

НАУКОВО- ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

ДО 200-ЛІТТЯ ГАЛЕРЕЇ

Львівська національна галерея мистецтв
імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні:
НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ГАЛЕРЕЯ МИСТЕЦТВ
імені Б.Г. ВОЗНИЦЬКОГО

**Збірник тез доповідей
Науково-практичної конференції,
присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького**

«Львівська національна галерея мистецтв
імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні:
національна специфіка та європейський контекст»

29 вересня 2023 р., м. Львів

УДК 069:7](477.83-25)(063)

Л 89

Організаційний комітет:

Тарас Возняк, Анна Легедза, Аліса Федосєєва, Божена Дідух

Редактори-упорядники: Анна Легедза, Аліса Федосєєва, Олена Ткаченко

Комп'ютерне верстання: Соломія Бубняк

Дизайн обкладинки: Олена Ткаченко

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст: тези доповідей Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького (29 вересня 2023 р., м. Львів). Львів, 2023. 327 с.

Видання містить тези доповідей учасників Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького, що відбулася 29 вересня 2023 р. у Львівській національній галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького. Тематика доповідей охопила європейське та українське образотворче мистецтво XIV – початку XXI ст., некласичні і постнекласичні моделі в українському візуальному мистецтві XX – XXI ст., декоративно-ужиткове мистецтво, культурологічні аспекти мистецького процесу, меценатство, колекціонерство, фундаторство у розвитку української художньої культури XVI – початку XXI ст., функціонування музею заповідника як історико-культурного комплексу, історію архітектури і містобудування та охорону культурної спадщини, реставрацію творів мистецтва, теоретичні аспекти музейної справи.

Для істориків, культурологів, мистецтвознавців, фахівців з музейної справи, викладачів і студентів закладів вищої освіти відповідного профілю.

УДК 069:7](477.83-25)(063)

■ ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	10
--------------------------------	----

Секція 1

ЄВРОПЕЙСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО XIV – ПОЧАТКУ XXI СТ.: ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ

Ганна БАНЦЕКОВА, кандидат мистецтвознавства, провідний зберігач фондів відділу науково-фондової роботи Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)

Чинник національної ідентичності у творах Бартоломео Пінеллі, італійського графіка XVIII – XIX ст.	13
---	----

Ольга БОСА, молодший науковий співробітник відділу «Палац Потоцьких» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)

Творчість Францішека Тепи у мистецтвознавчих дослідженнях	21
--	----

Леся ДЗЕНДЗЕЛЮК, доцент Української академії друкарства, завідувач відділу реставрації та консервації рідкісних видань Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника (м. Львів)

Літографія «Князівський двобій» Франца Коляржа	26
---	----

Олександра КАЛІНІЧЕНКО, науковий співробітник відділу «Палац Лозинського» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)

Тематичні та образно-пластичні особливості творів Францішека Коблігі із фондової збірки ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького	30
--	----

Марина РУСЯЄВА, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

Чеснота Fortitudo та образ Геркулеса в мистецтві Проторенесансу	37
--	----

Надія ЮРЧЕНКО, незалежний дослідник (м. Суми)

До питання атрибуції. Західноєвропейський живопис у зібранні Сумського художнього музею ім. Никанора Онацького	44
---	----

Секція 2

УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО XIV – ПОЧАТКУ XXI СТ.: ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ

Оксана ЖМУРКО, кандидат мистецтвознавства, завідувач Художньо-меморіального музею Леопольда Левицького Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (м. Львів)

Відображення теми смерті у творчості Леопольда Левицького	56
--	----

Роман КИКТА, викладач відділу скульптури Комунального закладу Львівської обласної ради Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені І. Труша (м. Львів)	
Інспірації Олександра Архипенка у творчості Михайла Дзиндри 1970–1980-х рр.	64
Анна ЛЕГЕДЗА, заступник генерального директора з наукової роботи Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)	
Епітафія Кшиштофа Гербурта з фондової збірки ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького у контексті еволюції дитячих епітафій типу «putto dormiente»	70
Мар'яна МАКСИМІВ, старший науковий співробітник відділу «Палац Лозинського» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)	
Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького як вагома складова дослідження мистецького життя Львова ХХ ст.	76
Наталія СМАЛЬ, науковий співробітник відділу «Музей-заповідник «Одеський замок» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (сmt. Олесько, Львівська обл.)	
Іконостас церкви Архангела Михаїла з с. Кути – пам'ятка українського сакрального мистецтва XVII – XVIII ст.	82
Анастасія УРАЗБАЄВА, науковий співробітник відділу мистецтва XIX – початку ХХ ст. Національного художнього музею України (м. Київ)	
Становлення реалістичного живопису на Закарпатті початку ХХ ст. на прикладі творчості Юлія Вірага	95
Аліса ФЕДОСЄЄВА, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу наукової роботи Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)	
Руслана КУЗІЧ, незалежний дослідник (м. Львів)	
Етнокультурні інспірації у творчості Ярослави Музики	104

Секція 3

НЕКЛАСИЧНІ І ПОСТНЕКЛАСИЧНІ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ ст.

Наталія ЛІСОВА, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)	
Художні дії у доквіллі Ужгорода	115
Ірина МЕЛЕШКІНА, заступниця директора з наукової роботи Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (м. Київ)	
Новітні європейські мистецькі напрями в українській авангардній сценографії 1920-х рр. (на матеріалах фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України)	120

Секція 4

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

- Олександра БІДЮК, старший науковий співробітник відділу
«Музей-заповідник «Одеський замок» Львівської національної галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького (сmt. Олесько, Львівська обл.)
Фондова колекція сучасного художнього скла у збірці ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького 135
- Олена КОРУСЬ, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
Національного музею «Київська картинна галерея» (м. Київ)
Етнографічні образи Ольги Рапай із порцеляни у світлі нових досліджень 150
- Роман ПИЛИП, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-прикладного
мистецтва Закарпатської академії мистецтв (м. Ужгород)
**Проблеми наукової атрибуції найдавніших писанок з колекції
Закарпатського обласного краєзнавчого музею** 157
- Леся СЕМЧУК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(м. Івано-Франківськ)
Творчий доробок дослідниці української народної вишивки Ірини Свйонтек 162

Секція 5

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

- Ніна ДИКА, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, Ph.D), доцент, професор
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю
та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (м. Львів)
**Сучасний вимір камералістики. Фестиваль «Антологія української
камерно-інструментальної музики» у Львові** 169
- Оксана МАЛАНЧУК-РИБАК, доктор історичних наук, професор кафедри історії
і теорії мистецтв Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
Культурологічні підходи до аналізу творчості Люни Амалії Дрекслер 178
- Валерія ПІТЕНІНА, доктор філософії, старша викладачка кафедри теорії та історії
мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)
**Ілюстратори казок Ганса Християна Андерсена
у польських виданнях 1850–1930-х рр.** 184
- Мар'яна СТУДНИЦЬКА, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії
і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
Обсценні жести в історії мистецтва: семіотичний контекст 192

Секція 6

МЕЦЕНАТСТВО, КОЛЕКЦІОНЕРСТВО, ФУНДАТОРСТВО У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ XVI – ПОЧАТКУ XXI ст.

Людмила КЛОЧКО, старша наукова співробітниця відділу науково-дослідної роботи
Національного історико-культурного заповідника «Качанівка»
(с. Качанівка, Чернігівська обл.)

Харитоненки – підприємці, меценати, колекціонери 200

Катерина КРАВЧЕНКО, старша наукова співробітниця відділу науково-дослідної роботи
Національного історико-культурного заповідника «Качанівка»
(с. Качанівка, Чернігівська обл.)

Шевченкіана в колекції Василя Тарновського молодшого 208

Наталія КРОКІС, завідувач відділу «Палац Лозинського»
Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)

Фонд Ярослави Музики: колекція, архів, бібліотека 214

Тетяна ОЛЕЙНИКОВА, завідувач сектору «Музей східного мистецтва»
відділу «Музей-заповідник «Золочівський замок»
Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Золочів)

**Давньоєгипетські старожитності зі збірки князів Любомирських в експозиції
Музею східного мистецтва** 222

Ірина ПЕТРОВИЧ, науковий співробітник відділу «Музей-заповідник «Підгорецький
замок» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького
(с. Підгірці, Львівська обл.)

Театр і музика у Підгорецькому замку 225

Валентина ТОКАРСЬКА, науковий співробітник відділу «Музей-заповідник «Олеський
замок» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького
(смт. Олесько, Львівська обл.)

**Чортківська художня колекція «Фундація Єроніма Садовського»:
історія формування та музеєфікації** 232

Секція 7

МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОМПЛЕКС

Тетяна БРЯЗКАЛО, головний зберігач фондів Ніжинського краєзнавчого музею
імені Івана Спаського (м. Ніжин)

Олександра СІМКІНА, головний спеціаліст Управління культури та туризму Ніжинської
міської ради (м. Ніжин)

Оксана СУШКО, головний бухгалтер Управління культури та туризму Ніжинської міської
ради (м. Ніжин)

Ніжин: шлях до створення історико-культурного заповідного комплексу 242

Тереза ГАЛАС, науковий співробітник сектору «Музей східного мистецтва» відділу «Музей-заповідник «Золочівський замок» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Золочів)	
Музей східного мистецтва у Китайському палаці Золочівського замку	247
Марія ОСОБА, старший науковий співробітник «Музею-заповідника Маркіяна Шашкевича» відділу «Музей книги» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (с. Підлисса, Львівська обл.)	
Історія реконструкції комплексу «Музей-заповідник Маркіяна Шашкевича» в Підлиссі	251
Ганна ПАРУБЕЦЬ, директорка Музейного комплексу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин)	
Музейний комплекс Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя як складова майбутнього історико-культурного заповідника	256
Марина ПОНОМАРЕНКО, завідувач відділу науково-дослідної роботи Національного історико-культурного заповідника «Качанівка» (с. Качанівка, Чернігівська обл.)	
Національний історико-культурний заповідник «Качанівка»: історія та сьогодення	261
Ганна ЯРМИШ, завідувачка науково-освітнього відділу Національного літературно-меморіального музею Г. С. Сковороди (с. Сковородинівка, Харківська обл.)	
Мистецькі об'єкти на території меморіального комплексу філософа і поета Григорія Сковороди	270

Секція 8

ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ І МІСТОБУДУВАННЯ ТА ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Володимир ГЕРИЧ, кандидат економічних наук, старший науковий співробітник відділу «Музей-заповідник «Жовківський замок» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Жовква)	
Вшанування пам'яті синів короля Яна III Собеського в Жовкві	277

Секція 9

РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Наталія СВИРИДЕНКО, кандидат мистецтвознавства, доцент, Народна артистка України, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, фахівець з експертизи музичних інструментів Національної опери України (м. Київ)	
Реставація музичних інструментів та їх місце в музейному просторі	286

Дарина СОКОЛОВА, аспірантка Харківської державної академії дизайну та мистецтв (м. Харків)

Наталія АНТОНЕНКОВА, аспірантка Харківської державної академії дизайну та мистецтв (м. Харків)

Богоявленська церква в с. Обознівка Глобинського району.

Проблема збереження та реставрації храму 292

Секція 10

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ

Катерина ГУШТАН, кандидат біологічних наук, науковий співробітник Державного природознавчого музею Національної академії наук України (м. Львів)

Габрієл ГУШТАН, кандидат біологічних наук, науковий співробітник Державного природознавчого музею Національної академії наук України (м. Львів)

Анастасія САВИЦЬКА, кандидат біологічних наук, науковий співробітник Державного природознавчого музею Національної академії наук України (м. Львів)

Володимир РІЗУН, кандидат біологічних наук, старший науковий співробітник Державного природознавчого музею Національної академії наук України (м. Львів)

Особливості оцифрування природничих колекцій 302

Ігор МЕДВЕДЕВ, кандидат наук з державного управління, доцент, старший науковий співробітник Комунального закладу Тростянецької міської ради «Музейно-виставковий центр «Тростянецький» (м. Тростянець)

Вплив музею на формування культурно-інформаційного середовища 307

Віра ФРИС, кандидат історичних наук, науковий співробітник «Музею староукраїнської книги» відділу «Музей книги» Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (м. Львів)

Колекція відділу «Музей книги» ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького: формування і склад . . . 313

ФОТОЗВІТ 318

Автори несуть відповідальність за достовірність наведених фактів, цитат, власних назв, абрєвіатур, статистичних даних тощо.

■ ВСТУПНЕ СЛОВО

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького (далі – Галерея) – один із найбільших в Україні музеїв художнього профілю як за кількістю експонатів основного фонду (більше 67 тис.), так і структурою (18 музейних підрозділів, з яких 8 музеїв-заповідників), що функціонує у м. Львові та Львівській області.

Цьогоріч Галерея святкує 200-ліття з часу формування основи своєї збірки – найцінніших в Україні творів європейських митців XV – XIX ст., які упродовж липня 1940 – травня 1941 рр. надійшли з колекції Музею князів Любомирських. 25.12.1823 р. граф Ю. М. Оссолінський і князь Г. Любомирський підписали угоду про створення бібліотечно-музейного осередку імені Оссолінських. У новоствореному центрі був окремий підрозділ – Музей князів Любомирських, де зберігалася колекція родини. Зважаючи на володіння більшою частиною колекції Музею князів Любомирських (понад 600 одиниць), тяглість традицій та спільність ціннісних орієнтирів, активну дослідницьку, видавничу і виставкову діяльність «з метою пробудження людей за посередництва мистецтва» можна беззаперечно вважати Галерею наступницею починань Ю. М. Оссолінського і Г. Любомирського. Саме колекція мистецьких творів, а не простір їх експонування, що потенційно зазнає змін, визначає та обґрунтовує дату 200-ліття.

Задля дослідження й популяризації мистецьких надбань України, особливо в часі повномасштабної війни, Галерея провела Науково-практичну конференцію, учасниками якої стали 48 доповідачів зі Львова, Києва, Ужгорода, Івано-Франківська, Сум, Тростянца, Ніжина, Качанівки, Сквородинівки, Харкова. Працівники музеїв, вищих навчальних закладів, бібліотек, незалежні дослідники виголосили 41 доповідь за тематикою, що охопила європейське та українське образотворче мистецтво XIV – початку XXI ст., некласичні і постнекласичні моделі

в українському візуальному мистецтві XX – XXI ст., декоративно-ужиткове мистецтво, культурологічні аспекти мистецького процесу, меценатство, колекціонерство, фундаторство у розвитку української художньої культури XVI – початку XXI ст., функціонування музею-заповідника як історико-культурного комплексу, історію архітектури і містобудування та охорону культурної спадщини, реставрацію творів мистецтва, теоретичні аспекти музейної справи.

Глибина опрацювання тем доповідей, якість їх підготовки й викладу вкотре засвідчили незламність нашого духу, підтвердили тяглість національних традицій та їх інтеграцію в європейський культурний контекст.

Дякую всім учасникам Науково-практичної конференції «Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст» за участь і те, що впевнено тримає Мистецький фронт України!

Тарас ВОЗНЯК,
генеральний директор Галереї

СЕКЦІЯ 1

**Європейське
образотворче мистецтво
XIV – початку XXI ст.:**

ІСТОРІЯ і ТЕОРІЯ

**Чинник
національної
ідентичності
у творах
Бартоломео
Пінеллі,
італійського
графіка
XVIII – XIX ст.**

Ганна БАНЦЕКОВА

кандидат мистецтвознавства,
провідний зберігач фондів
відділу науково-фондової
роботи
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0009-0008-6639-6315>

«Народний» напрям у європейській графіці першої половини XIX ст. набув особливої актуальності в періоді національних піднесень. Одним із таких стало об'єднання Італії – Рісорджименто, що тривало з 1815 до 1861 р. У той же час кожен італійський регіон вирізнявся оригінальною культурою, діалектом, побутом.

В Європі починаючи з другої половини XVIII ст. надзвичайної популярності набувають альбоми з побутовими сценами, гравюрами та зарисовками з характерними типажамі, в яких особлива увага приділялась національному одягу, притаманному для тієї чи іншої місцевості. Такі альбоми сприяли формуванню в суспільстві ідеї домінування національних пріоритетів.

Альбоми друкували великими накладками з гравюрами, виконаними переважно в техніці офорту.

В Італії, а особливо Неаполітанському королівстві, гравюри із зображенням народних персонажів увів у моду художник П'єтро Фабріс (Pietro Fabris, 1740–1792). У 1773 р. він підготував альбом «Raccolta di varij Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli» («Зібрання регіонального одягу та мистецтв Неаполітанського королівства») (Fabris, 1985: 152). Незабаром цей альбом став еталонним для тих італійських художників, які захопились національною традицією на півдні Італії.

Римлянин Бартоломео Пінеллі (1781–1835) продовжив традиції неаполітанських майстрів на початку ХІХ ст. Показати значення національної культурної спадщини в її традиційних проявах – характерна особливість його творчості. У 1809 р. художник створив альбом «Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi» («Зібрання 50 живописних костюмів»), де представив 50 офортів із зображеннями побутових сцен з життя мешканців Рима, переважно району Трастевере, де він народився (Fagiolo, Marini, 1983: 6).

1814 р. Б. Пінеллі створює наступну серію офортів під назвою «Raccolta di 50 costumi li più interessanti delle città, terre e paesi in provincie diverse del Regno di Napoli» («Зібрання 50 найхарактерніших костюмів міста та сіл різних провінцій Неаполітанського королівства»). У творах гравер віддзеркалив фрагменти життя центральної та південної Італії в її багатогранному вимірі (Fagiolo, Marini, 1983: 6). У 1816 р. вийшла друком нова версія альбому («Nuova Raccolta»). Із деякими змінами серія була перевидана в 1817 р.

У збірці Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького представлені офорти з римського та неаполітанського альбомів (придбані у приватної особи 1966 р.): 20 гравюр із римської серії, 46 – з неаполітанської, де зображені персонажі в народних костюмах з гірських районів Неаполітанського королівства та міські побутові сцени. Композиції датовано 1816 і 1817 рр.

Характерною рисою гравюр із цих альбомів є легкість і лапідарність. Елементи творчого методу художника збережені: точні в етнографічному плані, часто деталізовані зображення людей на тлі ідилічно спокійного ландшафту з чудовою природою. Аркуші майстерно скомпоновані, композиції зберігають документальну точність й вирізняються живим динамічним рисунком. Чіткий рельєфний контур, легка проробка аквареллю надають творам відчуття простору і руху.

