catalog of painting and sculpture]. Moscow: Iskusstvo.

PETTY, W., 1806, *The catalogue of all that well-known valuable collection of capital paintings, the property of the late most noble the Marquis of Lansdowne, which have long been considered as one of the great ornaments of Lansdowne House(...), which will be sold by auctionner by Peter Cox, Burrell and Foster(...), Lansdowne House, Berkeley Square, Wednesday 19th and Thursday 20th of March, 1806*. [Online]. Available from: <https://primarysources-brillonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/browse/art-sales-catalogues-online/7044-18060319-petty-william-1st-marquis-of-lansdowne/copy-rkdh;asc007044|070441> [Accessed: 6th January 2025].

PHIPPS, H., 1832, *A Catalogue of the genuine and valuable collection of Italian, French, Flemish, & Dutch pictures, of the late Earl of Mulgrave (...) together with fourteen original works of David Wilkie, Esq. R.A.*. London:

Christie & Manson [Online]. Available from: <https://primarysources-brillonline-com/browse/art-sales-catalogues-online/12982-18320512-hipps-henry-earl-of-mulgrave> [Accessed: 4th August 2024].

REMY, P. & SOLIER, C.-F., 1781, *Catalogue de tableaux, peints par des Maîtres très renommés dans les trois Ecoles; par Pierre Rémy*. Paris: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art [Online]. Available from: <https://digitalprojects.wpi.art/auctions/detail?textSearch=Rubens%20fleuve&page=3&a=129170-paris-1781-04-031781-04-04&media=12227559> [Accessed: 28th May 2024].

ROOSES, M., 1886, *L'œuvre de P. P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins*. Anvers: J. Maes.

SAK, L., 1970, *Flamandskyi zhyvopys XVII st.* [Flemish painting XVII century]. Kyiv: Mystetstvo.

SAK, L., & SHKOLIARENKO, O., 1981, *Zakhidnoievropeyskyi zhyvopys XIV–XVIII st. v muzeiakh Ukrainy* [Western-European painting from the XIV–XVIII centuries in museums of Ukraine]. Kyiv: Mystetstvo.

SMITH, J., 1908, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters (...)*. London: Sands.

VAN HASSELT, A. H. C., 1840, *Histoire de P. P. Rubens*. Bruxelles.

VAN PUYVELDE, L., 1936, *Letters*, 27th November. The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts researchers archive. Fund 1, file 42.

VAN PUYVELDE, L., 1938, *Letters*, 15th April. The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts researchers archive. Fund 1, file 42.

VAN PUYVELDE, L., 1939, *Skizzen des Peter Paul Rubens*. Frankfurt am Main: Prestel Verlag.

VAN PUYVELDE, L., 1948, *Les esquisses de Rubens*. Bâle: Les Éditions Holbein.

WHITLEY, W. T., 1928, *Art in England, 1800-1820*, Cambridge University Press [Online]. Available from:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951001580198b&seq=289&fbclid=IwY2xjawGu6t9le>

[HRuA2FlbQixMAABHavZL72Ti52_j79a50e7LV4_O3KiNM1bp4ukaJWWTRPVDm-xqO3_RJt1dw_aem_p252uWXukp4uuQpsx0DJNQ](https://hr.ua2flbqixmaabhavz72ti52_j79a50e7lv4_o3kinm1bp4ukaJWWTRPVDm-xqO3_RJt1dw_aem_p252uWXukp4uuQpsx0DJNQ) [Accessed: 23rd November 2024].

ZHYVKOVA, O., MARKOVA, V., SADKOV, V. e al., 2012, *Vozvrashenie «Svyatogo Luki». Zapadnoievropayskaya zhivopis VI-XVIII vekov iz muzeiev Ukrainy* [The return of «The Saint Luke». Western-european painting from VIth to XVIIIth centuries from museums from Ukraine]. Moscow: SkanRus.