Серії вирізняються демократизмом. Їх головний герой – італійський народ, прості люди, які займаються щоденними справами. Автор зобразив пастухів, кіз та овець, музикантів, які приходять з гір до столиці, рибалок, жінок-праль біля студні тощо. Б. Пінеллі представив усі види ремесел: продавці риби і каштанів, вина і сиру, солодошів, води і фруктів. Можна розгледіти навіть специфічний вид торгівлі – продаж м'яса для котів.

Дійові особи серій – люди, які після важкої праці знаходять час для відпочинку. Так, жінки з дітьми оточили ляльковий будиночок, де бродячі актори показують сценки Комедії дель арте. Інша група зацікавлена «чарівним ліхтарем» – фантоскопом. Молоді люди витанцьовують популярні в Римі і Неаполі сарантеллу і тантареллу, гойдаються на саморобній гойдалці. Неодноразово Б. Пінеллі звертається до образів бродячих музикантів, зображує їх з гітарами і лютнями, арфами і кларнетами, а також з більш рідкісними інструментами – трианголю і волинкою. Бачимо розваги молоді: гравців у боччо (кидання круглих камінців), руццику (катання дисків із сиром), картярів за цеккінеттою – саме так розважалися трастеверіні, мешканці Трастевере.

Б. Пінеллі не забував підкреслити й католицьку набожність південних італійців. Неодноразово він зображав ченців-капуцинів, одягнених у традиційний бурий габіт з долученою до нього капузою, з вузлом на мотузковому паскові, що символізує непорушність монашої обітниці. Біля ченців були жінки і діти.

Акцентуючи деталі одягу, художник підкреслює соціальний статус людей, етнокультурні особливості. Слід зазначити, що так звані «костюмовані» сцени становлять одну з найбагатших характеристик неаполітанського мистецтва XVIII – XIX ст.

Фольклорні костюми – культурна спадщина, що розкриває шлях історії, традиції, висвітлює звичаї людей, які бажають зберегти свої цінності, що цементують та об'єднують суспільство. Жіночі костюми гірських областей центральної Італії вражають вишуканістю і розкішшю, типовими для святкового вбрання, що передавалося з покоління в покоління й призначалося для найважливіших подій – релігійних свят, шлюбів, хрестин (Pezzella, 2005: 44).

Можна стверджувати, що альбоми з графічними творами Б. Пінеллі стали етапними в утвердженні національних пріоритетів, у них віддзеркалена регіональна специфіка центральної та південної Італії.



1. Fabris P. Raccolta di varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli. Napoli : Guida. A cura di : F. Mancini, 1985. P. 152.

2. Fagiolo M., Marini M. Bartolomeo Pinelli e il suo tempo 1781–1835. Catalogo edito nel bicentenario della nascita dell'artista in occasione della mostra promossa dalla Regione Lazio e dalla Rondanini Galleria d'Arte Contemporanea. Roma : Edizione a cura della Galleria, 1983. 270 p.

3. Pezzella F. Costumi afragolesi nelle testimonianze figurative del Settecento. Archivio Afragolese : IV, N. 7, giugno 2005. P. 41–52.

4. Pinelli B. Nuova Raccolta di Cinquanta Costumi Pittoreschi incisi all'acqua forte da Batolomeo Pinelli Romano, 1816. New Jersey : AbeBooks, 1997.

5. Pinelli B. Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acqua forte / da Bartolomeo Pinelli, Romano in Roma, 1809. Delhi : Gyan Books Pvt. Ltd., 2023.

6. Thieme U. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von U. Thieme und F. Becker. Band 27: (Piermaria–Ramsdell). Leipzig : E. A. Seemann, 1933. S. 56–57.



Іл. 1. Римська Сальтарелла



Іл. 2. Гравці в боччо у Римі



Іл. 3. Траставеріні грають у руццику



Іл. 4. Продавець каштанів у Неаполі



Іл. 5. Жінка з П'єдімонте д'Аліфо, що у провінції
Терра ді Лаворо в Неаполітанському королівстві



Іл. 6. Чоловік та жінки з села П'єтро Камела провінції
Терамо у Верхньому Аbruццо



Іл. 7. Милосердя ченців



Іл. 8. Пастирі-піферарі в Римі. Із серії
«Костюми Неаполітанського королівства»

Творчість Францішека Тепа у мистецтвознавчих дослідженнях

Ольга БОСА

молодший науковий
співробітник
відділу «Палац Потоцьких»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0009-0005-2536-0795>

У мистецькому житті Львова ХІХ ст. помітний слід залишили достатньо малярів. Серед них слід виокремити доробок Францішека Тепа (1829–1889), що є мало опрацьований. Творчість митця розглядалась переважно у контексті ширших досліджень мистецтва ХІХ ст. і мистецького життя Львова середини – другої половини ХІХ ст.

Львівський художник і графік Ф. Тепа початкову мистецьку освіту здобув у Яна Машковського. Продовжив навчання у Віденській академії мистецтв у Фердинанда Вальдмюллера, потім у Мюнхенській академії мистецтв у Вільгельма фон Каульбаха.

У 1840–1850 рр. в середовищі львівських романтиків під впливом французького малярства стала популярною тема Сходу.

Ф. Тепа після завершення освіти в академіях Відня і Мюнхена здійснив поїздки до Греції, Єгипту, Палестини. Його захоплення східною тематикою проявились у серії картин та акварелей. 1858 р. після повернення з Парижа він оселився у Львові. Тоді створив низку творів на побутову тематику для графа Володимира Дідушицького (Діти та дітлахи, 2014: 39).

Певна кількість документів пов'язаних із Ф. Тепою зберігається в Центральному державному історичному архіві України у м. Львові (нотатки художника про подорож до Єгипту і Палестини; свідоцтво про відвідини Святої Землі; листування із віденським товариством портретистів про участь у виставці картин у Філадельфії; оголошення про виставку робіт Ф. Тепи; листи А. Голуховського, В. Дідушицького, Т. Дідушицького, Ф. Залеського, А. Потоцького, П. Сапіги, Й. Грелінґера-Грелінського, Т. Рибковського, Й. Чарторийського та інших до маляра про портрети у його виконанні, виставки картин за його участю і т.д.; уривки газетних статей про виставки за участю Ф. Тепи та окремі картини художника) (Ф. 697).

Твори Ф. Тепи публікувались у каталогах музеїв Варшави («Голова гураля») (Malarstwo polskie, 1975: 379) і Вроцлава («Портрет Теофіла Ленартовича», «Портрет Северина Гоцинського», «Портрет Йоахіма Лелевеля», «Портрет селянина») (Malarstwo polskie, 1992: 148).

До окремих аспектів творчої спадщини майстра в різні роки зверталися досить глибоко Лариса Купчинська, Мар'яна Левицька та інші. Дослідження здобутків Ф. Тепи у цих працях не були системними: висвітлені здебільшого певні аспекти творчості, окремі періоди, аналізувались поодинокі твори. Відповідно цілісне наукове дослідження його творчості є надзвичайно актуальним, зокрема необхідний детальний аналіз мистецької спадщини художника, розуміння значимості і місця в загальному контексті мистецько-культурного життя.

Розвиток художньої освіти у Віденській академії мистецтва, зокрема в роки навчання там Ф. Тепи, було фундаментально проаналізовано Л. Купчинською у статті, присвяченій становленню та особливостям системи художньої підготовки митців, що є важливим у системі вивчення феномену цього закладу. У праці детально розкрито історію виникнення та розвитку одного з найдоступніших європейських художніх навчальних установ для молоді Галичини (Купчинська, 2016). У додатку до публікації серед неповного списку студентів, вихідців з Галичини, які навчались у Віденській академії мистецтв є інформація про Ф. Тепу та певну кількість його робіт (Купчинська, 2016: 183).

М. Левицька зверталася до вивчення портретного живопису Ф. Тепи, а саме громадянського виміру особистості у творах маляра (Левицька, 2019: 113, 114).

Роботи живопису, графіки і скульптури Ф. Тепи зберігаються у фондах Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (далі – Галерея), що дозволяє прослідкувати етапи творчого розвитку митця. Насамперед привертають увагу акварелі і рисунки. Серед акварелей вирізняється значна кількість портретів (дитячих, жіночих, чоловічих) і жанрових творів.

У дослідженні Наталії Крокіс про Я. Машковського та його учнів згадуються живописні роботи Ф. Тепи у збірці Галереї (Крокіс, 2007: 35).

Декілька ескізів художника на східну тематику були представлені на виставці «Схід у творчості європейських художників», що відбулась у 2008 р. Ця виставка супроводжувалася виданням каталогу, де проаналізовані окремі твори з малярського доробку Ф. Тепи (Схід у творчості європейських художників, 2008: 10, 78).

Різноманіття дитячих емоцій у кількох акварелях майстра представлено в каталозі «Діти та дітлахи», що вийшов друком 2014 р. (Діти та дітлахи, 2014; 39).

Л. Купчинська, досліджуючи творчість студентів-митців Віденської академії мистецтв, аналізувала портрети, виконані Ф. Тепою і зберігаються у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника (Купчинська, 2016).

Картини та акварелі художника розглядаються в контексті розвитку романтизму в мистецтві Львова 1820–1870 рр. у дослідженнях Ю. Бірюльова (Бірюльов, 2015: 20).

У 1850-х рр. Ф. Тепа епізодично займався скульптурою. Одним із небагатьох збережених робіт є погруддя матері Катерини Тепи (1852, Галерея) (Хомин, 2020: 406–407).

У доповіді висвітлено історіографію дослідження творчість художника та визначено сучасний стан наукової розробки теми. Внаслідок аналізу наукових джерел, праць з образотворчого мистецтва, художніх каталогів здійснено класифікацію матеріалів за темами. Це дозволило зробити висновок про те, що творчість Ф. Тепи згадується у вказаних джерелах фрагментарно й досі не існує комплексного дослідження, яке б дозволило прослідкувати розвиток творчого доробку митця. Тож дослідження творчості Ф. Тепи, як одного з яскравих представників львівського мистецького осередку, є актуальним для розуміння усього комплексу культурних процесів середини – другої половини ХІХ ст.



1. Бірюльов Ю. Романтизм у мистецтві Львова 1820–1870 рр. *Мистецтвознавство* '15. С. 9–24.

2. Діти та дітлахи. Образ дитини в образотворчому мистецтві ХVІІ – ХХ ст. : живопис, графіка, скульптура : твори зі збірок Львовської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького та Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького. Львів : Аpriori, 2014. 155 с.

3. Крокіс Н. Ян Машковський і його учні. Львівська галерея мистецтв. *Дослідження і матеріали*. Науковий збірник. Львів, 2007. Вип. 1. С. 30–36.

4. Купчинська Л. Віденська академія образотворчого мистецтва і навчання у ній української та польської молоді Галичини. Кінець XVIII – XIX століття. *ЗНТШ. Мистецтвознавча секція*. 1998. Вип. 161. С. 155–173.

5. Купчинська Л. Студенти Віденської академії образотворчих мистецтв у портретах Францішека Тепи. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5 (131). С. 1086–1094.

6. Левицька М. Львівський портрет кінця XVIII – першої половини XIX століття (художній і меморіальний виміри). Київ : Наукова думка, 2019. 168 с.

7. Схід у творчості європейських художників живопис, графіка, скульптура, зброя. Альбом-каталог. Львів, 2008. 84 с.

8. Хомин І. Польська та пов'язана з Польщею скульптура XIX – XX століть у Львівській національній галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького. Каталог колекції. Kraków : Stow. oświaty i kultury polskiej, 2020. 544 с.

9. Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1975. 290 s.

10. Malarstwo polskie XVII – XIX w. Obrazy olejne. Wrocław : Wyd. Muzeum Narodowego w Wrocławiu, 1992. 180 s.

11. Ф. 697. «Тепа Францішек, художник» Оп. 1. ЦДІА у м. Львові. URL: <https://tsdial.archives.gov.ua/index5.html>.

Літографія «Князівський двобій» Франца Коляржа

секція 1

Леся ДЗЕНДЗЕЛЮК

доцент Української
академії друкарства
завідувач відділу
реставрації та консервації
рідкісних видань
Львівської національної
наукової бібліотеки України
імені Василя Стефаника
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-6090-3776>

Предметом дослідження став реставраційний об'єкт – чорно-біла гравюра, що зберігається у фонді Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Робота виконана в техніці літографії. Величина зображення – 52x71,5 см, вихідний розмір листа невідомий, позаяк наявні втрати паперової основи в місцях розривів, утворених по краях відбитка літографського каменю. Загальний розмір відреставрованої гравюри – 67,5x82,6 см. У лівому нижньому куті зберігся рукописний підпис автора «F. Kollarz».

Нижче, під прямокутником по центру, назва твору «Fejedelmi párbaj. Béla számüzött Magyar herceg párharcban legyözi Jaromirt a Pomeránok fejedelmét» (переклад з угорської мови – «Дуель князів. Угорський вигнаний князь Бела у поєдинку перемагає Яромира, князя Померанії»). Обабіч вказана інфомація про місце друку («Nyomta Reiffenstein és Rösch Bécsben»), видавця («Király János»), а також зазначено призначення зображення (для журналу жіночої моди в Пешті) та акцентовано на захисті прав щодо друку.

Художник Франц Колярж (Колларж) – знаний літограф та ілюстратор XIX ст. Народився в Йозефштадті (Богемія) 26 червня 1825 р. Навчався в Академії образотворчих мистецтв у Празі упродовж 1849–1855 рр. Жив і працював спершу в Лейтмеріці (Богемія), а після 1861 р. – у Відні. Закінчив життя самогубством 15 травня 1894 р. у віці 68 років в австрійському Марія-Ланцендорфі (ÖBL, 1966: 86).

Упродовж життя художник створив багато чудових літографій, менше ксилографій, як за власними малюнками, так і за роботами інших майстрів. Висока майстерність викликала довір'я замовників із вищих прошарків суспільства. У своїх творах відображав найбільш значимі події політичного і культурного життя Відня 1850-х – 1890-х рр. Особливістю робіт Ф. Коляржа були складні композиції, в яких художник з любов'ю зображав коней. Більшість робіт підписував літерою «K» з вигадливими вигинами. У переліку його творів вказані рисунки австрійських національних костюмів, ілюстрації до історичних творів («Історія Австрії», «Історія пап», «Старий і Новий Заповіт»), цикл історичних зображень подій угорської історії, правлячих осіб Австрії тощо (Kollarz).

Історична сцена бою двох наїзників, представлена на реставраційному об'єкті «Князівський двобій», викликала наше зацікавлення й зумовила пошук відомостей задля розкриття сюжетної лінії. Захоплює майстерність рисунка, наповненість зображення численними реалістичними постатями, котрі підкреслюють динаміку батальної сцени.

На передньому плані показаний жорстокий двобій воїнів-вершників, за яким спостерігають наближені особи на тлі князівського шатра, розкинутого під кронами двох старих розлогих дубів. Обабіч застигли в очікуванні два супротивних війська кінноти. На другому плані, ліворуч, височіє замок, праворуч – численні військові намети. Потужне озброєння кіннотників списами, щитами, мечами підтверджує вагомість битви. Воїни зображені верхи на доглянутих породистих конях з багатою упряжжю. Білий і чорний окрас коней на передньому плані, вірогідно, символізує протистояння добра і зла. У шатрі видніється трон, над яким помітний герб округлої форми з одноголовим коронованим орлом із піднятими крилами – вочевидь герб тогочасної Польщі. Атрибути, розвішані на деревах біля заслони шатра, – шоломи, щити, спис, мечі, луки, сокира – підкреслюють причетність його господаря (імовірно, князя) до військових дій. У шатрі стоїть літній чоловік та молода дівчина, яка тримає лавровий вінок, призначений переможцю. Отже, розуміємо, що автор гравюри зобразив конкретну історичну подію.

Пошуки дозволили припустити, що Ф. Колярж відтворив війну польського князя з поморцями. Відомо, що католицька Польща обстоювала хрест перед ідолами язичників-поморців. Щоб не проливати кров усього війська, із двох сторін у бій вступали лиш два представника, зазвичай князі. Проте у нашій роботі бачимо німецького польського князя похилого віку, який не наважився самостійно вступити у поєдинок із дужим велетнем-супротивником. Він спостерігає за боєм та разом із донькою очікує на перемогу й нагородження свого представника. Ним став доброволець, чужинець-вигнанець, молодий і дужий воїн у княжому обладунку.

Зважаючи на підпис на літографії, можемо говорити про перемогу вигнаного угорського князя Бели над князем Померанії Яромиром. Результативним став пошук інформації про цю подію на вебсайтах угорською мовою. Аналогічну сцену (двобій) описує угорський романіст, літератор XIX ст.

Мор Йокаї в книзі «Історія угорського народу в художніх малюнках» у розділі «Поєдинок князів» (Мór, 1969: 860). Очевидно, вказаний у назві гравюри угорець Бела був королем з династії Арпадів (1016–1063). Родинні міжусобиці та боротьба за владу змусили його як учасника змови з метою захоплення трону в 1030-х рр. стати вигнанцем і рятуватися від переслідувань, утікаючи з рідної країни в Польщу (Béla I). Згадана у назві Померанія (Помор'я) – історичний край Польщі та Німеччини. Саме перебуваючи у Польщі, Бела відзначився в боях з поморцями та зголосився на вирішальний поєдинок. Відомо, що Бела одружився 1043 р. з донькою польського короля Мешка II (Енциклопедія історії України, 2009: 632). Тож зображена з лавровим вінком дівчина – донька польського короля і в майбутньому дружина чужинця-переможця. Літній чоловік у шатрі – король Польщі Мешко II В'ялий, який не зважився на бій із кремезним супротивником й погодився на допомогу угорця. Так, Ф. Колярж уклав художньо-історичні пазли у майстерний твір, що закарбував перемогу християн над язичниками.



1. Енциклопедія історії України. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 6. 790 с.

2. Béla I st, Венгрия. URL : https://ru.frwiki.wiki/wiki/V%C3%A9la_ler_de_Hongrie (дата звернення : 27.07.2023).

3. Mór Jókai. A magyar nemzet története regényes rajzokban. Fejedelmi párbaj. URL : <https://mek.oszk.hu/00800/00840/html/jokai23.htm> (дата звернення : 27.07.2023).

4. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Wien, 1966. Т. 4 (Lfg. 16). S. 86.

5. Schöny. Kollarz (Kolář), Franz (1825–1894), Lithograph und Illustrator. URL : http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kollarz_Franz_1825_1894.xml (дата звернення : 27.07.2023).

**Тематичні та
образно-пластичні
особливості
творів
Франтішека
Кобліги
із фондової збірки
ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького**

Олександра КАЛІНІЧЕНКО

науковий співробітник
відділу «Палац Лозинського»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0009-0008-3209-3164>

До фондової збірки Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (далі – Галерея) належить велика колекція графічних творів представника другої хвилі чеського символізму Франтішека Кобліги (Frantisek Kobliha) (17.11.1877 – 12.12.1962): 77 графічних аркушів, виконаних у техніках літографії, офорту, деревориту.

Як митець Ф. Кобліга сформувався в 1900-х рр., в Європі позначених активним мистецьким життям. Особливо на його творчість вплинула приналежність до видання «Moderní Revue», що об'єднувало поетів і прозаїків символізму та декадансу.

Найбільш ранніми у фондівій збірці Галереї є графічні аркуші зображенням чеських сіл, датовані приблизно 1919 р. Прикладом слугує «Пейзаж села Моніна» (Іл. 1), виконаний, як і більшість робіт зі збірки Галереї, в улюбленій майстром техніці літографії. Це єдиний «реалістичний» цикл, що різьче відрізняється від фантастичних або казкових краєвидів Ф. Кобліги, яких він створив чимало. Ймовірно, джерелом натхнення слугували мандрівка митця рідною країною та виконані у цей час ескізи.

Чільне місце у творчості Ф. Кобліги посідає мотив птаха. Так, у збірці Галереї зберігається графічний аркуш «Самітник» (1930) (Іл. 2), виконаний в техніці кольорової акватинти. У творі відчутні сум за втраченим раєм, ностальгія, відображені в образі екзотичного сумовитого птаха на тлі вечірнього краєвиду. Розвиток мотиву зустрічаємо у пізньому деревориті «Екзотична візія (Робінзон Крузо)» (1954) (Іл. 3), де чітко простежується вплив Модерну, для якого характерна туга за райським садом. Робота виконана в сецесійній манері, тло суцільно вкрито флореальними зображеннями, а внизу відтворено рідкісного птаха.

Італійське місто Венеція неодноразово з'являється в творах чеського митця, зокрема в альбомі «Венеція», опублікованому в листопаді 1937 р. зі вступним текстом Ф. Кобліги, літографією на обкладинці, двома ілюстраціями в техніці сухої голки та одним меншим дереворитом у верхній частині вступної сторінки.

У галерейній збірці зберігається одна робота з альбому (Іл. 4), створена в техніці сухої голки, що робить лінії надзвичайно тонкими і наче тремтливими й перетворює реальний пейзаж на ефемерне марево. Під ілюстраціями містився текст Ф. Кобліги, фрагмент якого дозволяє зрозуміти, що вкладав у свій образ Венеції автор: «рідкісне задоволення туги за несподіваним, оригінальним, неповторним, незвичайне місто, туманне і химерно красиве, ізольоване небом і водою від оглушливої вульгарності та ціпенілої тверезості <...>. Воно більше не є Венецією минулого досвіду, однак знову

нешодавно відкрита магічна та чарівна феєрія, з підводних просторів виникли дивовижні атоли, міраж, що піднімається в космос і ширяє в ефірі, немислимий, невловимий, що втікає від дотиків та розуміння, чарівне видиво, таємниче і недосяжне як туманності Чумацького Шляху, омріяний рай посеред життя, вічно привабливий та приваблюючий, який, коли покидаєш Венецію, залишає в душі пекуче відчуття, нестримну тугу» (Kobliha, 2019: 177).

Натомість своє рідне місто, Прагу, митець відтворює в дещо іншій манері й повертається до її мотивів упродовж життя. Показово, що деталізовані та реалістичні празькі краєвиди Ф. Кобліги набувають меланхолійних відтінків завдяки пустельності вулиць або ж поодиноким жіночим постатям, зображеним зі спини, як у створеній в рідкісній для художника техніці офорту роботі «Прага. Чернінський палац» (1938) (Іл. 5).

Надзвичайно оригінальним і потужним у творчості вже зрілого майстра є цикл літографій «Космічні візії» (1946) (Іл. 6), що демонструє повернення до витоків творчості і до улюблених змолоду фантастичних космічних видінь.

Ф. Кобліга відомий як талановитий ілюстратор книг. Він був одним із найпомітніших митців того часу в Чехії, який відмовився від «описового» ілюстрування й прагнув відтворити настрій та атмосферу літературного твору. «Сучасний ілюстратор перестав бути ремісником, який по-рабськи переписує олівцем те, що сказано словом автора. Так могли проілюструвати лише автори старих описових шкіл. Але було б повним нерозумінням сучасних авторів, які символізують внутрішні психічні процеси, обводити олівцем їхні словесні малюнки. Сучасний ілюстратор незалежний, творчий, художньо чутливий. Він прагне запропонувати малюнком глядачеві своє враження, таким, як воно виникло в ньому за законом душевного резонансу після знайомства з написаним або почутим чужим художнім твором. Тому він виражає насамперед себе» (Šmejkal, 1968: 20).

Цими словами можна охарактеризувати і цикл графічних аркушів Ф. Кобліги – ілюстрацій до творів Едгара Аллана По. Показово, що до доробку відомого американського письменника та поета художник звертається саме в пізній період творчості, в 1950-х рр., зберігаючи вірність символізму та дистанціюючись від мистецьких рухів доби. При ілюструванні книг Ф. Коблігу цікавила насамперед передача настрою, а не сюжету, що вповні демонструє аналізований графічний цикл. Наприклад, у графічному аркуші «Побачення» (1950) (Іл. 7). Ф. Кобліга відтворив не лише настроєвість новели з однойменною назвою, а й свою любов до загадкової Венеції. Ця робота цілком вбирає в себе всі улюблені мотиви творчості майстра: вечірнього міста з ледь помітною, наче примарною постаттю жінки, відчуття самотності. Поза сумнівом, новела Едгара Аллана По дала лише поштовх особистим рефлексіям і відчуттям митця.

Звертаючись до теми книжкових ілюстрацій Ф. Кобліги, варто зазначити, що в галерейній збірці широко представлені аркуші з квітковими мотивами, характерні для творчості майстра 1926–1962 рр. Так, пластично виразними є виконані у техніці деревориту і сецесійній манері композиція «Маки» (Іл. 8) і серія «Метелики» (Іл. 9).

Отже, можемо зробити висновок, що твори Ф. Кобліги у фондовій збірці Галереї демонструють широкий тематичний та образно-пластичний спектр творчості митця: від реалістичних зображень чеських сіл до сецесійного орнаментального оформлення книг та актуалізації мотивів символізму у низці робіт. Майже всі графічні аркуші Ф. Кобліги, незалежно від часу створення, об'єднують емоційна виразність, настрій суму і меланхолії. Недарма один із перших дослідників творчості художника, Франтішек Шмейкал, назвав його «поетом ночі» (Šmejkal, 1974: 340). Характерним для творчості митця є повернення до мотивів і тем ранньої творчості початку 1900-х рр.

■

1. Frantisek Kobliha. *Koncepce* : Pavel Rut. Arbor vitae v Revnicich, 2019. 382 s.

2. Hekrdlová A. *Raná tvorba Františka Koblihy*. 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce Wittlich, Petr. URL : <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/37348>.

3. Šmejkal F. *Básnik noci*. K rané tvorbě Františka Koblihy. *Umění*. Rocznik XXII. Praha : Academia, 1974. S. 340–354.

4. Šmejkal F. *Česká symbolistni grafika*. *Umění*. Rocznik XVI. Praha : Academia, 1968. S. 1–25.



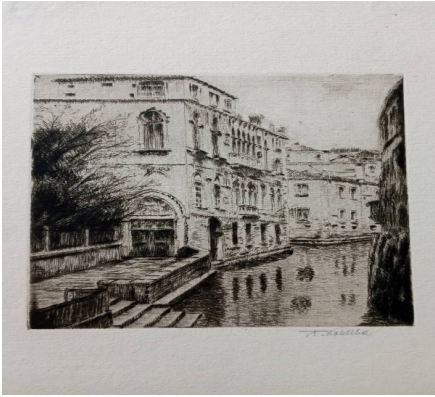
Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8



Іл. 9

Чеснота *Fortitudo* та образ Геркулеса в мистецтві Проторенесансу

СЕКЦІЯ 1

Марина РУСЯЄВА

кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри теорії
та історії мистецтва
Національної академії
образотворчого мистецтва
і архітектури
м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-0498-0611>

Витоки засадничої християнської чесноти *Fortitudo* (сила духу, стійкість, мужність, здатність протистояти страху, невпевненості та залякуванню) закорінені в культурі античності. Так, вже в період еллінізму образ оголеного героя Геракла у супроводі Афіни або Ніке уособлював розумну, помірковану силу. Ця ж якість притаманна Геркулесу в римській художній культурі. За часів Середньовіччя в середині XIII ст. Тома Аквінський у «*Summa Theologiae*», услід за Платоном, називає *Fortitudo* серед чотирьох основних чеснот, іншими з яких є *Prudentia* (Розсудливість), *Temperantia* (Поміркованість) та *Iustitia* (Справедливість). Чільне місце образ Геркулеса посів у творах флорентійських поетів і гуманістів Данте, Боккаччо, Латіні, Петрарки, Саккеті, Салютаті, котрі сприяли його поширенню в образотворчому мистецтві треченто.

Найбільш ранню персоніфікацію християнської чесноти *Fortitudo* в образі оголеного юного Геркулеса зі шкірою лева бачимо на катедрі Ніколо Пізано в баптистерії Пізи (1260). Цей твір, більш відомий як «Геркулес Пізанський» (Іл. 1: 1), підтверджує потужний вплив античних зразків і знакує початок італійського Проторенесансу у скульптурі (Ettlinger, 1972: 127; Assimakopoulou, 2016: 370–372).

Новий спалах інтересу до персоніфікації чесноти *Fortitudo* простежується у мистецькому середовищі Тоскани на початку XIV ст. Передовсім це мармурова катедра Джованні Пізано у соборі Пізи (1302–1310) (White, 1966: 83–85, fig. 34–36), де силу духу уособлено в постаті жінки, яка тримає задню лапу лева, а Геркулеса зображено немолодим оголеним бороданем з виснаженим жилавим тілом аскета.

На думку науковців, такі зміни в іконографії *Fortitudo* та образі Геркулеса є наслідком впливу Франческо да Барберіно, який у коментарях до «*Documenti d'amore*» (1309–1315) описав героя як «*virtus generaliter sumpta*» (втілення головних чеснот) і запропонував зобразити його із переможеним левом, розірваним на частини (Einem, 1962: 27; Schmid, 2015). Е. Панофський вважав, що цю ідею Джованні втілив у пізанській катедрі в образі Геркулеса, який відокремлений від чотирьох чеснот і за своїм значенням відповідає архангелу Михаїлу (Panofsky, 1972: 150).

Геркулеса як персоніфікацію *Fortitudo*, у шкірі лева, з булавою, поруч із королем Неаполя Робертом Анжуйським, якого він спонукає до боротьби зі злими людьми, зображено на одній зі сторінок «*Regia Carmina*» (1335) (Іл. 1: 2) (Donato, 1991: 85; Labriola, 2004). Герой оголошує себе посланцем Флоренції й цим натякає на міську печатку Республіки (Іл. 1: 3) (Debernardi, 2013: 169). На державних документах флорентійців, починаючи з середини 1270-х рр., образ Геркулеса як символу непереможної сили набув політичного значення,

декларував спротив Флоренції іноземному правлінню (Nuzzo, 2010; Kouneni, 2020: 227) й слугував попередженням потенційних ворогів (Ettliger, 1972: 123).

Вплив Ніколо і Джованні Пізано, а також античних скульптури та писемних джерел, зумовили появу в живописі нового оригінального образу *Fortitudo*. Вказаний іконографічний тип – із жіночою постаттю удовгій сукні, римській кірасі та плащі зі шкіри немейського лева, лапи якого зав'язані навколо шиї і талії у вузол, а голова утворює традиційний для Геркулеса шолом – започаткував Джотто ді Бондоне у капелі дель Арена в Падуї (1305–1306) (Іл. 2: 1). Ця чеснота є буквальною опорою сили та хоробрості (Pfeiffenberger, 1966: II:2:22), яка стоїть за високим щитом з численними слідами битв, з чотиригранною булавою в руці. Вона розташована на панелі під фресками із зображеннями семи персоніфікованих чеснот, протиставлених семи персоніфікованим вадам на протилежній стіні нефу. Інтерпретація шкіри лева на жіночих плечах як візуалізації *Fortitudo* є полемічною: вплив «Геркулеса Пізанського» Н. Пізано (Pfeiffenberger, 1966: V:11); античний Геркулес та образ Юони Соспіти, яка носила шкіру кози (Smart, 1971: 97; Derbes, Sandona, 2008: 100, 194); образ Омфали у шкірі немейського лева (Edwards, 2015).

Іконографічний тип *Fortitudo*, започаткований Джотто, отримав своєрідне продовження у скульптурі Флоренції XIV ст. Андреа Пізано спочатку відтворив його у нижній частині бронзових дверей баптистерія, присвячених Іоанну Хрестителю (1336), а згодом на ромбоподібному рельєфі Кампаніли Дуомо (1337–1341) (Іл. 2: 2) (Sienkewicz, 2020: 257–259). На відміну від джоттівської огрядної матрони зі складками Венери на шиї, Пізано створив постать сидячої витонченої молодої жінки зі шкірою лева на плечах і голові, із палицею Геркулеса і маленьким щитом, що засвідчує синкретизм античної і християнської культурних традицій. У цьому контексті важливою є співпраця Андреа Пізано і Джотто (1334–1337) над проектом нижньої частини Кампаніли, що досі носить ім'я видатного живописця.

Упродовж 1336–1339 рр. Джованні ді Бальдуччо, учень Дж. Пізано, створив мармурову Арку Сан П'єтро Мартіре (капела Портінарі базиліки Сан Еусторджо в Мілані). Ця складна архітектонічна споруда – важливе мистецьке замовлення правителя Мілана Аццоне Вісконті, зібрала у місті в 1330-х рр. видатних митців Тоскани, серед яких був і Джотто. Арку підтримують вісім алегоричних постатей – уособлень загальних і богословських чеснот, що стоять на парах символічних тварин (Іл. 2: 3) (Moskowitz, 1991). Припускаємо, що Бальдуччо був знайомий із джоттівською іконографією *Fortitudo*.

Бенчі ді Чіоне і Сімоне ді Франческо Таленті на фасаді Лоджії деї Ланці (1376–1382, Флоренція) розташували персоніфікацію сили духу з палицею Геркулеса у правій руці та головою лева під ногами другою ліворуч серед статуй головних чеснот у нішах між арками (Іл. 2: 4) (Sienkewicz, 2020: 261).

Отже, у мистецтві Проторенесансу набули поширення два іконографічні типи *Fortitudo*: зображення оголеного Геркулеса і жіночий образ з атрибутами цього античного героя. В образотворчому мистецтві Флоренції Геркулес під впливом гуманістичної літератури і творів античного мистецтва уособлював як засадничу християнську чесноту, так і могутність вільної Республіки, слугував символом її перемоги і сили.



1. Русяєва М. Образ Геркулеса в скульптурній декорації Порто делла Мандорла : іконографія та символізм. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 56, Т. 3. С. 33–45. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-5>.

2. Assimakopoulou I. Images of the Human Body in the Italian Renaissance : Innovative Features of a Reborn Form. In: Penna V. (ed.). *Heads and Tails – Tales and Bodies : Engraving the Human Figure from Antiquity to the Early Modern Period*. 5 July – 30 October 2016. Catalogue. Athens : Benaki Museum, 2016. P. 369–385.

3. Debernardi L. Convenevole da Prato, Regia carmina. In: Donato M. M., Pareli D. (eds.). *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento. Catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio – 8 dicembre 2013)*. Firenze : Giunti, 2013. P. 166–169.

4. Derbes A., Sandona M. *The Usurer's Heart : Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2008. 237 p.

5. Donato M. M. Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio : Manuscript Evidence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1991. Vol. 54. P. 83–98.

6. Edwards M. D. Cross-Dressing in the Arena Chapel : Giotto's Virtue Fortitude Re-examined. In : Rose M., Poe A. C. (eds.). *Receptions of antiquity, constructions of gender in European art, 1300–1600*. Leiden, Boston : Brill, 2015. P. 37–79. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004289697_003.

7. Einem H. von. *Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano*. Köln, Opladen: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1962. 106 S.

8. Ettliger L. D. Hercules Florentinus. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1972. 16. Bd., H. 2. P. 119–142.

9. Kouneni L. From Antiquity to Byzantium to Late Medieval Italy : Hercules on the Façade of San Marco. In : Allan A., Anagnostou-Laoutides E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 219–247. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004421530_012.

10. Labriola A. Pacino di Buonaguida. In: Bollati M. (ed.). *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani: Secoli IX–XVI*. Milano : Bonnard, 2004. P. 841–843.

11. Moskowitz A. Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire : form and function. *Arte lombarda*. 1991. P. 7–18.

12. Nuzzo A. Osservazioni sulla figura dell'Ercole nel sigillo del Comune di Firenze. In: Rossi L. C. (ed.). *Le Strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi. Seminario internazionale per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla* (Bergamo, 25–26.10.2007). Florence : Sismel Edizioni del Galluzzo, 2010. P. 343–352.
13. Panofsky E. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York : Westview Press, 1972. 242 p.
14. Pfeiffenberger S. *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua* : PhD Dissertation, Bryn Mawr College. Bryn Mawr, 1966.
15. Schmid P. I Documenti d'Amore von Francesco da Barberino. Zur politischen Funktion interpiKTorialer Bildstrategien im frühen Trecento. In : *kunsttexte.de, Sektion Politische Ikonographie*. 2015. Nr. 4 (18 Seiten), URL : www.kunsttexte.de (Last accessed : 27.07.2023).
16. Sienkewicz T. J. Transformations of Herculean Fortitude in Florence. In : Allan A., Anagnostou-Laoutides E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston : Brill, 2020. P. 248–270. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_013.
17. Smart A. *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*. Oxford : Clarendon Press, 1971. 310 p.
18. White J. *Art and Architecture in Italy, 1250–1400*. Harmondsworth : Penguin Books, 1966. 450 p., 192 pl.

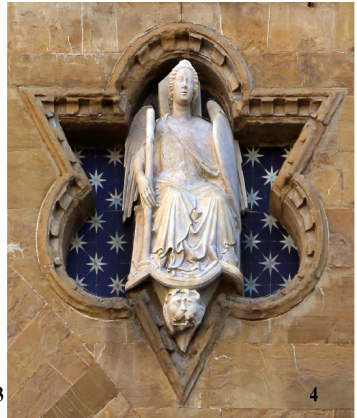


Іл. 1:

1 – Ніколо Пізано. Геркулес Пізанський. 1260 р.;

2 – Пачіно ді Бонагіда. Геркулес. 1335 р.;

3 – Печатка Флоренції. За Ettlinger. 1972 р.