ZHYVKOVA, O., 2016, *Putivnyk: ievropeiska kolektsiia* [Guide : European collection], Kyiv.

Звідки взявся київський Рубенс.

Провенанс моделло з колекції Ханенків як work in progress.

Метою дослідження є перевірка суперечливих версій щодо походження моделло Пітера Пауля Рубенса «Бог ріки Шельди, Кибела та богиня Антверпена» (бл. 1615) та укладення якомога повнішого документального досьє цього твору.

Методи дослідження полягають у тому, аби крок за кроком прослідкувати за провенансним ланцюжком, опублікованим Нільсом Бюттнером у 2018 році, та віднайти нові деталі для його доповнення. Задля цього, ми провели аналіз першоджерел, а саме анотованих примірників аукціонних каталогів та протоколів паризьких аукціоністів кінця XIX століття. Для відтворення ширшого контексту побутування твору, ми вдалися, зокрема, до біографічного та генеалогічного методів.

Результати дослідження були укладені до таблиці, в якій до дев'яти ланок провенансного ланцюжку, укладеного Бюттнером, додалося п'ять нових. Вдалося, зокрема, встановити особу останнього власника картини перед її придбання Богданом Ханенком та віднайти джерело непорозуміння, яке дотепер лежало в основі чільної гіпотези про надходження картини до ханенківської колекції.

Висновки. Дослідження дозволило послідовно відтворити «біографію» твору: від імені колекціонера, який володів картиною до 1781 року - і до київської збірки. Відтепер нам відомі імена та основні віхи життя попередніх власників твору, географія переміщень та зміна його вартості на ринку, а також варіації трактування сюжету твору упродовж майже двохсот років. Рубенсівське авторство моделло ніколи не піддавалося сумніву, а, отже, йдеться про рідкісний зразок твору, чия атрибуція залишалася незмінною з часів її фіксованої появи на мистецькому ринку.

Сподіваємося, подальші розшуки дозволять нам поглибити знання про провенанс картини: від моменту створення близько 1615 року і до надходження до колекції Клода-Флорентена Сольє – наразі першого відомого власника.

Ключові слова: дослідження провенансу, Пітер Пауль Рубенс, фламандський живопис, українські колекції мистецтва, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, історія колекціонування, *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard.

Подяки. Це дослідження було здійснене в межах навчання на програмі післядипломної освіти «Дослідження провенансу» університету Париж-Нантер (Франція). Ми щиро вдячні пані Од Гобе, головній документалістці відділу живопису Лувру, за постійну підтримку упродовж здійснення цього дослідження та теплі відгуки після його завершення. Ми також вдячні пані Олені Живковій, заступниці гендиректора Музею Ханенків з наукової роботи, за цінну бібліографічну вказівку, яка дала поштовх для початку цього дослідження.

Acknowledgements. This research was carried out as part of the postgraduate program “Provenance Research” at the University of Paris-Nanterre (France). We are sincerely grateful to Dr. Aude Gobet, Chief Documentary Officer of the Painting Department of the Louvre, for her constant support throughout this research and for her warm feedback after its completion. We are also grateful to Ms. Olena Zhivkova, Deputy Director General for Research at the Khanenko Museum, for indicating to us a valuable bibliographic resource, which served as a starting point for this research.

***Olga Apenko (Kurovets)** head of the Documentary Research department at the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Kyiv, Ukraine); she is specialised at the early-modern and modern Western-European applied arts and the provenance research.*

***Ольга Апенко (Куровець)** очолює відділ вивчення та класифікації музейних даних Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна); спеціалізується на дослідженні провенансу творів мистецтва та є експерткою з ранньомодерного та модерного ужиткового мистецтва країн Західної Європи.*

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9131-1352>

Received: 05-05-2024

Advance Access Published: October, 2024

«КОЛІР ГРАНАТА»/«САЯТ-НОВА» ЯК ДЕКОЛОНІАЛЬНИЙ ЖЕСТ САРКІСА ПАРАДЖАНЯНА
Рецензія на фільм Сергія Параджанова «Колір граната».