Іл. 2:

1 – Джотто ді Бондоне. Fortitudo. 1305–1306 рр.;

2 – Андреа Пізано. Fortitudo. 1337–1341 рр.;

3 – Джованні ді Бальдуччо. Fortitudo. 1336–1339 рр.;

4 – Бенчі ді Чіоне і Сімоне ді Франческо. Fortitudo. 1376–1382 рр.

**До питання
атрибуції.
Західноєвропейський
живопис у зібранні
Сумського
художнього
музею
ім. Никанора
Онацького**

Надія ЮРЧЕНКО

незалежний дослідник
м. Суми

<https://orcid.org/0009-0003-5946-9620>

Художній музей в Сумах володіє значним зібранням західноєвропейського образотворчого мистецтва XVI – початку XX ст. Донедавна значна кількість творів залишалася невизначеною (Прохасько, 1991:1–25). Завдяки дослідницькій і реставраційній роботі, джерелам з Інтернету, з'явилася можливість атрибуції творів, що у переважній більшості походять із націоналізованого зібрання Оскара Гансена 1881–1964 (Архів. Київ, 1919: 214). Упродовж 1930–1950-х рр. за рішенням ВКМ (Всеросійський комітет мистецтв) із музейних скарбниць до фондів художнього музею передавали роботи невідомих художників з колекцій Капністів, Ханенків, Юсупова, Голіцина, Волконського та інших (Архів СХМ).

Так, західноєвропейське зібрання складається з мистецтва Італії, що охоплює період від пізнього Ренесансу до початку XX ст., Нідерландів – від «золотої доби» XVII ст. і до XIX ст., Франції – від маньєризму до постімпресіоністів. Чисельно представлені роботи художників Польщі (до друку підготований двомовний альбом-каталог), Німеччини, країн Скандинавії XIX – початку XX ст.

Образотворче зібрання гідно доповнює колекція «старого» декоративно-ужиткового мистецтва, склад і автентичність якої певною мірою розкриває загальні тенденції розвитку художньої культури європейських країн.

Останнім часом визначено та ідентифіковано імена багатьох художників. Так, доктором мистецтвознавства В. Е. Марковою підтверджено атрибуцію «Скорботна Богоматір» Тіціана Вечелліо (хоча під знаком ?) (Іл. 1), «Св. Себастьян, Св. Франциск» (1570-і рр.) – майстерня Тіціана та «П'єта» (1590-і рр.) Якопо Пальми молодшого. Ці полотна вважалися творами кола Якопо Бассано, Клаудіо Коельо та Мікеланджело Мерізі да Караваджо. Порівняльний аналіз (світлові контрасти, моделювання форм, риси обличчя, рук) підтверджує стилістичну манеру видатних венеційців. Про належність авторству саме цих художників свідчить також любов їхніх власників (Б. Ханенка, В. Капніста, М. Юсупова) до колекціонування майстрів «великого стилю», що підтверджується спогадами та історичними джерелами (Лукомский, 1916; Савинская, 2002; Ханенко, 2008: 157).

Шедеври вирізняються притаманною митцям релігійною тематикою, характерним колоритом і композиціями, створеними на замовлення церкви. Кольорова гама, типи обличчя і рук Богородиці подібні до відомих зображень Мадонни Долоросі Тіціана. Сумський кремезний образ трагедійного св. Себастьяна з піднятою головою (схожий на хрестоматійне полотно з Ермітажу), праворуч профільне зображення св. Франциска Ассізького з хрестом (Іл. 2). Складний темний монохромний колорит подібний до ермітажного. Образи святих представляють фрагмент із відомої вівтарної композиції «Мадонна з дитиною та святими» (1533 та 1535) з Музеїв Ватикану у довільному трактуванні.

«П'єта» Я. Пальми молодшого подібна до його відомих композицій з образом Ісуса Христа, Богородицею та ангелами зі смолоскипами, де персонажі максимально наближені до глядача. Нічне освітлення підкреслює сакральність з особливою атмосферою таємничості.

У контрастному колориті домінують характерні біла, чорна і червона фарби (Іл. 3). Я. Пальма молодший з роду Негретті навчався в Римі, у 1570 р. переїхав до Венеції, працював у майстерні Тіціана, останній твір якого – «П'єту» завершив після смерті вчителя. Така практика стала у нагоді задля створення власних вівтарних композицій для храмів Венеції. Проведене 2019 р. Інститутом прикладної фізики у Сумах рентгенфлуорисцентне дослідження довело наявність високого вмісту свинцевих білил, що характеризують пігментний склад фарб живописних творів митців доби Ренесансу.

Італійське мистецтво також репрезентовано Неаполітанською, Римською, Тосканською, Генуезькою школами.

Неаполітанські майстри XVII ст. представлені великими полотнами міфологічного і релігійного жанрів Луки Джордано «Суд Париса» (Іл. 4) та Франческо Солімени «Жертвоприношення Авраама» (фрагменти ескізів цього твору зберігаються в Ермітажі). У своїй творчості художники розвивали барокові традиції, де особлива увага приділялася рисунку й композиції, побудованим на світлотіньових контрастах тенебризму. У 2016 р. за порівняльно-стилістичними ознаками атрибутовано й підтверджено фахівцями Ермітажу авторство «Суду Париса» (1683–1685) Луки Джордано, який виконав кілька варіантів композицій за мотивами поеми Гомера «Іліада» (XXIV, 25–30), використавши темне освітлення й зобразивши однакові атрибути богів, групи з голубами, ангелами-путті, тваринами. Ці ж фрагменти композиції помітні в полотні з Ермітажу, а також були повторені у варіанті твору з Музею кайзера Фрідріха в Берліні (нині – Музей Бодє) (згідно з каталогами вважалася реплікою петербурзької картини, що була знищена під час Другої світової війни) (Всеволожская, 2013: 12).

Доведено авторство натюрморту «Овочі та фрукти» тосканського художника Симоне дель Тінторе послідовника Караваджо, учня П'єтро Паоліні (Іл. 5).

Італійська дослідниця Франческа Балдассарі характеризує живописця як «...одного з найбільш яскравих майстрів натюрморту в центральній Італії у другій половині XVII ст...» (Балдассарі, 2014: 14–16). Атрибуція відбулася за ознаками, подібними до «Суду Париса»: характерна узагальнююча манера письма на темному тлі з використанням тих самих предметів, як у сумському, так і в інших натюрмортах. Біла із золотом порцелянова ваза з великою гілкою каштана, кошиком з осінніми овочами повторюється і в інших композиціях майстра.

У XVII – XVIII ст. в Італії сформувався жанр пейзажу. Підтвердженням авторства Андреа Локателлі «Пейзажу з водоспадом» є малюнок 1827 р. (автор невідомий), що зберігався у великій садибі «Архангельське» в залі «Кабінет» (Архів СХМ, 2004: 10).

З Архангельським пов'язаний останній період історії колекції М. Юсупова (1751–1831).

Окрасою експозиції Нідерландського мистецтва є парадний портрет Фрідріха Генріха Оранського та Амалії фон Сольмс Браунфельс пензля видатного утрехтського караванджиста Герріта ван Гонтгорста, який написав кілька подвійних зображень родини штатгальтера (атрибуція В. Цитовича, В. Шлейова), що зберігаються в Амстердамі (Rijksmuseum), Гаазі (Mauritshuis) (Іл. 6). Подружжя Оранських зображене на повний зріст на тлі розкішної драперії. Є свідчення представників штатгальтерської родини про те, що портрет Фрідріха Генріха з дружиною написано на замовлення в 1638 р. (Архів СХМ). Саме цей портрет наслідували митці, зображуючи Оранських разом чи окремо, на повен зріст чи погрудно. З цього портрета відома гравюра.

Атрибутовано авторів мисливських натюрмортів – Давіда де Конінка, Віллема Гау Фергюсона (приписувалась Яну Фейту та Віллему ван Алсту) (Іл. 7).

За допомогою фахівців із Києва визначено правильну транслітерацію прізвищ Віллема ван Херпа («Старий бешкетник») та Корнеліуса ван Куйленбурга

(«На кухні»). Завдяки підписам, жанровим уподобанням, характерній манері письма визначено таких авторів: Яна Вонка, Карела Дюжардена, Дірка ван Бергена, Андріса Джорджа Рота, Пітера ван Блумена (твір останнього атрибутовано О. Живковою).

Полотно Ніколаса Пітерса Берхема «Руїни храму Бахуса» відоме цікавою історією побутування. Зображення ідилічної місцевості наближене до пасторальних мотивів з італійським краєвидом (Іл. 8).

Складним, темно-золотавим колоритом Апеннінського краєвиду та акведуком на дальньому плані є «Дорога до гавані» з морською затокою, романтичними руїнами колон, зарослого узбережжя біля гавані, вишуканими стаффажними фігурами, органічно вписаними в існуючий ландшафтний простір, що підкреслюють велич природи (Іл. 9). Світлина київського інтер'єру О. Гансена доводить беззаперечне походження твору, що донедавна приписувався невідомому італійському художнику (Альбом світлин інтер'єрів будинку О. Г. Гансена, 1914, 1915). Атрибуція відбулася завдяки порадам мистецтвознавців із Німеччини («шукати художника серед італійських голландців»). Так, за стилістичними ознаками з характерними, ледь помітними тоновими переходами від насиченого теплого до золотавого колориту, романтичний пейзаж найімовірніше належить пензлю провідного пейзажиста з Утрехта Яна Бота (1615–1652), твір якого органічно вписується в музейну колекцію «золотої доби» XVII ст. (Ян Бот, 2017).

Французьке мистецтво XVII – початку XX ст представляють твори художників різних стилістичних напрямів. До другого періоду школи Фонтенбло належить велике маньєристичне полотно «Алегорія Генріха IV», що донедавна приписували школі П. П. Рубенса (Іл. 10). Композиція з Генріхом IV у вигляді римського легіонера серед ангелів, бога Кроноса, Мінерви, біля ніг якої Медуза Горгона, ліворуч Марія Медичі з маленьким сином

Людовіком XIII. Роботу приписують Амбруазу Дюбуа (1543, Антверпен – 1614, Фонтенбло). Під час свого правління Генріх IV запросив фламандських і французьких художників у Фонтенбло. Відомо, що А. Дюбуа написав 24 великих картин зі сценами життя короля та М. Медичі, які завершив після смерті художника його син на початку 1600-х рр. (Школа Фонтенбло, Ambroise Dubois, 2018).

У XVIII ст. після історичного домінував портретний жанр. Зразком поширеного образу в мистецтві цього періоду є камерний портрет молодого чоловіка пензля Ніколя де Ларжильера (Іл. 11).

Настанов легких буколичних тем рококо, після помпезного бароко, дотримувався Антуан Ватто та його учні, насамперед Жан-Батист Патер, твір якого «Сцена в саду» представлено в музейній експозиції (приписувався Ніколя Ланкре). Ж.-Б. Патер писав невеликі твори з групами відпочиваючих, танцюючих, серед яких – «Дами та кавалери на лоні природи». У сумській картині відтворено типовий фрагмент, що багато разів повторювався в інших роботах (Кузнецова, 1986: 133–138).

Характерні риси гармонійної асиметрії в композиціях присутні у двох схожих ідеалізованих гірських краєвидах Жана-Батиста Пільмана, атрибутовано за аналогами (Пільман, 2015).

Традиції Просвітництва віддзеркалює жанрова картина Луї Буальї «Урок оптики» 1792 р. із зображенням другої дружини політичного діяча Франції Ж. Ж. Дантона та його сина. Художник виконав кілька варіантів подібної композиції, поширеної у гравюрах.

Загалом відкрито понад сорок імен авторів. З огляду на вищесказане, ці відкриття та висновки є першим кроком для подальшого дослідження та укладання повного ілюстрованого каталогу західноєвропейського образотворчого мистецтва Сумського художнього музею ім. Никанора Онацького.

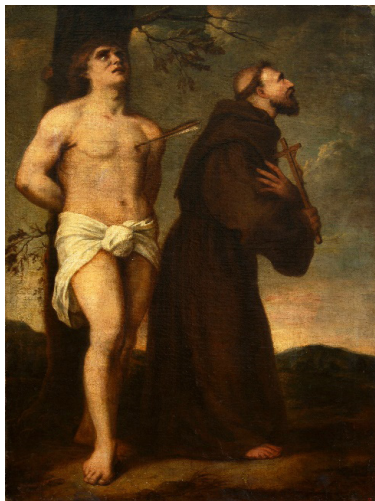


1. Архів СХМ. Ф. 1.
2. Бабина Н., Грицай Н. Фламандская живопись XVII – XVIII веков. Каталог коллекции. Санкт-Петербург : Издательство Государств. Эрмитажа, 2005. С. 445–446.
3. Балдассарі Ф. Натюрморт Симона дель Тінторе. Кат. Виставки, П'єнца, Музей Діочесано, 1 травня – 2 червня 2014 р., рис. 18, 19, 20, с. 14. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Simone_del_Tintore (дата звернення : 08.04.2015).
4. Всеволожская С. Итальянская живопись XVII века. Каталог. Государственный Эрмитаж, 2013. С. 12. URL : <https://docplayer.ru/26053592-Italyanskaya-zhivopis-xvii-veka.html> (дата звернення : 20.02.2014).
5. Кузнецова И. «Майский праздник» Ж.-Б. Патера. Этюды о картинах. / ред. И. Е. Данилова. Мистецтво, 1986. С. 133–138.
6. Лукомский Г. Михайловка – усадьба графа А. В. Капниста, Харьковской губернии Лебединского уезда. Столица и усадьба. 1916. № 56.
7. Пильман, Жан-Батист. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Пильман,_Жан-Батист (дата звернення : 26.08.2015).
8. Прохасько Е. Западноевропейское искусство. Живопись, графика, скульптура. Каталог / сост. Е. С. Прохасько. Сумы : Сумс. художественный музей, 1991. С. 25.
9. Савинская Л. Ученая прихоть. Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова «Наше Наследие» № 63–64, 2002. URL : <http://nasledie-rus.ru> (дата звернення : 11.07.2017).
10. Справа про передачу націоналізованого музею О. Г. Гансена в м. Суми і Києві. Почато 14.02.1919 р. Закінчено 08.05.1919 на 214 арк. Центральний державний архів вищих органів влади, м. Київ Ф№Р166, ОП№1 ОД9Б707. С. 30.
11. Ханенко Б. Спогади колекціонера. Київ, 2008. 157 с.
12. Школа Фонтенбло. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Школа_Фонтенбло (дата звернення : 11.04.2018).
13. Ян Бот. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Ян_Бот (дата звернення : 12.06.2017).

14. Ambroise Dubois. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ambroise_Dubois (дата звернення : 11.04.2018).



Іл. 1. Тіціан Вечелліо (?).
Скорботна Богоматір.
1570-ті рр.



Іл. 2. Майстерня Тіціана.
Св. Себастьян і Св. Франциск.
1570-ті рр.



Іл. 3. Якопо Пальма
молодший. П'єта.
1590-ті рр.



Іл. 4. Лука Джордано. Суд Париса. 1683–1685 рр.



Іл. 5. Симоне дель Тінторє. Овочі та фрукти. 1670-ті рр.



Іл. 6. Віллем Гау Фергюсон. Натюрморт з мертвими птахами



Іл. 7. Ніколас Пітерс Берхем. Руїни храму Бахуса



Іл. 8. Ян Бот (?). Дорога до гавані



Іл. 9.
Школа Фонтенбло.
Алегорія Генріха IV.
Поч. 1600-х рр.



Іл. 10.
Ніколя де Ларжильер.
Портрет молодого
чоловіка

СЕКЦІЯ 2

**Українське
образотворче мистецтво
XIV – початку XXI ст.:**

ІСТОРІЯ і ТЕОРІЯ

Відображення теми смерті у творчості Леопольда Левицького

Оксана ЖМУРКО

кандидат мистецтвознавства
завідувач
Художньо-меморіального
музею
Леопольда Левицького
Національного музею
у Львові
імені Андрея Шептицького
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-9520-9901>

Упродовж історії людства осмислення теми смерті було безпосередньо пов'язане зі світоглядними парадигмами тієї чи іншої епохи. Невідомість небуття породжувала страх, а розуміння невідворотності – сакралізацію смерті. Розвиток релігійної свідомості оповив смерть та процедуру поховання відповідними ритуалами. Їхня структура прямопропорційно відповідала соціальній ієрархії. Це стало поштовхом до розвитку монументального мистецтва, твори якого мали на меті вшанування пам'яті померлого та продовження його життя у свідомості не лише сучасників, а передусім наступників, фіксацію факту відходу у вічність, сприяли розвитку уявлень про життя після смерті.

Зображення моменту смерті у мистецтві тісно пов'язане з розвитком антропоцентричних ідей. Одні з перших відомі з античного часу. Їхня сюжетика була інспірована міфологічними уявленнями про місце перебування людини після того, як вона покине земний світ. Згодом сформувалося поняття «почесної» смерті на полі бою, ритуал вшанування та формування посмертного образу героя (Історія європейської ментальності, 2004: 278). Значні зміни у суспільному усвідомленні відбулися під впливом християнства. З'явилося поняття «усвідомленої» чи «попередженої» смерті як ідеального зразка, тоді як раптова смерть чи смерть без свідків унеможливила набуття душею стану благодаті (Історія європейської ментальності, 2004: 294). Відповідно змінилася процедура поховання, яку очолювали особи духовного сану, і яка була сповнена стриманого трагізму. Цей світоглядний принцип зберігав свою актуальність з певною амплітудою коливань до початку ХХ ст.

Переламним моментом для світоглядних засад європейської цивілізації стала Перша світова війна, в часі якої зазнали деконструкції важливі сенси та життєві принципи попередньої доби. Постало питання ціни людського життя, його вартості, оскільки гуманістичні ідеали на полях бою втратили свою вартість, залишилися словами, оболонками суджень. Людство постало перед новими викликами. Епохальні зміни у суспільному світогляді мали безпосередній вплив на мистецтво, що виразилось у експресіонізмі та втілилося у філософських засадах екзистенціалізму.

Міжвоєнна Європа важко переживала ціннісну кризу та отримані соціоетнічні травми, що проявилось у творчості митців, зокрема у гостро соціальному мистецтві К. Кольвіц, Г. Гросса, О. Дікса та інших (Островський, 1976: 6). Їхній доробок мав значний вплив на творчість молодого Леопольда Левицького. Його сатирично викривні офорти «Краківського циклу» (1931–1934),

в яких він відображав реалії суспільного життя, соціальної несправедливості належать до так званого факто-реалізму.

Серед них опозиційна за емоційним наповненням пара «Похорон I класу» (папір, офорт, 1931–1934) (Іл. 1) і «Похорон III класу» (папір, офорт, 1931–1934) (Іл. 2). Якщо перший твір, попри позірний драматизм зображуваного сюжету, сповнений іронії, що межує із сатирою, то другий офорт є прикладом відображення глибокого екзистенціального трагізму. Згори ліворуч у напрямку вниз праворуч рухається похоронна процесія у роботі «Похорон I класу». Її очолює огрядний священник, поряд з яким церковний служка, схожий на тінь, несе хрест і дяк. Останній персонаж, очевидно, ветеран Першої світової війни, котрий зазнав важкого поранення, оскільки втратив ногу, замість якої – недолугий цурпалок-протез, що є суттєво коротшим від здорової кінцівки, а це спричиняє дисбаланс постаті. Трагікомізм образу посилюють складені руки і відкритий у натхненному співі рот. Наздоганяє це «трю» вуличний пес. Центральною частиною композиції є зображення домовини, яку несуть шестеро осіб, образи яких узагальнені. Такими ж безликими є постаті велелюдної процесії, яка слідує за ними. Лишень за пластикою обмяклої фігури можна виокремити образ безутішної вдови, яку ведуть попідруки двоє обернених до неї у профіль чоловіків. Л. Левицький дуалістично трактує процедуру похорону – він зображає трагізм події для конкретної близької померлому особи, в той же час показує байдужість незаангажованих особисто людей, котрі несуть домовину, священника і церковних служок, а також вносить ноту іронічного побутовізму, чим підкреслює марноту ритуалів, як церковних так і світських.

Цілком протилежним за внутрішнім наповненням є офорт «Похорон III класу». Сюжет інспірований трагічними подіями, що відбулися на шахті в Явожному на початку 1930-х рр. (Бесага, 2009: 54). У цій роботі Л. Левицький промовисто репрезентує власне розуміння смерті не лише як явища обумовленого людською природою,

але й як соціального. Драматургія похоронного ритуалу, його наповненість складовими прямо пропорційна соціальному статусу померлого. У композиції «Похорон III класу» покійник лежить горілиць на землі, а похоронний почет – це тільки вбита горем дружина та двоє дітей, котрі злякано визирають з-позад неї. Постаць жінки перекриває довга тінь від гірничо-видобувного підприємства, у вхідну браму якого попри все заходять люди. Образне вирішення жіночої фігури, емоційне напруження твору перегукуються з роботою «Крик» зачинателя експресіонізму Е. Мунка. Умовність мінімізованих портретних рис у цій роботі підкреслює драматизм і трагізм сюжету – зображення людського болю виведено за межі фізичного сприйняття.

Ключем до розуміння ставлення Л. Левицького до феномену смерті на цьому етапі творчості є те, як він зображав «винуватців події» – померлих. Іронічне ставлення до велелюдних процесій, в яких губиться особистий трагізм близьких, він показує через закриту домовину. Тіло померлого присутнє уявно. Тоді як у композиції, де зображена смерть простого робітника, він зображає його як безтілесну тінь, що посилює глибокий трагізм твору.

Творчості Л. Левицького притаманний інтерес до велелюдних сцен, йому подобалось оперувати масами, передавати узагальнену стихію людського потоку, не вдаючись в деталізацію. Можливо тому зображення похоронних процесій неодноразово зустрічається в його роботах 1930-х рр. Свідченням цього є живопис «Похорон робітника» (картон, олія, 1932) (Budzałek, 2017: 27). Сюжет композиції розгортається на вулиці робітничого району міста чи маленького містечка. На тлі невисоких будинків вулицею рухається похоронна процесія. Візуальним центром композиції є чорний прямокутник домовини, що ніби пливе людським морем. Твір є зразком факто-реалізму, але в роботі майже відсутнє емоційне забарвлення події. Це констатація факту. Характерною рисою є те, що Л. Левицький зобразив учасників події

в головних уборах – капелюхах чи шапках, що виходить за межі правил, які визначають регламент вшанування померлого.

У серії ліноритів «З моїх спогадів», виконаних графіком у 1946–1948 рр., є низка схожих композицій, в яких відображене протистояння робітників та поліції («Похорон безробітного В. Козака» (папір, лінорит, 1948) (Іл. 3), «Боротьба робітників з поліцією» (папір, лінорит, 1948) (Іл. 4). Очевидно, що наслідком такого протистояння були жертви. Відповідно, ці роботи є в контексті досліджуваного питання. Тут представлена ще одна соціальна сторона смерті – загибель у боротьбі за мету чи ідею. У цих композиціях Л. Левицький зберігає тенденцію деперсоніфікованості.

Востаннє у своїй творчості митець звернувся до теми смерті у формі зображення похоронної процесії в офорті «Похорон» (папір, офорт, 1960-ті рр.) (Іл. 5). У роботі реалізовано важливі для творчості Л. Левицького композиційні завдання та прийоми. Йдеться про зацікавленість у зображенні велелюдних процесій, наративного відтворення головного сюжету та побудови мультисюжетних композицій. У цій роботі графік поєднав авторські прийоми, актуальні з 1930-х рр., та композиційні здобутки зрілого етапу творчості. Зображення поділено на три умовні частини, своєрідні реєстри, як в офорті «Вуличний бій» («Краківський цикл», папір, офорт, 1931–1932). Водночас композиція 1960-х рр. є прикладом узагальненого спрощеного трактування жанрової сцени на міській вулиці, на двох сторонах якої триває життя. Тут розкривається наративність побудови зображення попри певну схематичність образів учасників похоронної процесії, поверх якої мов у савані ніби «пливе» померлий, за яким слідує згорьовані рідні та похоронний оркестр. На першому плані у нижньому реєстрі зображені сцени з життя – люди закохуються, виховують дітей, ведуть домашнє господарство, що контрастує з повторюваною ритмічністю центральної частини зображення. На другому плані група людей серед дерев споглядає хід процесії. Л. Левицький

свідомо вводить буденні сюжети в композицію, так він підкреслює своє розуміння смерті як явища безумовного, що є у вічному протистоянні із життям.

Дослідження розкриття і трактування теми смерті у творчості Л. Левицького має важливе значення для розуміння його мистецького світогляду та особистої життєвої філософії.



1. Бесага М. Творчість Леопольда Левицького у контексті зовнішньокультурних діалогів українського мистецтва 30–70-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 – образотворче мистецтво / Міністерство освіти і науки України, Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2009. 185 с.

2. Історія європейської ментальності / ред. П. Дінцельбахер ; пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2004. 720 с.

3. Леопольд Левицький. Заслужений діяч мистецтв (1906–1973) : каталог творів / упорядн.: Г. Островський, Г. Сафонова, авт. вступ. ст. Г. Островський. Київ : Мистецтво, 1976. 30 с., 60 іл.

4. Budzątek A. Tworze Awangardy. Artysci I Grupy Krakowskiej. Katalog wystawy. Poznań. 2017. 89 s.

5. Grupa Krakowska 1932–1937 / pod redakcją Barbary Ilkosz. Wrocław : Museum Narodowe we Wrocławiu, 2018. 332 s.

6. Stern J. Grupa Krakowska / Cyganeria i polityka : wspomnienia krakowskie 1919–1939. Warszawa : Czytelnik, 1964. S. 227–238.



Іл. 1. Похорон I класу, «Краківський цикл».
Папір, офорт. 1931–1934 рр. НМЛ-56433, Гл-1037



Іл. 2. Похорон I класу, «Краківський цикл».
Папір, офорт. 1931–1934 рр. НМЛ-56433, Гл-1037



Іл. 3. Похорон безробітного В. Козака. Із серії «З моїх спогадів». Папір, лінорит. 1948 р. НМЛ-55439, Гл-281



Іл. 4. Боротьба робітників з поліцією. Із серії «З моїх спогадів». Папір, лінорит. 1948 р. НМЛ-55442, Гл-290



Іл. 5. Похорон. Папір, офорт. 1960-ті рр. НМЛ 56506, Гл-1218

**Інспірації
Олександра
Архипенка
у творчості
Михайла Дзиндри
1970–1980-х рр.**

Роман КИКТА

викладач відділу скульптури
Комунального закладу
Львівської обласної ради
Львівського фахового
коледжу декоративного
і ужиткового мистецтва
імені І. Труша
м. Львів

<https://orcid.org/0009-0003-1166-5462>

Еволюція українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. позначена розмаїтістю традицій, оригінально інтерпретованих у творчості кількох генерацій митців. Саме об'єктивація національної самобутності через індивідуальні творчі пошуки спонукає до пізнання загального через конкретне та обґрунтовує дослідження індивідуальних образно-пластичних концепцій в аспекті спадкоємності традицій і формотворчих експериментів майстрів. Особливий інтерес становить творчість художників, які, зберігаючи національну ідентичність, творчо інтерпретували світовий досвід упродовж контраверсійних 1960–1990-х рр.

Прикладом слугує доробок Михайла Дзиндри (1921–2006) – скульптора, живописця, графіка, архітектора, випускника Мистецько-промислової школи у Львові, слухача Мюнхенської художньої академії, учня Андрія Коверка, Богдана Мухіна, Івана Севери, одне з найбільш самобутніх явищ української образотворчості, в якому досвід світового модернізму і власні формотворчі експерименти поєдналися з актуалізацією прадавніх архетипів, етнокультурних образів і форм.

Однією з найбільш важливих інспірацій переходу М. Дзиндри від «натуроподібних» тематичних робіт (Соловій Ю., 1981: 29) раннього періоду міметичних пластичних пошуків до скульптури пластичних асоціацій, пластики абстрактної форми та абстрактної пластики вільної форми стала зустріч у 1964 р. (Дзиндра, 2021: 21) з Олександром Архипенком – «беззаперечним генератором нових ідей, лідером мистецтва авангарду» (Г. Новоженець, 2015: 159), творчість якого вплинула на кілька поколінь українських емігрантів-митців.

Так, із творчістю визначного українського скульптора роботи М. Дзиндри поєднують силуетність, узагальненість форми, їх художньо умотивована деформація, поєднання двовимірності і тривимірності, застосування «негативного простору», антиформи, форми порожнього простору (Федишин І., 1972: 113; Новоженець, 2015: 162), синестезія пластики та кольору, віднайдення нових технологій.

Уповні інспірації О. Архипенка простежуються у творчості М. Дзиндри періоду «скульптури пластичних асоціацій» (1969–1973) та «пластики абстрактної форми».

Образоутворюючий потенціал спрощеного, схематизованого силуету притаманний скульптурі «Пророк», де причетність початкам і кінцям, трансцендентному, титанізм, месійність і міць відтворені активною взаємодією форми з простором, напруженим нахилом геометризованої умовної постаті, контрастом до неї протилежно спрямованих ліній основи й піднятими угору руками, наче розімкненими в безмежжя світів.

Асоціативність, лаконізм художніх засобів, включення простору в образопластичну структуру характерні для плінно-ліричного «Апостола» (1971), в якому зв'язок із божественним підкреслено стрімкою вертикаллю фігури, а духовний шлях – посохом у руці. У композиції «Родина» (1969–1972), цілісній, однак поєднаній з простором, плінні, уподібнені рослинним форми чоловічої, жіночої і дитячої постатей сприймаються як квінтесенція архаїчних, космічних енергій буття.

Зведення форм до кола, кулі, прямокутника, утвореного головами-кулями уявного трикутника, як вияву першопочаткового, посутнього зустрічаємо у композиції «Родина» 1982 р., де геометризовані чоловіча, жіноча і дитяча фігури асоціюються з прадавніми менгірами, знаками дерева роду, що єднає світ предків, земний і небесний світи. Інтерпретації родини як фундаменту людського життя слугують монументальність, статичність, чіткий ритм.

Художню вмотивовану деформацію форми зустрічаємо у скульптурі «Жінка» (1970–ті рр.), де розташовані навхрест ноги уподібнені постаменту-трикутнику, а абстрактні фрагментарні абриси тулуба відсилають до картин Пабло Пікассо. У композиції «Негритянка» (1970) трансформація голови, шиї і плечового поясу надає зображенню недомовленої асоціативної абстрактності, а відсилання до життєвого першообразу здійснено завдяки контрасту чорного, білого, ритму ліній і форм. У скульптурі «Сидяча жінка» (1972) гіперболізація і деформація голови та її уподібнення горнятку, беззахисне непропорційне дугоподібне тіло і тонкі палички-ніжки постають квінтесенцією буденного вияву жіночої суті, з теплою ніжною іронією осмисленої митцем.

Розкриття формо- та образотворюючих можливостей поєднання двовимірності і тривимірності притаманне композиції «Дівчата» (1971), де дугоподібно вигнута масивна площина-постамент означає удавану єдність жіночої дружби, а гротескні, об'ємно модельовані голови –

розмаїття характерів, забаганок, примх.

Чільне місце в образно-пластичній системі творчості М. Дзіндри посідає використання потенціалу «негативного простору», що не є формальною самоціллю, а слугує виразу авторського задуму, відповідних йому змістів, вирішенню творчих завдань. Так, у «Родині» (1970) абстрактні постаті батька і матері поєднані зображенням дитини, яке «замикає» композицію і концентрує увагу на просторі поміж них, що сприймається всесвітом любові, єдності, життя. Формально-пластичної цінності внутрішній порожній простір між потужними й водночас ніжно-плинними об'ємами, набуває у композиції «Великий абстракт» (1976). Контраверсійність форми і простору, їх єдність і протидія в потужних формах, асоційованих з прадавніми космогоніями, втілена в однойменній композиції 1975 р. Робота максимально наближена до природних глиб каменю. Силуети чітко гармонізовані й водночас розвивають внутрішній простір до максимального поєднання із зовнішнім середовищем.

Синестезія пластики та кольору притаманна «Українці»: тону давніх теракот, монументальній, статичній, з асоційованим із хрестом контрастом вертикалі і горизонталі, умовно означеними декором народної ноші й намистом, трансформованій в етнокультурний знак. Чільне місце поєднання форми і кольору посідає в барельєфних абстрактних композиціях М. Дзіндри 1973–1999 рр. та рельєфних портретах 1973–2001 рр.

Подібно до О. Архипенка, відзнакою творчості М. Дзіндри є сміливі технічні експерименти, покеровані на створення нових форм. Так, для утілення творчих задумів майстер вигинав цупку будівельну сітку, на яку наживлював цемент.

Загалом, маємо підстави стверджувати, що стосовно творчості О. Архипенка, образно-пластичні пошуки М. Дзіндри є плідним діалогом з традицією, відчитанням у ній нових змістів та аспектів формотворчого досвіду, здатних виразити індивідуальність митця.



1. Горбачов Д. Земні й небесні джерела Олександра Архипенка. Слово і час. 1997. № 5–6. С. 59–61.
2. Дзиндра С. Довга дорога додому. Львів : Простір-М, 2021. 84 с.
3. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років : поліваріантність художнього досвіду. Львів : Вид-во «Кальварія», 2015. 280 с.
4. Соловій Ю. Будьте знайомі : Михайло Дзиндра. Про речі більші, ніж зорі. Мюнхен : Сучасність, 1981. С. 29–33.
5. Федішин І. Скульптор Михайло Дзиндра. Сучасність. 1972. № 1 (133). С. 113–114.
6. Шимчук Є. Суверенність Михайла Дзиндри. Артанія. Кн. 2. 1996. С. 23.



Іл. 1



Іл. 2

**Епітафія
Кшиштофа Гербурта
з фондової збірки
ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького
у контексті
еволюції дитячих
епітафій типу
«putto dormiente»**

Анна ЛЕГЕДЗА

заступник генерального
директора
з наукової роботи
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0001-5197-9106>

Сприйняття традицій Ренесансу, зумовлене глибокими і стійкими потребами культури-реципієнта, її здатністю інтегрувати нові впливи, стало провідним чинником розвитку скульптури на сучасних західноукраїнських землях у другій половині XVI ст. Світоглядною передумовою становлення та еволюції нових художніх форм слугував ренесансний антропоцентризм, уявлення про людину як істоту богонатхненну і вільну, яка, зберігаючи зв'язок із трансцендентним, доцільно перетворює оточуючий світ. Одним зі складників ренесансної концепції людини, що вплинув на розвиток скульптури, був діалог неоплатонізму і християнства – відображення дуальності

ідеального та реального, божественного та земного вимірів буття. Значущою інспірацією образотворення стала індивідуалізація особи, усвідомлення вагомості її самовизначення в межах ціннісно-смыслових ієрархій соціальних страт.

Дуальність і «структурну напруженість» художнього всесвіту Ренесансу на західноукраїнських землях другої половини XVI ст. доповнила взаємодія традицій італійської, північноєвропейської, місцевої художніх шкіл. Важливого значення у розвитку скульптури набули синхронізована рецепція і взаємопроникнення різночасових стильових форм.

Художньо інтерпретоване ренесансне розуміння людини віддзеркалило у меморіальній пластиці, зокрема дитячих епітафіях із зображенням «сплячого путто» («*putto dormiente*»), у християнському мистецтві корелятивного образу янгола, ідеї безсмертя душі.

Початковою формою іконографічного типу, поширеною наприкінці першої чверті XVI ст., й, за окремими винятками, не повторюваною пізніше (Kotłowska, 1956: 246), став образ умиротвореної, наче сплячої дитини, позбавлений меморіальних ознак. На території сучасної Польщі її представлено цілофігурним надгробком Людвіка Миколая Шидловецького з колегіального костелу в Опатові (1525), постаттю Яна Олександра Тарновського з надгробка «Трьох Янів» із кафедрального собору в Тарнові (1525), рельєфом Себастьяна Любомирського з костелу в Добжицах (1594). На сучасних західноукраїнських землях, із певними застереженнями, – фігурою Єжи Сенявського (помер у 1574) з надгробка Анни Сенявської (1574–1575) роботи Германа ван Гутте із замкового костелу Св. Трійці у Бережанах та епітафією невідомої дитини з роду Гербуртів (?) із костелу Преображення Господнього в Добромилі (кінець XVI ст.), відзнакою яких є інтеграція в дитячу меморіальну пластику іконографічних мотивів надгробків дорослих представників шляхетських родів.

Наприкінці першої половини XVI ст. під впливом італійського скульптора Джованні Марія Моска (Падовано) (Копера, 1938: 242–243) сформувалася значна і стилістично цілісна група меморіальних зображень, в яких оголене, частково приховане драперією дитяче тіло, що зберігає зв'язок з іконографією «*putto dormiente*», доповнено родовими гербами, символами слави, безсмертя (лавровий вінок), атрибутами *vanitas* (череп, схрещені кістки, клеписдра). На польських теренах до неї належать надгробки Рафала Оцеського з Домініканського монастиря у Кракові (до 1547), Катерини Пілецької з парафіяльного костелу в Піліце (1559), Яна Модлішевського з парафіяльного костелу в Ломжі (до 1588), Зигмунта Стадницького з парафіяльного костелу у Сьроді-Великопольській (поч. XVII ст.).