Igor Горбач

«The Color of Pomegranates»/«Sayat-Nova» as a decolonial act by Sarkis Parajanyan
(Review of Serghii Parajanov movie «The Color of Pomegranates».)

Ihor Horbach

The review reveals aspects of decoloniality in the film of the famous Armenian director of the second half of the 20th century Sarkis Parajanyan «The Color of the Pomegranates». It was first shown in 1968 in the Armenian SSR, and then, the cutted edition, in 1973 throughout the USSR. However, the film did not become popular during the Soviet period. In addition, it underwent many changes due to censorship: editing, deletion of some scenes, film frames, audio, etc. In 2014, the film was restored with funds from the Martin Scorsese Foundation. In the same year, it was shown at many international events, including the 67th Cannes Film Festival. The film itself tells in poetic form episodes selected by the director from the biography of the 18th-century Armenian ashugh Sayat-Nova. It also largely represents Armenian culture: rituals, traditional crafts, local Christian architectural and pictorial traditions, etc. That is why I am interested in the nature of the representation of the above-mentioned elements of the film. The film is generally recognized as revolutionary in the context of Soviet cinema, so I have no doubts whether it could be conformist. This review examines the question of the nature of the representations of the poet's biography and Armenian culture: is it anti-colonial, post-colonial or decolonial.

Keywords: Sarkis Parajanyan, «Sayat-Nova», act, decoloniality, Armenian culture, biography, experience.

У жовтні 2024 р. в українських кінотеатрах розпочався показ кінострічки 1968 р. «Колір граната», оригінальною назвою якого є «Саят-Нова». Це відбулося на честь 100-річчя з дня народження її режисера Сергія Йосиповича Параджанова (або ж радше Саркіса Говсепі Параджаняна). Я вважаю за необхідним відмовлятися від русифікованого імені митця, адже зміна власних назв є частиною асиміляційної політики колонізаторів. Саркіс Параджанян має винятково вірменське походження, тому послуговування оригінальною форми його імені є коректним. До того ж, в українському контексті так само недоречно послуговуватися русифікованою формою, адже в такому випадку практикою привласнення митця займаємось ми. Використання оригінальної назви фільми я також вважаю коректним. Саркіс Параджанян відмовився від неї під тиском совєцької влади. На її думку, фільм був надто відстороненим від історичної персони самого Саят-Нови, тому режисера змусили обрати більш абстрактну назву (Тетерюк 2014). Проблема в цьому випадку не стільки у формулюванні «Колір граната», як у тому, що воно призводить до забуття оригінального задуму Параджаняна щодо найменування стрічки.

Ювілейний показ фільму (вірменською мовою із субтитрами) у січні 2024-го року організовували представники вірменської національної спільноти в Україні (Спілка Вірмен України 2024). Окрім перегляду кіно, глядачі мали нагоду послухати лекцію про режисера від кінокритика Андрія Алферова. Модератором події був організатор культурних подій Алекс

Мартіросян. Після кінопоказу я поставив модератору питання про те, чи відчуває він зв'язок із національним, подібні до того, що відчуває українець при перегляді «Тіней забутих предків», під час перегляду «Саят-Нови»? Алекс Мартіросян відповів ствердно і пояснив що саме в стрічці пробуджує відповідні почуття. Відповідь на це питання стала відправною точкою для моїх роздумів. Я відчув потребу з'ясувати механізм завдяки якому кіно спричиняє пробудження національних почуттів у безпосередніх референтів фільму – вірмен. Так само важливо зрозуміти як фільм діє на Інших, тобто тих, хто не знайомий із цією культурою. На мою думку, «Саят-Нова» функціонує саме таким чином в контексті національної ідентичності через те, що є деколоніальним кіно. Ця рецензія, відповідно, є поглядом історика мистецтв на жест, акт, який втілює своєю стрічкою Саркіс Параджанян.