Найбільш раннім зразком типу на сучасних західноукраїнських землях є епітафія Кшиштофа Гербурта (померлого 1558 р. у віці двох років сина Яна Гербурта і Катерини Дрогойовської), початково розташована у пресбітерії (*Kościół i klasztor*, 1997: 80) парафіяльного костелу св. Мартина у Фельштині (нині – с. Скелівка), що сьогодні зберігається у фондівій збірці Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького в монастирі капуцинів у смт. Олесько (Іл. 1).

Уперше увагу дослідників пам'ятка привернула 1840 р., коли польський історіограф Паулі Жеґота опублікував її зображення та описи (*Kościół i klasztor*, 1997: 80). 1938 р. історик мистецтва Фелікс Копера ідентифікував епітафію як роботу Дж. М. Моска (Падовано) (Копера, 1938: 243–244), який працював у Кракові в 1530–1574 рр.

Порівняння епітафії К. Гербурта з надгробком Р. Оцеського з Домініканського монастиря у Кракові (до 1547) дозволяє стверджувати, що еволюція аналізованого іконографічного типу позначена зростанням лаконізму, пластичної виразності, гармонізацією композиції та підпорядкуванням символічних елементів вирішенню формально-пластичних завдань (Іл. 2).

Так, у краківській пам'ятці постать дитини розташовано на пасивній діагоналі, що спрямовує погляд з правого нижнього кута у верхній лівий і сповільнює сприйняття. Натомість в епітафії К. Гербурта фігуруузгоджено з активною діагоналлю, що надає їй динамізму та легкості і відповідає природній зоровій орієнтації.

Стадіальною відмінною епітафій Р. Оцеського і К. Гербурта є зміна композиції, консолідованої діагоналлю, рівномірним пластичним опануванням площини.

Різними в аналізованих меморіальних зображеннях є міра конкретизації оточення і зв'язок фігури з ним. Так, у краківській епітафії дитинча опирається на земну поверхню, а реальність середовища підкреслюють дерево та означений ним природний рельєф. У надгробку К. Гербурта розташована на абстрактному тлі постать путто, завдяки м'якому моделюванню, плинним абрисам й зміщенню ніжок угору, набуває невагомості, асоційованої з безтілесністю безсмертної душі. Враження посилює контраст пластично «полегшеного» узніжжя та акцентованих трикутною подушкою, черепом і гербом з віночком кутів плити.

Властиві еволюції типу нівелювання символічного значення атрибутів *vanitas* та їх підпорядкування формальним завданням засвідчує набуття в епітафії К. Гербурта вінком, черепом і родовим гербом значення системоутворюючих елементів зображення.

Образно-пластичними відзнаками епітафії є тонкий ліризм, життєвість, м'яке моделювання форм, що у поєднанні з урівноваженістю композиції викликають асоціації з вічністю і спонукають до неквапливого сприйняття. Ренесансними «маркерами» твору є гармонійне співвідношення об'ємів, площин і простору, рельєфу і невисокого цоколю зі складнопрофільованим карнизом і втраченими нині консолями, карнизу з однією викружкою, навершя, утвореного пальметою й двома прямокутними плитками, фланкованими волютами.

Назагал слід погодитися з думкою польських та українських дослідників, що епітафія К. Гербурта є одним із кращих зразків цілком сформованого типу дитячого надгробка «*putto dormiente*» з атрибутами *vanitas* й відчутно вплинула на творчість львівських майстрів.



1. Любченко В. Львівська скульптура XVI – XVII ст. Київ : Наукова думка, 1981. 216 с.

2. Kołakowska M. Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku. *Studia Renesansowe* : w II t. T. I / pod. red. M. Walickiego. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich, 1956. S. 231–256.

3. Kopera F. Jan Maria Padovano. *Prace Komisji Historii Sztuki*, VII, 1937–1938. S. 219–261.

4. *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*: w 23 t. T. 5. Krakow : Międzynarodowe Centrum Kultury, 1997. 366 s., 613 il.



Іл. 1. Епітафія Кшиштофа Гербурта



Іл. 2. Епітафія Рафала Оцеського

**Архів видатних
діячів культури
та мистецтва
ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького
як вагома складова
дослідження
мистецького життя
Львова ХХ ст.**

Мар'яна МАКСИМІВ

старший науковий
співробітник
відділу «Палац Лозинського»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0003-1004-0850>

Архів видатних діячів культури та мистецтва Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (далі – Галерея) є досить об'ємним й містить різноманітні матеріали, зокрема досі не атрибутовані фотографії, частково розшифровані щоденники, листи різними мовами, мистецькі твори.

Важливим підґрунтям дослідження мистецького життя Львова є документи, що стосуються роботи заступників директора з наукової роботи різних періодів: Григорія Островського та Олени Ріпко, які структурували й передали велику кількість матеріалів у галерейний архів.

У дослідженні історії художнього процесу вагома роль належить теоретичним студіям львівського художнього осередку. Серед авторів, які зверталися до цього питання – Григорій Семенович Островський, який у понад тисячі фахових публікацій висвітлив світові і регіональні мистецькі процеси й особливу увагу надав творчості львівських майстрів 1940–1980-х рр.

Окремого дослідження заслуговують рукописи, картотеки, фотоматеріали та листування мистецтвознавця (наприклад, з Миколою Глущенком), пов'язані з різними мистецькими осередками, як в Україні, так і за її межами. У рукописному журналі «Експедиції 1967 р.» (Зошит VII) дослідник зауважує, що саме «на основі експедиційних знахідок в 1967 р. відкрився відділ Старого Галицького Мистецтва». Згадано про реорганізацію музею, започаткування філіалів «двох музеїв: українського мистецтва XI – XVIII ст., що розміститься в Олеському замку, та книгодрукування, для якого готується приміщення в Онуфріївській церкві м. Львова» (Зошит VII. Архів Г. Островського: 2).

Також в архіві зберігаються рукописи наукових праць Г. Островського, що безпосередньо стосуються мистецьких процесів у Львові, зокрема машинопис бібліографічного показника «Художники радянського Львова. 1939–1958 рр.», документи, листи та фотографії з теки «Леопольд Левицький» (Зошит XLII. Архів Г. Островського: 1–30), оригінальні рукописи, автобіографії Олекси Сміх-Шатківського (1956), Стефанії Гебус-Баранецької (1956), Любомира Медвідя (1972), багатьох інших митців (Зошит XLII. Архів Г. Островського: 30–50). Особливої уваги заслуговують рукописи монографій про Маргіт і Романа Сельських і статті про Володимира Пінігіна (1983, 5 сторінок), Василя Бажая, Леопольда Левицького (1986, 63 сторінки). Як зазначив Г. Островський у написах на рукописі, готова до друку «Маргіт Сельська. Життя і творчість» (1981, 70 сторінок) не опублікована взагалі (Островський, 1981: 1–50).

Натомість текст про Романа Сельського при публікації у каталозі був скорочений, за свідченням автора, «приблизно у чотири рази» (оригінал 115 сторінок машинопису). Окрім того, у бібліографічному покажчику за 1991 р. монографії про Маргіт Сельську та Романа Сельських вказані у переліку «У друзі» (Островский, 1981: 1–70).

У зв'язку з еміграцією Г. Островського частина текстів-машинописів з авторськими рукописними доповненнями про знакових художників Львова, зокрема Маргіт і Романа Сельських, не були опубліковані, попри виняткове значення для історії мистецького процесу у Львові 1930–1980-х рр. (Островский, 1970: 1–70).

Важливим складником архіву Г. Островського є маловідомі оригінальні, переважно графічні, твори львівських митців. Зокрема це офорти Платона Сільвестрова (самого художника, а також виконані у співавторстві з дружиною Іриною та батьком Ростиславом), серія ліноритів «Олімпійські ігри» Петра Марковича (1968), офорти Валерія Дем'янишина, рисунки Маргіт і Романа Сельських.

Численні тексти, матеріали та документація, а це понад двадцять папок, з архіву Г. Островського є особливо цінними, адже з їхньою допомогою можна здійснювати уточнення та реконструкцію художнього процесу у Львові ХХ ст.

В архіві О. Ріпко зберігаються документи, пов'язані з науковою діяльністю Галереї, протоколи Вчених рад, звіти про наукову діяльність працівників 1960–1990-х рр., атрибуції, матеріали наукових конференцій, акти підготовки виставок, протоколи обговорення нових експозицій, документи про діяльність Університету естетичного виховання, фотоархів з експедицій і виставкових проєктів музею (Архів Олени Ріпко: 1–50). Так, діяльність Університету естетичного виховання (з 1964 р.) розкривають програми різних років, абонемент, журнали відвідуваності, в яких поряд зі згадками про лекції працівників Галереї зустрічаємо відомості про виступи запрошених доповідачів (Архів Олени Ріпко).

Особливої уваги заслуговують рукописи статей Олени Олексіївни про Михайла Бойчука та його

школу, Романа та Маргіт Сельських, Михайла Бойчука, Миколу Федюка, Осипа Сорохтея, Віктора Цимбала та загалом про художнє життя Львова ХХ ст. Уваги гідні описи структури фонду Ярослави Музики, що його художниця передала до Львівської картинної галереї у 1973 р., та відомості про виставку мисткині в Галереї у 1968 р. (Архів Олени Ріпко: 1–50).

Важливим складником архіву О. Ріпко є документи, що стосуються проекту «Бойчук, бойчукісти, бойчукізм». Джерелом наукових студій є листування мистецтвознавці з Дмитром Горбачовим, акти передачі творів з польських музеїв (Архів Олени Ріпко: 3. 1–100).

Особливу цінність становлять статті, інтерв'ю, акти та документи із підготовки виставки Осипа Сорохтея (1986), адже саме О. Ріпко, разом із донькою художника Христиною, здійснила систематизацію його творчої спадщини. У процесі копіткої роботи, дослідниця опрацювала шкіцівник майстра, деякі нотатки з якого слугували епіграфами низки статей та самої виставки. У вступній статті до каталогу О. Ріпко акцентувала на основних періодах творчості Осипа Сорохтея, виокремила твори на біблійну тематику, зокрема «Хресну дорогу» (Архів Олени Ріпко: 1–50).

Вагомими досягненнями Олени Олексіївни стали дослідження творчості Миколи Федюка, організація виставки його творів і підготовка експозиції краєзнавчого музею у с. Голубиця (Золочівський р-н., Львівська обл.), де народився художник (Архів Олени Ріпко: 3).

Серед матеріалів, що стосуються знакових експозицій, слід вказати на документацію підготовки та проведення виставок Романа та Маргіти Сельських і рекомендацію останнім О. Ріпко для вступу у Спілку художників України (Архів Олени Ріпко: 93. 1–40). Загалом архів О. Ріпко складається із понад дев'яноста папок, де зберігаються не лише документи, що висвітлюють діяльності ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького, а й значна кількість матеріалів, що стосуються мистецького життя Львова та України у ХХ ст.

Цінним джерелом наукових студій є документи та матеріали, пов'язані з життям і творчістю Миколи Федюка. Ця група одиниць зберігання, датована 1900–1962 рр., умовно може бути диференційована на документи, пов'язані з навчанням і викладанням майстра; приватні фотографії; листівки та листи; нотатки та документи 1940–1950-х рр.

Ключовим у дослідженні культурного життя Львова другої половини ХХ ст. є архів Ростислава Сільвестрова, що складається з особистих матеріалів періоду навчання у Костянтина Єлеви у Київському художньому інституті, повоєнних документів, що висвітлюють діяльність Спілки художників, ескізів і начерків до творчих робіт митця, численних фотографій з реалізованих монументальних розписів і сграфіто.

Також в Архіві видатних діячів культури та мистецтва Галереї зберігаються роботи Василя Польового, Арнольда Шаргородського та Михайла Добронравова – художників, які у певний період творчості долучились до художнього життя Львова.

Загалом Архів видатних діячів культури та мистецтва Галереї є важливим для дослідження не лише мистецтва Львова, а й українського та світового культурних процесів ХХ ст. Нині опрацювання матеріалів і документів із різних структурних складових архіву перебуває на початковому етапі. Його матеріали потребують системного підходу, ґрунтовних описів і подальшого оцифрування з наданням доступу до цієї джерельної бази як науковцям, так й усім шанувальникам української художньої культури.

■
1. Архів Олени Ріпко. Виставки Р. та М. Сельських (1983, 1993) (фото, книги відгуків, каталог). Папка № 93. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

2. Архів Олени Ріпко. Осип Сорохтей (біографічні дані, фото робіт) Папка № 68. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

3. Архів Олени Ріпко. Робочі блокноти, щоденники Олени Ріпко, газети зі статтями, що висвітлюють діяльність Галереї. Папка № 94. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

4. Архів Олени Ріпко. Університет естетичного виховання. Папки 17.1–17.12. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

5. Архів Олени Ріпко. Фондова документація 1990–1994 рр. «Бойчук і бойчукісти». Папка № 3. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

6. Архів Олени Ріпко. Я. Музика (стаття, виставка, де експонувалися твори Я. Музики). Папка № 73. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

7. Зошит М. Федюка. Папка № 2. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

8. Зошит VII. Архів Г. Островського. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.* Арк. 2.

9. Зошит XLII. Архів Г. Островського. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*

10. Островский Г. Маргит Сельская. Жизнь и творчество Львов. 1981 (машинопис). *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.* 70 арк.

11. Островский Г. Роман Сельский. Художник. Педагог. Человек, 1981 (машинопис). *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.* 70 арк.

12. Островский Г. Традиции новаторства. 1970. *Архів видатних діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.* 18 арк.

**Іконостас церкви
Архангела Михаїла
з с. Кути –
пам'ятка
українського
сакрального
мистецтва
XVII – XVIII ст.**

Наталія СМАЛЬ

науковий співробітник
відділу «Музей-заповідник
«Одеський замок»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
сmt. Олесько, Львівська обл.

<https://orcid.org/0009-0004-6025-8940>

Іконостас церкви Архангела Михаїла з с. Кути – пам'ятка українського сакрального мистецтва XVII – XVIII ст., що збереглась у первісному вигляді до наших днів. Важливу роль у його створенні відіграла різьба по дереву: ікони обрамляють вишукані рами з багатим орнаментом, переплетені химерною в'яззю картуші.

Наприкінці XVI ст. в Україні сформувався чотириярусний тип іконостаса, що ліг в основу високого іконостаса, який у XVII ст. міг складатись із восьми рядів. Тоді ж склалась композиція перегородки, що нагадує образ гори. У 60–70 рр. XVII ст. іконостас був позбавлений суворої геометрії, його ряди у центральній частині вигинали дугами, що вплинуло на появу характерного вигину верхнього ряду.

В основі структури Кутівського іконостаса – сформована у XVI ст. схема, водночас помітні зміни, притаманні для XVII – XVIII ст. Визначною рисою українських іконостасів цього періоду є пишний різьблений декор, переважно рослинний.

Михайлівський іконостас – багатоярусна архітектурна композиція, прикрашена плоскою різьбою, покритою сріблом, кожен ярус якого завершується профільованим карнизом. Ікони намісного ряду та деісусного чину фланковані колонами, декорованими виноградною лозою. З XVI ст. в рядах іконостаса довгі горизонтальні дошки розділяли на частини, місця стиків яких декорували різьбою. Відтоді основа іконостаса розвивається як декоративне оздоблення, а не опора.

Намісний та апостольський ряди Кутівського іконостаса розділені круглими колонами, декорованими виноградною лозою. Цей мотив є одним із найдавніших в європейському мистецтві. Виноградна лоза в декорі українських іконостасів з'явилася доволі пізно: у XVI ст. цей мотив іще не зустрічався, а у XVII ст. отримав широке застосування. В оздобленні іконостасів XVII – XVIII ст. домінує тридільна форма листка, що простежується у Михайлівському іконостасі. На колонах намісного та апостольського рядів верхівка центральної частини витягнутого листка повернута в бік і закручена. Саме така форма характерна для різьби XVII ст., на початку XVIII ст. вона зникає.

Орнаментальний мотив аканта посідає домінуючу роль в оздобленні українських іконостасів XVII – XVIII ст., де він з'являється у формах і композиціях, які можна бачити в архітектурному декорі. Акант обрамляє верхній брус одвірка царських врат, деісусну композицію та ікони апостолів. Також одвірки дияконських дверей і нижній контур карнизів намісного та апостольського рядів іконостаса Михайлівської церкви. Певне декоративне навантаження несе химерна в'язь написів, виконаних білим на синьому тлі, розміщених над іконами трьох нижніх рядів.

Серед декоративної різьби іконостаса центральне місце займають царські врата, композиційно та іконографічно традиційні (Іл. 1). Вони вирізняються витонченою різьбою, основним елементом якої є виноградна лоза, що химерною в'яззю огортає медальйони. Посередині ажурна колона з орнаментом у вигляді виноградної лози завершена хрестом. Галузки піднімаються знизу від колони й хвилясто звиваються між медальйонами від одного краю до іншого. Вільні місця заповнюють грона винограду, листки і вусики. Плоска і стилізована різьба на царських вратах – це певною мірою візантійська традиція, що була модифікована декоративними ідеями епохи Відродження, та вона не зникла під впливом динамічного бароко (Драган, 1937: 90). Завершуються врата двома ажурними волютами у формі букви «S», розміщеними під кутом.

Хоч кутівські врата є типовими для другої половини XVII ст., проте стилістично вони дещо відрізняються від царських врат того часу: виноградна гілка в них сильно стилізована, дуже делікатної і тонкої роботи. Такий стилізований напрям у декоративній різьбі виник поруч із реалістичним у XVIII ст. Одвірки царських врат мають примітивну форму. У Галичині вона вперше з'являється у Кам'янці-Бузькій (1667) і після 1670-х рр. зустрічається дедалі частіше, будучи однією із прикмет зрілого бароко. Загалом декоративна різьба іконостаса Михайлівської церкви не відіграла ще тої ролі, яку матиме в барокових іконостасах XVIII ст.

Намісні ікони на стовпах, що знаходилися перед вівтарем у X ст., після появи іконостаса займають місце обабіч царських врат: на південь розміщувався образ Христа, на північ – Богородиці (Таранушенко, 1994: 141). Центральні ікони Михайлівського іконостаса «Христос Пантократор» і «Богоматір» у масивних розмальованих рамах, мають однаковий тиснений, золочений, орнаментований стилізованими листками і квітами фон (Іл. 2). Орнамент золотих німбів Христа і Богоматері у вигляді язиків полум'я, аналогічний тому, що дуже часто зустрічається в роботах

Івана Рутковича та майстрів його кола (Свенціцька, 1990: 34).