Але як можна говорити про деколоніальний жест Параджаняна, враховуючи належність Вірменії до СРСР? Перш за все, варто пояснити чому «Саят-Нова», на мою думку, не є антиколоніальним чи постколоніальним. У своєму кіно Параджанян не піддає сумнівам імперські наративи і не висміює їх. Перше можна означити як антиколоніальний спосіб протидії, друге – постколоніальний (Шкандрій, Кравченко 2024). Справа, як на мене, у тому, що для режисера ці наративи відсутні, і не через те, що Параджанян їх ігнорує чи займається ескапізмом. Для нього вони подолані, російський колоніалізм і колоніальність не існують в світогляді Параджаняна і він конструює свій фільм так, що той відкидає будь-які совєцькі структури не через активний спротив їм чи викривання того, як створюються дискурси, а через саме своє існування.

Таким чином, постає питання – у чому ж заявлена деколоніальність стрічки і яким чином вона може відбутися в імперії? Відповідаючи на останнє питання, хотів би звернутися до суті деколоніальної опції – вона є саме опцією, перспективою, точкою зору, яка відкидає суворе слідування теорії. Кожна колонізована спільнота, кожна особистість в межах цієї спільноти має абсолютно різний досвід взаємодії з імперією і її спадком як в просторі, так і часі. Тобто деколоніальне може відбуватися не лише після фактичного падіння імперії, але і під час її існування (Шкандрій, Кравченко 2024).

Я вважаю, що Саркіс Параджанян і був тим, хто здолав імперське в собі в зародку. Проте він не взяв на своє озброєння антиколоніальний національний наратив про супротив поневоленого поневолювачу. Разом із тим, він не був іронічним постмодерністом, який відмовився і від імперського, і від національного, оголивши свою ідентичність. Про це нам найкраще свідчить його відома цитата: «Я вірменин, що народився у Тбілісі і сидів у російській в'язниці за український націоналізм» (Оганесян 2007). Прийняття Параджаняном множинності своєї ідентичності, його активна антисовєцька позиція і створені ним фільми, що присвячені не лише трьом вищезгаданим народам, а ще й тюркським, указують нам, що він вийшов поза традиційну національну парадигму. Параджанян відмовляється слідувати одному-єдиному національному наративу – це перший вияв деколоніальності. Його щира відданість кожній із своїх ідентичностей, яка, втім, не вписується в совєцький наратив про дружбу народів, – вияв епістемічної непокори. А реактуалізація автентичних практик і знань спільнот, про які він знімає – вдавання до практики деколоніального естетизму. Тож яким чином це все втілено в його стрічці «Саят-Нова»?

Фільм присвячений життю вірменського ашуга XVIII-го століття Арутіна Саядяна (Саят-Нова – його псевдонім). Фільм не є традиційною для кіно біографічною стрічкою – це поетичне і візуальне осмислення досвідів поета на тлі ключових подій з його життя. У цьому, як на мене, і полягають його дві перші ознаки як деколоніального жесту. Варто також врахувати ширший контекст історії стрічки: у 250-річчя (1962 р.) із дня народження поета совєцька влада влаштовувала різноманітні події під гаслом дружби народів вірменського, грузинського і азербайджанського (фігура Саят-Нови тут є дуже зручною, адже він писав вірші цими мовами), у тому числі зняли й ідеологізований біографічний фільм про нього. Таким чином,

Параджаняну було на що, так би мовити, робити відповідь. І нею став відхід від традицій репрезентації, що вже склалися в совєцькому кінематографі.