У намісному ряді іконостаса XVII – першої половини XVIII ст. ікони Богородиці – поясні чи поколінні зображення, що належать до іконографічного типу «Одигітрія». Михайлівська ікона Богоматері демонструє фронтальне поколінне зображення святої, обличчя якої зосереджене, проте спокійне і лагідне. Права рука Марії на рівні грудей у благословляючому жесті з маленькою трояндою, яка символізує хресні муки Ісуса. Ікона належить до поширеного іконографічного типу, що отримав назву «Нев'янучий цвіт», сформувався на основі іконографії Одигітрії й поширився в Україні з кінця XVII ст. Подібні образи розвивалися під впливом католицьких зразків, де квітка, здебільшого троянда, була символом Розарію – молитовної практики, що здійснювалася за допомогою вервиці (Звездина, 2010: 40). Зображення Богоматері відзначається професійною майстерністю виконання, наслідуючи зразки малярства львівського середовища кінця XVII – початку XVIII ст. Кутівська намісна ікона продовжує традицію «Богородиці» зі львівської церкви св. Параскеви П'ятниці, а її попередницею є подібне зображення, датоване другою половиною XVII ст., зі львівської церкви св. Дмитрія (Александрович, 2015: 9).

Схожа за манерою виконання намісна ікона «Христос Пантократор» представляє нижчепоясне зображення Ісуса в червоному хітоні з широкими рукавами, облямованими золотою стрічкою з орнаментом, поверх одягнений у синій гіматій з білою лінією по периметру. Колорит обох намісних ікон побудований на співставленні червоного, білого та синього кольорів. В іконі «Богоматері» він збагачений зеленим і рудуватим, який досягається чергуванням тонких паралельних мазків червоного і жовтого кольорів.

Дві монументальні композиції завершують намісний ряд з обох боків: «Різдво Богородиці» (Іл. 3) та храмова ікона «Св. Михаїл» (Іл. 4) у крайньому лівому куті іконостаса. Міцна динамічна постать архангела Михаїла в металевому обладунку з палаючим мечем у правій руці височить

над переможеним сатаною, символізуючи перемогу добра над злом, а напружений червоний колір, що домінує в іконі, підкреслює складність цієї перемоги. Храмова ікона з с. Кути за своєю композицією наслідує «Архангела Михаїла» Гвідо Рені (1575–1642), італійського художника доби бароко.

На відміну від ікони «Св. Михаїл» «Різдво Богородиці» має світський характер. Якщо багато релігійних сюжетів з часом ставали менш популярними, то іконографія Різдва Богородиці набула ще більшого поширення в період Ренесансу і бароко. Саме ця композиція стала в XVII ст. однією з головних канонічних сюжетів, у якому дозволялася найбільша свобода щодо зближення з побутовою картиною. З цього часу українські майстри почали копіювати зразки західного живопису і гравюри, що призвело до послаблення візантійської традиції в іконописі й посилювало реалізм. Художники наповнювали ікони предметами побуту, образи святих ставали більш земними.

В іконі «Різдво Богородиці» стрункі граційні жінки зайняті буденними хатніми справами, з любов'ю виписані побутові деталі створюють теплу інтимну атмосферу. Багатофігурна композиція чітка і спокійна. Вишуканий колорит ікони вирішений поєднанням коричневих і блакитно-сірих тонів, які оживляють плями червоного та оранжевого.

Іконостас Михайлівської церкви ще зберігає пізньоренесансні тенденції та в ньому є певна відмінність, що виявляється в конструкції й тематиці – доповнення новим ярусом і тематичними пределлами, що з'являються в іконостасах на початку XVII ст. «Іоаким та Анни», «Непорочне зачаття» (Іл. 5), «Христос на кулі» (Сальватор Мунді) (Іл. 6) і «Святий Михаїл, який перемагає сатану» – чотири ікони, зображені на пределлах, об'єднані однаковим золотисто-жовтим тлом, що внизу переходить у коричневий, і спільним колоритом, утвореним плямами синього, червоного, зеленого та блакитного.

Зверху заокруглені з гладким сріблястим тлом дияконські врата доповнюють постаті двох архангелів (традиція утвердилась у другій половині XVII ст.).

Архангел Гавриїл (Іл. 7) та Архангел Михаїл (Іл. 8) зображені на повен зріст як святі воїни, які ступають по хмарах. Михаїл у графічно проробленому панцирі на південних дверях тримає у правій руці піднятий меч, у лівій – згорток із написом. Щоб надати нового звучання традиційному для українського іконопису червоному кольору, майстер використовує характерні для бароко варіації однієї барви у різних відтінках. Живопис дияконських дверей відрізняється між собою. Яскраві кольори південних утворюють інтенсивні локальні плямами синього, коричневого, зеленого, білого та червоного кольорів. Живописні плями на одязі Гавриїла з північних дверях пророблені невиразно, наче розмиті, зате декоративно виглядають підкреслені чорним складки і візерунок на його синій сорочці, що спадає аж до землі, та чорні, ретельно виписані крила.

Ікони деїсусного ряду виконані на досить високому професійному рівні у порівнянні з празничними та іконами додаткового ряду. Високі стрункі фігури апостолів, розділені між собою різьбленими сріблястими колонами. Всі постаті поважно рухаються в напрямку деїсусної композиції. Обличчя апостолів спокійні, відрізняються не лише індивідуальними портретними рисами, а й виразом внутрішнього стану: сумнеу Симеона, суворе, дещо аскетичне, у Іоанна, зосереджене у Павла, зовсім юні обличчя у Фоми і Пилипа. Багата кольорова гама досягається поєднанням у шатах апостолів кількох основних барв – червоної, зеленої, блакитної, жовто-коричневої. Майстерно пророблені м'які без гострих кутів складки одягу створюють враження глибини та об'єму. Аркові півкола апостольського ряду ритмічно підкреслюють живописний.

Деїсусна композиція Михайлівського іконостаса традиційна, вона наслідує константинопольські взірці. Христос представлений в архієрейському одязі у славі на троні. Образ Христа-Архієрея досить давній, витоки його сягають XI – XII ст. Композиція Деїсус представляє Христа в оточенні Богоматері та Іоанна Предтечі. Деїсус, як

і зображення апостолів, на гладкому срібному тлі завершений аркоподібною різьбленою рамою.

Наприкінці XVII – XVIII ст. в іконостасах окрім основних рядів з'являються додаткові, сюжети яких відбирали досить уміло майстри чи замовники. Часто у цьому ряді зображали сцени, що розповідали про останні дні земного життя Христа. Страсний ярус з'явився в іконостасах малярів львівського кола під впливом іконографічно багатих сцен Страстей Христових, та він не був традиційним для українських іконостасів.

Додатковий ряд Михайлівського іконостаса, розміщений над деісусним, складається з 12 композицій, що ілюструють окремі епізоди з життя Христа та деякі притчі морального змісту. Окремі сюжети взяті з празничних – «В'їзд в Єрусалим» (Іл. 9) і «Воскресіння» (Іл. 10). Декілька ікон представляють епізоди з життя Христа – «Христос у храмі», «Христос і самарянка», дві сцени присвячені чудесам – «Воскресіння Лазаря» і «Зцілення сліпонародженого» (Іл. 11).

Ікони страсного ряду виконані в одноманітній кольоровій гамі, приглушених темних тонах, написані рукою одного народного маляра. У колориті домінують блакитно-сірі та брудно-зелені кольори. В іконах багато архітектурних, переважно трактованих схематично, елементів. Зображення переважно площинні, двовимірні, лише в деяких сценах відчувається простір і глибина.

У кінці XVI ст. в український іконостас додається ще один ряд – пророчий, збережені іконописні пам'ятки якого датуються XVII ст. Пророки в іконостасі були у різьблених картушах, де розташовувалися по одному, двох чи трьох. Зображення пророків з с. Кути не відступає від уставлених канонів: 12 святих попарно взяті в сріблясті картуші овальної форми (Іл. 12, 13). Різьблене оздоблення картушів наслідує візерунки на царських вратах. Пророки з розгорнутими довгими згортками у руках зображені в різних позах. Моложаві і з довгими сивими бородами, різні за психологічним наповненням,

вони створюють цікаву портретну галерею. Зверху іконостаса, в центрі, представлена ікона «Покладення у гріб», над нею – «Розп'яття з пристоячими» (Іл. 14).

У XVII ст. іконостас являв собою архітектурну композицію, що об'єднувала елементи живопису і різьби. На початку XVIII ст. набуває нового звучання іконографія іконостаса, змінюється стиль і техніка малярства. Характерною рисою українських іконостасів є однорідність зображень кожного ярусу, що не властиво для інших країн. В іконостасі Михайлівської церкви, що експонується в музеї-заповіднику «Одеський замок», простежуються запозичені з європейського малярства композиції, об'єднані в цикли. До того ж тут незалежну від іконопису вагому роль виконує різьба. Кольорове вирішення ікон подібне до майстрів львівського осередку. Лінія відіграє важливу роль, колір традиційно наноситься у відведену йому площину. Та незважаючи на це, у кольоровому вирішенні відчутний пошук нового емоційного наповнення.



1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст. Київ, 1970. С. 90.

2. Звездина Ю. Розарий в церковном искусстве XVI–XIII веков и образ «Богоматерь Барская» из собрания Музея Волинской иконы. Волинська ікона: дослідження та реставрація. : Матеріали XVII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21–22 жовт. 2010 р. Луцьк, 2010. С. 40.

3. Образ Богородиці. Малярство та скульптура з фондів Львівської національної галереї мистецтв ім. Б.Г. Возницького. Альбом-каталог / упорядкування та наукова бібліографія каталогу Максименко О., Сойко М., Александрович В. Львів–Торонто, 2015. С. 9.

4. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. С. 34.

5. Таранушенко С. Український іконостас. Записки наукового товариства імені Т. Шевченка, Т. 27. Праці Секції мистецтвознавства. Львів, 1994. С. 141.



Іл. 1.
Іконостас Михайлівської
церкви. Царські ворота.
1697 р.



Іл. 2.
Намісна ікона Богородиці



Іл. 3. Різдво Богородиці



Іл. 4. Архангел Михаїл



Іл. 5.
Пределла
«Непорочне зачаття»



Іл. 6.
Пределла
«Христос з державою»



Іл. 7. Дияконські двері.
Архангел Михаїл



Іл. 8. Дияконські двері.
Архангел Гавриїл



Іл. 9. В'їзд в Єрусалим



Іл. 10. Вознесіння



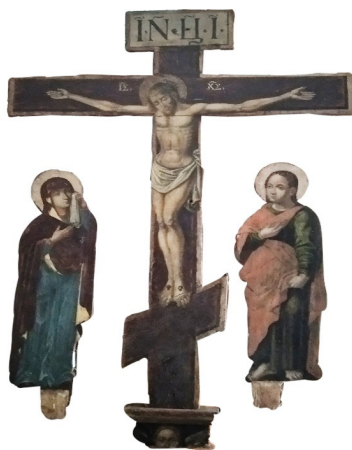
Іл. 11. Зцілення



Іл. 12.
Пророки Єзекиїль і Даниїл



Іл. 13.
Пророки Ілля і Авакум



Іл. 14.
Розп'яття з пристоячими

Становлення реалістичного живопису на Закарпатті початку ХХ ст. на прикладі творчості Юлія Вірага

Анастасія УРАЗБАЄВА

науковий співробітник
відділу мистецтва
ХІХ – початку ХХ ст.
Національного художнього
музею України
м. Київ

<https://orcid.org/0009-0007-2393-1157>

У колекції Національного художнього музею України зберігається дві роботи живописця Юлія Вірага «Автопортрет в одязі монаха» (Іл. 1) та «Жіночий портрет» (Іл. 2).

Юлій Віраг – загадкова постать в історії українського мистецтва. Він згадується як один із зачинателів Закарпатської школи живопису, проте інформації про його життєвий і творчий шлях вкрай мало. До того ж постать художника важлива для вивчення впливу європейського мистецтва на українське за посередництва художніх шкіл.

Нам вдалося знайти нові датування, що суперечать опублікованій інформації в наявних джерелах.

Перша розбіжність у хронології стосується навчання Ю. Вірага в Мюнхенській академії мистецтв.

У низці джерел вказано, що у 18 років він вступив до Академії мистецтв у Мюнхені, де вчився упродовж 1898–1899 рр. (Островський, 1974: 32), (Пагирия, 1992: 14), (Приймич, 2018: 46). Проте були опрацьовані оцифровані книги обліку на сайті Мюнхенської академії мистецтв, де фігурують інші дані: Ю. Віраг поступив до закладу 1901 р. у віці 21 року (14). Також у різних джерелах згадується, що в академії він навчався у Сімона Голлоші та Людвіга Льюфтца. Однак С. Голлоші не викладав в академії (26), а мав свою приватну школу. Навчання Ю. Вірага у класі Л. Льюфтца в академії підтверджено даними з книги обліку. Під час навчання у С. Голлоші згадується, що Ю. Віраг не лише відвідував школу в Мюнхені, а й їздив на літню пленерну школу у Нодьбані, яку організовував викладач. Хоча у джерелах навчання Ю. Вірага у Нодьбані датується 1898 (Водоп'янова, 1950: 5), 1899, 1901, 1903 рр. (Коприва, 2017: 21) на ресурсі, що присвячений дослідженням цієї школи, художник згадується серед студентів у 1899 р. (13).

Подальшого вивчення та уточнення потребує датування навчання Ю. Вірага у Зразковій рисувальній школі в Будапешті у класі Едо Балло, в Академії Жульєна в Парижі (ймовірно, у класі Жана-Поля Лорана) вочевидь у 1901–1903 рр., та від'їзд художника до Нью-Йорка 1901 р. Згадується також участь Ю. Вірага у ретроспективній виставці Франца фон Ленбаха у Мюнхені 1903 р. (Водоп'янова, 1950: 6–7; Островський, 1974: 32) та експонування релігійного живопису в Мюнхені 1904 р. за підтримки Ж.-П. Лорана (Пагирия, 1992: 4, 14; Приймич, 2018: 46), що потребує подальшого вивчення. Дата повернення зі США теж має розбіжності – 1903 (Водоп'янова, 1950: 5) і 1906 рр. (Приймич, 2018: 46). Із 1906 до 1913 р. Ю. Віраг розписував стіни плафону і створив ікони для церкви св. Миколая на Чернечій горі. З огляду на дату початку роботи над

розписами і рік вступу до Мюнхенської академії мистецтв більш імовірною датою повернення зі США є 1906 р.

Окремої уваги заслуговує різнобічність творчості Ю. Вірага. Радянські мистецтвознавці писали про нього як про одного з перших реалістів Закарпаття, який протиставляє себе «формалізму» і стилю модерн загалом. Його портрети і жанрові картини висвітлювалися з соціальним підґрунтям. Художник дійсно працював під впливом європейської реалістичної школи, традиції якої засвоїв у Мюнхені, Будапешті, Парижі. Однак деякі його роботи свідчать про зацікавлення новітніми тенденціями, інспірованими Л. Льюфцем, що свою суголосність зі стилем модерн виразив у запрошенні викладати в Академії членів Сецесіону за часів свого директорства (Jooss, 2008: 56), та наповненій творчими інноваціями атмосфері пленерної школи в Нодьбані. Таке поєднання реалістичного зображення з елементами стилю модерн проявилось у досліджених М. Приймичем образах: локальні інтенсивні кольори, декоративність ліній, пастельна кольорова палітра, виразна, але м'яко прописана фактурність матеріалів. Про практику модерної традиції Ю. Вірагом свідчить низка його робіт, у яких художник вправляється в різних модерних підходах: «Вранці» (Іл. 3), «Дівчина серед квітів» (Іл. 4), «Прогулянка» (Іл. 5), «Прогулянка» (Іл. 6), «Хлопчик на самокаті» (Іл. 7). У пейзажах Ю. Вірага простежується вплив пленерного живопису школи С. Голлоші: природа зображається в повітряному просторі, що незважаючи на декоративність манери передає самодостатність і живість ландшафту.

У портретах художника виразно помітна як академічна школа й характерна для Мюнхенської академії мистецтв темна палітра та умовний фон, так і здатність Ю. Вірага вловити настрій позуючих моделей (Іл. 8, 9). Звернення живописця до народної тематики, імовірно, є методом реалістичної школи С. Голлоші (Іл. 10–12). Важливу роль відіграло оточення – більшу частину життя Ю. Віраг прожив у Мукачеві, тому і змальовував те, що бачив навколо. Експерименти з модерними методами живопису

не отримали розвитку у творчості майстра, вірогідно, через залежність від художніх смаків містян.

У період існування комуністичного режиму в Україні різноманіття творчих пошуків Ю. Вірага вочевидь не було уповні дозволеним до вивчення, відтак тогочасні мистецтвознавці перетворили його на зятятого реаліста і борця з формалізмом. Така недосказаність і часткове замовчування спричинили разючі розбіжності у біографії художника.

Життя і творчість Ю. Вірага є важливим свідченням того як на Закарпаття, де до кінця XIX ст. панував релігійний живопис, прийшла європейська реалістична школа та низка модерних тенденцій, що стали підґрунтям становлення Закарпатської школи живопису. Художник був одним із перших, хто осучаснив релігійний живопис за допомогою новітніх європейських тенденцій та заклав початок світського живопису, що вже з наступного покоління отримав бурхливий розвиток. Біографія і творчий спадок Ю. Вірага потребують подальшого вивчення задля усунення хронологічних розбіжностей. Також постать живописця відкриває нові горизонти для досліджень зв'язку українських митців з європейськими школами та впливу європейських тенденцій на українське мистецтво.



1. Віраг Юлій. Портфоліо робіт. URL : <https://zakarpatt.brovdi.art/khudozhnyky/myttsi-zakarpattia/virag-yulij#parentHorizontalTab2> (дата звернення : 24.07.2023).

2. Водоп'янова М. Каталог меморіальної виставки творів художника Ю. Г. Вірага, Закарпатська обласна картинна галерея та Обласне правління СРХУ. Ужгород : Обл. книжкова друкарня, 1950. 33 с.

3. Коприва А. Художники Закарпаття у Нодьбані. Хроніка та персоналії. Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. № 9, С. 20-23. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2017_9_7 (дата звернення : 05.07.2023).

4. Мистецтво Закарпаття. Каталог творів із фондів музею. Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая. Кн. 1. Ужгород, 2005. 198 с.