Перше ознака деколоніальності стрічки – відмова від оповідного наративу. Вона полягає у зверненні Параджанова до поетичної кіномови на противагу реалістичному кіно (Тетерюк 2014). Перша зосереджена саме на образах фільму, де наратив передається через них, тоді як друге міметично відтворює історію, підкорюючи всі засоби кінематографу вибудовуванню текстуального наративу (Тетерюк 2014). Друга модель і переважала в СРСР, адже завдяки ній набагато легше транслювати ідеологічні наративи через кіно. Стрічка Параджаняна насамперед візуальна. Вона побудована як поезія (Тетерюк 2014) – на образах. Завдяки ним вибудовується наратив, але не про ідеологічно навантажені події, а чуттєві досвіди – біль, кохання, віру, зростання, смерть тощо. Такі досвіди є універсальними, але їх репрезентація образами вірменської культури обмежує цю універсальність, не дає маніпулювати ній імперії. Втілюється у життя відхід від реалістичного кіно, перш за все, через операторську роботу – статичні кадри, зйомку в анфас та крупним планом. Живописна композиційність мізансцен виходить за межі традиційної кіномови, що була прийнята в СРСР. Вона була незрозумілою нікому (Оганесян 2007) в тюрмі народів, адже всі звикли до усталених наративних і послідовних форм кіно.

Відмова Параджаняна від реалістичного кіно означає епістеміологічну непокору «Саят-Нови» в царині кіно як такого. Режисер і фільм відмовляються від традиційних в державному кінематографі (іншого в СРСР і не було в епоху застою) форм оповіді і змістових посилив. Більшою мірою, ніж це було в «Тінях забутих предків», адже робота оператора Юрія Ілленка в тій стрічці є, як на мене, звичнішою - камера динамічна, постійно в русі (цього сам Параджанян не хотів, але був вимушений піти на компроміс).

Друга ознака деколоніальності фільму як жесту – у її змісті. По-перше, через те, що стрічка репрезентує чуттєві досвіди поета – не політично ідеологізовані події з біографії. Разом з тим відсутні антиколоніальні тропи про героїчний шлях і спротив поета, або ж постколоніальні пошуки і блукання. Будь-які пошуки тут відсутні. Поет зростає у своїй сім'ї, змалечку вбирає вірменські культурні і релігійні практики, кохає, живе в часи війни, вірує і помирає. Кожна з цих подій репрезентована через матрицю чуттєвості. Або таким чином як міг відчувати їх сам поет, або ж так, як відчув їх Параджанян, що дає підстави припускати присутність автобіографічних елементів у кіно (Тетерюк 2014). Останнє - глибоко індивідуальний жест, разом із тим деколоніальний, адже офіційні наративи не дозволять творцям вторгуватися в біографії великих людей із привнесенням досвідів цих-таки творців. Утім, режисер, певне, розумів умовність як поняття великої людини, так і умовність самої біографії поета у совєцькому її викладі. Адже навіть ще у тогочасному виданні поезій ашуга пишуть (Саят-Нова 1989, р. 6), що життя поета оповите таємницями і ми маємо децицію фактів з нього, яким ще й важко довіряти. Тоді чому б не вступити у діалог вірменину 20-го століття із вірменином 18-го століття? Чому б не викрити ті спільні чуттєві досвіди, що їх проживали нація і її митці 300 років тому і нині?

Концентрація не на біографії, а на досвіді поета так само деколонізовує кіно. Біографія, як і будь-яка інша історія, це конструкт, який в рамках ідеології перетворюється на інструмент. Тому митець робить її тлом для чуттєвого, яке виявляє себе в образній мові стрічки, яка заснована на образах поезії Арутіна Саядяна (Artslooker 2024) і вірменської культури. Таким чином, режисер звертається у фільмі до чуттєвого, із яким імперія не може собі дати раду, тобто ідеологізувати його.

Отож що робить Саркіс Параджанян із змістом своєї стрічки? Уводить в підтексті елементи своєї біографії, які не дисонують із біографією поета. Відтворює чуттєві досвіди Саят-Нови завдяки своїй творчій уяві, але, передусім, на основі поезій самого поета і образів з рідної їм обом культури. Тобто Саркіс Параджанян виключає себе з колективістського ладу

совецького мистецтва, визволяє від ідеологем життя Арутіна, використовуючи ж образи з його віршів.

Третім аспектом деколоніальності «Саят-Нови» є реактуалізація вірменських практик і культури і те, як сприймає це глядач у фільмі. Вичавлювання вина ногами, жертвний обряд матах, ткацтво з усіма його етапами (Оганесян 2007) і образи гранату, кинджалу, вина – для імперії всі ці речі становлять етнографію, народне мистецтво тощо, яким зручно маніпулювати, адже воно низьке, маргінальне, периферійне, прикладне (Кіщук 2024). Тому воно не несе особливої цінності для пересічного глядача, який редукує ці практики згідно із мисленням, що йому нав'язала імперія. Деколоніальна опція пропонує термін для ситуації, коли ці практики визволяються з-під диктату категорійного апарату імперії – деколоніальний естетизм (Mignolo & Vasquez 2013, p. 4-5).

На мою думку, у фільмі «Саят-Нова» Параджанян вдається до реверсивної логічної операції, презентуючи деколоніальні чуттєві образи і практики як естетичні. Більшість моїх знайомих після перегляду стрічки в жовтні у кінотеатрі «Жовтень» казали: «я нічого не зрозумів/ла, але дуже гарно». Люди, виховані на традиційних європейських естетичних категоріях, вважають цей фільм гарним. Тобто Параджанян завдяки маніпуляції на почуттях прекрасного насправді реактулізує і ревіталізує все вірменське не в колоніальних категоріях, а як чуттєве і автентичне: з естетики він виводить естетизм. Тут доречно згадати про статтю Зої Звиняцьківської (Звиняцьківська 2024), де вона аналізує вплив «Саят-Нови» на сучасну поп-культуру, наприклад на кліпи американських співачок Леді Гаґи та Мадонни. У музичних кліпах до їхніх пісень «911» і «Bedtime» бачимо декілька посилань на фільм Параджаняна. Ця тема широко розповсюджена в мережі, чому посприяли жовтневі покази стрічки. Втім, як зазначає авторка, вони наповнені великою кількістю образів і з інших культур і творів. Тому ця тема є дуже спекулятивною і, як на мене, викриває меншовартісне бажання бути репрезентованим в чомусь мейнстрімному і масовому.

Така ситуація сковує імперію, адже вона не може накинути свої ідеологічні кайдани на цей фільм. Антиколоніальне вона ще може означити як відцентрове і сепаратистське, постколоніальне як невизначене і мінливе. В деколоніальному імперія просто відсутня. Тому їй лишається означити фільм як таємницю, загадку, бо вона не розуміє його, або як щось абсолютно мистецьке, живописне, високе тощо, тобто намагається апропріювати його, припасувати до колоніальної ієрархії (на жаль, подібні матеріали з'являються і нині (Тарасенко 2024)). Не розуміє, бо народне і традиційне звела до маргінесу, але Параджанян робить його «прекрасним», а тому й намагається привласнити, означивши як «прекрасне» імперськими лексемами, але з цією задачею не справляється. «Саят-Нова» через першу і другу свої ознаки як деколоніального жесту не може бути канонічним, традиційним совецьким кіно, а третя ознака є розривом і деконструкцією совецької колоніальної матрицю влади – прекрасним стає низьке і маргінальне. Так само склалося з фільмом історично, адже функціонери СРСР дуже швидко прибрали з прокату обидві версії фільму – другої режисерської версії, яку показували у Вірменії у 1970-му, і скорочену версію російського режисера Юткевича, яку крутили в 1973-му (Тетерюк 2014). Фільм не сприйняла публіка, але, в першу чергу, влада, бо не розуміла його. Звернімося до терміну, який розробив Мішель Фуко «знання-влада». У випадку, коли влада не має інформації, знань про певну річ, а отже і не має змоги її класифікувати, припасувати до власних конструктів, підкорити в кінці кінців, то і влади над цією річчю вона не має. На мою думку, це стосується фільму Параджаняна в контексті його існування в часи СРСР.

Таким чином, «Саят-Нова» є деколоніальним кіно і за своєю кіномовою, тобто формальною складовою, і змістом. Утім, найважливішим для мене таким жестом є сам спосіб дії режисера і його фільму. Саркіс Говсепі Параджанян вкраплює кольори і алюзії, які у вакуумі – окремих кадрах, приміром – можуть здаватися такими, що відповідають колоніальним категоріям естетичного. Утім, у цілісності всі вони складаються у єдину поетичну кінострічку,

всі образи якої взяті із культури Вірменії і поезії Саят-Нови, а сплетені воєдино генієм режисера. Ця цілісність є чуттєвою – вона доступно оповідає про універсальні досвіди, але й глибоко автентичною, адже присвячена рідному народу. Відродження чуттєвих досвідів життя поета, практик культури, а також зіткнення з ними нашого європейського естетичного сприйняття мистецтва, і є деколоніальним актом, що його здійснив Саркіс Параджанян.

Важливо, аби цей жест режисера не сприймався, наприклад, лише як фільм, що вплинув на кліп американської поп-зірки, адже таким чином ми демонструємо, що не готові деколонізувати самих себе, аби зрозуміти «Саят-Нову» і те, як треба із ним взаємодіяти.

Список джерел та літератури

ЗВИНЯЦКІВСЬКА З., «Колір граната» Параджанова: як ми дивимося його сьогодні. *LB*. [Online]. Available from:

https://lb.ua/culture/2024/10/04/637952_kolir_granata_paradzhanova_yak_mi.html. [У доступі 1 грудня 2024].

КІЩУК Ю., Деколоніальний естетизм. *Український деколоніальний глосарій*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonial-aesthetics-uk>. [У доступі 1 грудня 2024].

ОГАНЕСЯН М., 2007, «Колір граната» крізь призму вірменської свідомості. *Кіно-Темп*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=735. [У доступі 1 грудня 2024].

САЯТ-НОВА, 1989, *Лірика*. Київ, Дніпро.

Спілка Вірмен України, 2024. У Будинку кіно показали «Саят-Нова» («Колір гранату») вірменською. [Online]. Available from: <https://www.sau.org.ua/sau-news/budynok-kino-pokazaly-sayat-nova-kolor-granatu-virmenskoyu>. [У доступі 1 грудня 2024].

ТАРАСЕНКО С., «Світ — це гранат»: рецензія-розбір «Кольору граната» Сергія Параджанова. *Свідомі*. [Online]. Available from: <https://svidomi.in.ua/page/svit-tse-hranat-retsenziia-rozbir-koloru-hranata-serhiia-paradzhanova>. [У доступі 1 грудня 2024].

ТЕТЕРЮК М., 2014, «Саят-Нова», «або Колір граната»: трансформація оповідної структур. *Кіно-Темп*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1581. [У доступі 1 грудня 2024].

ШКАНДРІЙ М., КРАВЧЕНКО Ю., Антиколоніальний, постколоніальний, деколоніальний. *Український деколоніальний глосарій*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk>. [У доступі 1 грудня 2024].

Artslooker, 2024, Це складно: «Колір граната» Параджанова. [Online]. Available from: <https://artslooker.com/tse-skladno-kolir-hranata-paradzhanova/>. [У доступі 1 грудня 2024].

MIGNOLO W. & VAZQUEZ R., Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. Social Text. Available from: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial_Aesthetics_Colonial_Wounds_Decolonial_Healings_Social_Text_15505156052623_5800.pdf. [У доступі 1 грудня 2024].

References

Artslooker, 2024, Tse skladno: «Kolir hranata» Paradzhanova. [Online]. Available from: <https://artslooker.com/tse-skladno-kolir-hranata-paradzhanova/>. [Accessed: 1st December 2024].

KISHCHUK Y., Dekolonialnyi estezys. *Ukrainskyi dekolonialnyi hlosarii*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonial-aesthetics-uk>. [Accessed: 1st December 2024].

- MIGNOLO W. & VAZQUEZ R., Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. Social Text. Available from: [https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial Aesthetics Colonial Wounds Decolonial Healings Social Text 15505156052623 5800.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial_Aesthetics_Colonial_Wounds_Decolonial_Healings_Social_Text_15505156052623_5800.pdf). [Accessed: 1st December 2024].
- OHANESIAN M., 2007, «Kolir hranata» kriz pryzmu vormenskoï svidomosti. *Kino-Teatr*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=735. [Accessed: 1st December 2024].
- SAIAT-NOVA, 1989, *Liryka*. Kyiv, Dnipro.
- SHKANDRII M., KRAVCHENKO Yu., Antykolonialnyi, postkolonialnyi, dekolonialnyi. *Ukrainskyi dekolonialnyi hlosarii*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk>. [Accessed: 1st December 2024].
- Spilka Virmen Ukrainy, 2024. U Budynku kino pokazaly «Saiat-Nova» («Kolir hranatu») vormenskoïu. [Online]. Available from: <https://www.sau.org.ua/sau-news/budynok-kino-pokazaly-sayat-nova-kolor-granatu-virmenskoyu>. [Accessed: 1st December 2024].
- TARASENKO S., «Svit — tse hranat»: retsenziia-rozbir «Koloru hranata» Serhiia Paradzhanova. *Svidomi*. [Online]. Available from: <https://svidomi.in.ua/page/svit-tse-hranat-retsenziia-rozbir-koloru-hranata-serhiia-paradzhanova>. [Accessed: 1st December 2024].
- TETERIUK M., 2014, «Saiat-Nova», abo «Kolir hranata»: transformatsiia opovidnoi struktur. *Kino-Teatr*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1581. [Accessed: 1st December 2024].
- ZVYNYATSKIVSKA Z., «Kolir hranata» Paradzhanova: yak my dyvymosia yoho sohodni. *LB*. [Online]. Available from: https://lb.ua/culture/2024/10/04/637952_kolir_granata_paradzhanova_yak_mi.html. [Accessed: 1st December 2024].

**«Колір граната»/«Саят-Нова» як деколоніальний жест Саркіса Параджаняна.
Рецензія на фільм Сергія Параджанова «Колір граната».**

В рецензії розкрито аспекти деколоніальності в кінострічці видатного вірменського режисера другої половини ХХ ст. Саркіса Говсепі Параджаняна «Колір граната». Вперше вона була показана в 1968-му році у Вірменській РСР, а потім, в цензурованому вигляді, в 1973-му році у всьому СРСР. Втім, особливої популярності в радянський період стрічка не зазнала. Окрім цього, за час свого існування вона зазнала багатьох змін через цензуру: монтаж, видалення деяких сцен, кадрів, аудіосупроводу тощо. В 2014 фільм було реставровано за кошти Фонду Мартіна Скорсезе. В тому ж році його показали на багатьох міжнародних подіях, в тому числі на 67-му Каннському кінофестивалі. Сам фільм у поетичній формі оповідає обрані режисером епізоди з біографії вірменського ашуга 18 століття Саят-Нови. Він також в значній мірі репрезентує вірменську культуру: обряди, традиційні ремесла, місцеві християнські архітектурну і живописну традиції тощо. Саме тому мене цікавить характер репрезентації згаданих вище елементів стрічки. Стрічка загалом визнається революційною в контексті радянського кінематографу, тому у мене не виникає сумнівів чи могла б вона бути конформістською. В даній рецензії розглянуто питання характеру репрезентацій біографії поета і вірменської культури: чи є він антиколоніальним, постколоніальним чи деколоніальним.

Ключові слова: Саркіс Параджанян, «Саят-Нова», жест, деколоніальність, вірменська культура, біографія, досвід.

Ihor Horbach, Master's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ігор Горбач, студент магістратури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-4113-3848>

Received: 01-10-2024

Advance Access Published: October, 2024