5. Мистецтво Закарпаття у зібраннях музеїв Донеччини. Живопис, скульптура, графіка, декоративно-прикладне мистецтво : каталог. Донецьк, 2003. 80 с.

6. Небесник І. Шімон Голлоші та закарпатська художня школа. Мистецтвознавство України. 2013. № 13, С. 348-350. URL : https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/MU-13_2013.pdf (дата звернення : 26.06.2023).

7. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1974. 198 с.

8. Пагиря В. Життя і смерть Юлія Вірага. Карпатський край. 1992. 21 лип. С. 14.

9. Пагиря В. Забутий художник Юлій Віраг. Вісник Хустщини. 1992. 14 груд. С. 4.

10. Приймич М. Творчість Юлія Вірага та церковне малярство Закарпаття початку ХХ ст. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2018. № 1. С. 45–50. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_9 (дата звернення : 13.06.2023).

11. A művésztelepen alkotó művészek évek szerint 1896-1939. 1899. URL : http://www.nagybanya.ro/muvesztelep/muveszek.php?ev=1899&#ev_lista (дата звернення : 11.06.2023).

12. Gyula Virágh. Kluk na kolobezce. URL : <https://www.aukcni-galerie.cz/detail-polozky/765-gyula-viragh/130-kluk-na-kolobezce-10078> (дата звернення : 26.06.2023).

13. Jooss B. Gegen die sogenannten Farbenkleckser «Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918). 200 Jahre Kunstakademie München. 2008. S. 54–65. URL : https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2809/1/Jooss_gegen_die_sogenannten_Farbenkleckser_2008.pdf (дата звернення : 28.06.2023).

14. Julius Wiragh. <https://matrikel.adbk.de>. URL : https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1901/matrikel-02354 (дата звернення : 12.06.2023).

15. Lehrer. URL : <https://matrikel.adbk.de/lehrer> (дата звернення : 12.06.2023).

16. Lot 39: Virágh Gyula (1880–1949): Girl with Gingerbread Heart, 1937. URL : <https://www.invaluable.com/auction-lot/viragh-gyula-1880-1949-girl-with-gingerbread-heart-39-c-b0341a2ac3/> (дата звернення : 05.06.2023).

17. Portrét muža. Július Virágh. URL : <https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:TMP.747> (дата звернення : 26.07.2023).

18. Virágh Gyula (1880–1949): Lány virágok között, 1918. URL : <https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/viragh-gyula-1880-1949-lany-viragok-kozott-1918> (дата звернення : 05.06.2023).



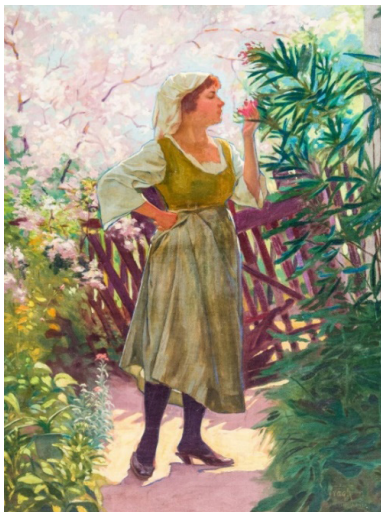
Іл. 1



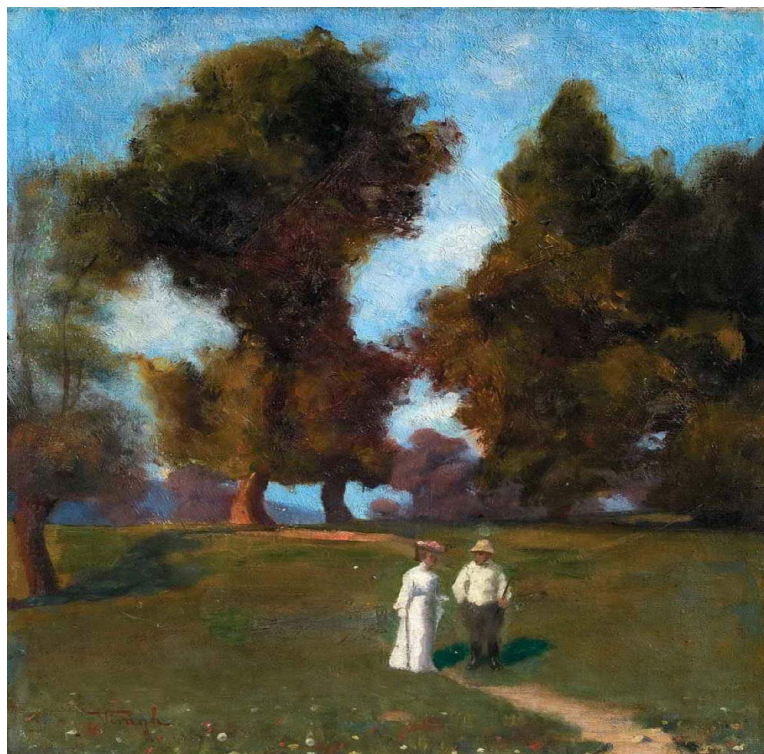
Іл. 2



Ил. 3



Ил. 4



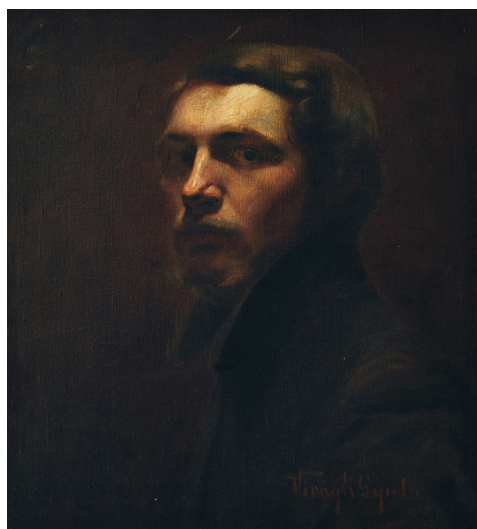
Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Іл. 9



Іл. 10



Іл. 11



Іл. 12

Етнокультурні інспірації у творчості Ярослави Музики

СЕКЦІЯ 2

Аліса ФЕДОСЕЄВА

кандидат мистецтвознавства
завідувач відділу наукової
роботи
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-1291-6214>

Руслана КУЗІЧ

незалежний дослідник
м. Львів

Творчість Ярослави Музики (1894–1973) – талановитої мисткині й громадської діячки, стала етапною у розвитку українського образотворчого мистецтва, віддзеркалила сміливі формотворчі експерименти міжвоєнних десятиліть і боротьбу за збереження засад вільної творчості. Народне мистецтво та образи фольклору інспірували вагомий пласт творчості художниці – оригінальний та суголосний українським неофольклорним візіям ХХ ст.

Інтерес до народної культури супроводжував Я. Музику на різних етапах творчих шукань. Виявився у збиранні кахель, посуду, керамічних і дерев'яних

свічників, виробів зі шкіри, старовинної зброї, орнаментальних прикрас. Зроджений в юності, він розвинувся у зрілі роки, коли, подорожуючи Карпатами, художниця записувала старовинні легенди, «захоплювалася прадавніми народними віруваннями в магичні властивості трав і коренів, добрі і злі сили, що супроводжують людину і творять свою волю над її життям» (Ріпко, 1996: 204). Трансформувалася в образи емалей, монотипій, літографій, ліногравюр, живопису на склі. Охопив давньослов'янську міфологію (серія «Старослов'янські боги»), народні вірування і легенди (серія «Гуцульські повір'я», «Чугайстер», «Аридник», «Той, що хмари розганяє», «Мольфар», «Коров'яча відьма», «Відьма й упир»), обряди («Весільна пара», «Танок», «Зілля», «Цвіт папороті»), епос («Козак Мамай», «Довбуш», «Опришки» (Іл. 1), «Похід Ігоря на половців»), пісенний фольклор. Поєднав християнські цінності з язичницькою містичністю світосприйняття.

Первинною інспірацією неофольклорних візій Я. Музики стали пошуки національного стилю, властиві львівському художньому середовищу міжвоєнних років (Ріпко, 1996: 62). Вже на ранньому етапі діяльності (1910–1920) мисткиня познайомилася з творчістю Михайла Бойчука, який «будив інтерес до національної спадщини» (Ріпко, 1996: 65), обґрунтував й застосував на практиці «теорію нового українського стилю на основі синтезу давніх форм мистецтва Київської Русі та інших древніх малярських канонів» (Ріпко, 1996: 65). Завдяки визначному майстру Я. Музика поринула у вивчення народного примітиву, іконопису, деревориту, емальєрства, малярства на склі. Віднаходила актуальні формотворчі ресурси, суголосні національному стилю. На початку 1920-х рр. долучилася до виставок: ГДУМу (1922), АНУМу (1931, 1932) та інших, виконала перші етноінспіровані емалі «Пастушка» та «На лані» (1938).

Інтерес до етнокультурних сюжетів художниця зберегла в засланні (1949–1955), де зі шматочків слюди

постали невимушено-імпресійні «Гуцулка» (Іл. 2), «Дівчина з качками», «Дівчина з курками», «Танець» (1958).

Найповніше етнохудожнє зацікавлення Я. Музики виявились у зрілий період творчості (1956–1973), коли на хвилі лібералізаційних процесів, а для львівського мистецького середовища – органічного повернення до націєтворчих витоків, розгорнувся потужний рух українського неофольклоризму.

Не випадково саме кінцем 1950-х – початком 1970-х рр. датовані кращі етноінспіровані серії і твори мисткині: емалі «Зілля», «Коров'яча відьма», «Ворожіння», «Вовкулаки», «Вершник» (1964), «Танець» (1960-ті рр.), серія «Старослов'янські боги»; виконані олією, гуашшю чи пастеллю «Опришки біля ватри» (1968), «Ватра» (1958–1969), «Натюрморт з свистулькою» (1964), «Пасічник» (1973), натюрморт «Забавки» (1965), серія «Перелицьовані старослов'янські боги»; живопис на склі «Вибілювання полотна» (1971); серія монотипій «Українські типи» (1960-ті рр.); лінорити «Збирачі сіна» (1958), «Перемишльська легенда» (1963); «Казка» (1967) та інші.

Зважаючи на поліморфність народномистецьких і фольклорних інспірацій та їх відображення на різних рівнях образно-пластичної структури, у спадку Я. Музики виокремлюємо кілька груп робіт. До *першої* зараховуємо композиції, образну основу яких формують народне світосприйняття й фольклор у його святкових або ж ірраціональних проявах, відтворених крізь призму сучасних рефлексій. Так, у «Ватрі» (1959–1969) та «Опришках біля ватри» (1968) стихію народного свята унаявлено несамовитим танцем, утаємниченим сяйвом ватри, співставленням безоднево-синіх, зеленкуватих, смарагдових, бузкових тонів. Атмосфера старовинних легенд у тремтливо-напружених барвах і загадковості образів відображена у «Ворожінні» (1964), «Спокусі» (1969), «Русалці» (1970–1972). В окремих роботах, зокрема «Вовкулаках» (1964), містичність народного світобачення

виявлена не лише експресією кольору, а й властивою емальєрству неоднорідністю та розмитістю площин.

В емалі на міді «Коров'яча відьма» (1964) м'яка мерехтливість фактури, сутінково-кармінні, глибоко-сині, попелясті та брунатні тони передають ірраціональність уявлень, за якими, під сяйвом місяця, відьми відбирають молоко у корів. Водночас чуттєвість оголеного тіла нагадує про дуальність персонажа, його приналежність людському (як реальної жительки села) та потойбічному (як знаряддя шкідливих сил) світам.

Властива українській художній традиції двоїстість сприйняття відьми, зумовлена ніяковінням перед її таємничою природою, взаєминами з нечистою силою й гумористичним замилюванням образом, відображена в емалі «Відьма і упир» (1964) – грайливо-іронічний, просякнутій ремінісценціями народного примітиву, увиразненій декоративним зіставленням бузкових, білих, зелених, червоних тонів.

Поєднання містики і повсякдення, світу людей і фантастичних істот простежується у «Ворожці» (1969) – вміщеній у звичайнісінький інтер'єр бабі з котом. Подібний підхід зустрічаємо у «Відьмі» (1970), де загрозовість долається іронією, деконструкцією форм та їх підпорядкуванням тлу. Життєствердністю, гумором, гротескністю, експресією позначені образи гуцульської міфології: «Чугайстер», «Арідник», «Той, хто хмари розганяє», «Мольфар».

Іншу групу складають композиції, в яких творення образу відбувається у взаємодії засобів декоративно-ужиткового мистецтва, епосу, словесної та пісенної народної творчості – ознака інтермедіальності візій мисткині. Так, поєднання казки і реальності, повсякдення і серпанку легенд спостерігаємо у роботі «Пасічник» (1973) – уплощиненій, з барвистими вуликами, інспірованим народними розписами соняхом і бентежною глибини зеленню, наче просякнутій прадавніми уявленнями про сакральність пасіки та амбівалентність

пасічника – «чаклуна», «ворожбита», «медіатора» матеріального та ірраціонального світів (Мовна, 2015376, 378–379). Враження посилює контраст соковитого декоративного тла та ахроматичної постаті – усамітненої, зіщуленої, зміщеної у ліву нижню чверть площини.

Поєднання фольклорного хронотопу дороги через праліси, ірраціональної атмосфери народних легенд, віддзеркаленої у загадковому сяйві блакитних площин, з декоративними ритмом та яскравими народними строями зустрічаємо в емалі «Вершники» (1960).

Окрему групу у спадку Я. Музики формують твори з домінуванням народномистецьких засобів виразності, адаптованих до тієї чи іншої техніки, трансформованих крізь професійне сприйняття.

Так, у аркуші «Волос» (1966) декоративізм кольору та спрощення форм нагадують народні примітиви, а окраєць зеленого луку зі стилізованим деревом відсилає до народних орнаментальних форм. Якнайвиразніше інтеграція засобів народного мистецтва у побутовізований осучаснений сюжет простежується у «Дажбогові» (1966) – хазяйновитому, заклопотаному, з хлібиною в руках на тлі декоративно інтерпретованих пшеничних полів.

Узагальнений образ давньослов'янської богині кохання, краси і плідності Лади нагадує героїнь українського пісенного фольклору – рум'яних, чорнобрових, в розмаї гаїв. Зі стильовими засадами декоративно-ужиткового мистецтва композицію споріднюють площинність, урівноваженість, колористичний і ритмічний декоративізм. Типовим для іконографії богині є поєднання багряного, зеленого, блакитного тонів.

Тонке узгодження етномистецьких традицій з кодами сучасного художнього сприйняття спостерігаємо у «Хорсі», де солярну природу божества, що відповідає за рух планет і зірок, зміну дня, ночі та пір року, відтворено за допомогою повітряно-блакитних і золотавих тонів. Народномистецьке підґрунтя образу помітне

в уплощенні форми, декоративності кольору, виразному ритмі гострокутих і пісенно-м'яких ліній та площин.

В емалі «Зілля» (1964) художній образ зроджується із поєднання упізнаваних знаків-символів декоративно-ужиткового мистецтва і народного мелосу: півня, поширеного у гончарстві Прикарпаття і ткацтві Північного Лівобережжя (Селівачов, 2009: 310), стилізованих зображень квітів, «дівчини, що на Купала тирлич-зілля збирала», відтворених зіставленням соковитих колірних площин. Принагідно відзначимо, що тенденція до індивідуалізації мистецького самовиразу та каталізації експериментального формотворення завдяки опануванню традиціями народної творчості склала стрижень українських мистецьких процесів 1960-х рр.

Етномотиви зринають у натюрмортах – семантично вагомих, декоративно виразних, сформованих із предметів колекції мисткині. Так, у «Натюрморті з свистулькою» (1964) цитринова іграшка з бузковими вкрапленнями розпису, дерев'яний вохристий трисвічник, малинова скатертина та притишене синє тло з орнаментальними зображеннями «сонць» і «ріжків» утворюють декоративну килимову феєрію та формують образ архаїчних культурних світів. Декоративним ритмом сповнені «Забавки» (1965), засновані на контрасті спектрально протилежних колірних площин і дрібних керамічних орнаментованих іграшок – дівчини, свистульки, вершника на коні.

У багатьох випадках народномистецькі впливи сприймаються крізь досвід модернізму та існують на межі двох образно-пластичних систем. Прикладом слугує монотипія «Чабан» (1955), де мисткиня «приходить до підкресленої архаїзації мови, неопримітивізму, включеного в свою образотворчу систему вже французькими фовістами та ранніми німецькими експресіоністами», використовує різкі колірні дисонанси, широкий чорний контур, «відомий зі старих народних дереворитів і лубка» (Іл. 3) (Ріпко, 1996: 202).

Діалогізм народних і новочасних європейських художніх традицій помітний у «Танці» (1965–1968), де охоплені стрімким рухом жіночі постаті в національних строях утілюють сутність танцю і перегукуються з однойменним полотном Анрі Матісса. На аналогічних засадах побудовано «Вибілювання полотна» (1971) – з філігранно виваженим ритмом горизонталей, вертикалей та різнотональних площин. Різноманітною є «кінетична структура» творів, у яких домінує стабілізуюче конструктивне начало («Дівчина з биками»; 1960) або ж запальний ритм («Танець»; 1965–1968).

Отже, аналіз робіт Я. Музики, створених у техніках емалі, монотипій, літографій, ліногравюру, живопису на склі, дозволяє стверджувати, що інспіровані народним мистецтвом і фольклором теми, формотворчі засоби та образи сформували вагомий пласт доробку мисткині. Каталізатором етнозацікавлень Я. Музики стали пошуки національного стилю у львівському мистецькому середовищі міжвоєнної доби та неофольклорний рух в українському образотворчому мистецтві 1960-х – початку 1970-х рр.

Переважна частина етнокомпозицій створена Я. Музикою у пізній, завершальний період творчості (1956–1973). За критерієм джерела впливів та їх образно-пластичного осмислення вони можуть бути класифіковані на: засновані на полімодальному втіленні образів фольклору та народного світовідчуття; інтермедіальній взаємодії засобів декоративно-ужиткового мистецтва, епосу, словесної та пісенної народної творчості; домінуванні народномистецьких засобів виразності; сприйнятті народномистецьких впливів крізь досвід модернізму й творенні образу на межі двох образно-пластичних систем.

■

1. Мовна У. Амбівалентність постаті українського пасічника: між божественним та нечистим. Народознавчі зошити. 2015. № 2. С. 376–387.

2. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів : Каменяр, 1996. 286 с.

3. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Редакція вісника «Ант», 2009. 400 с.



Іл. 1. Ярослава Музика. Опришки. 1966 р.



Іл. 2. Ярослава Музика. Гуцулка. 1952 р.



Іл. 3. Ярослава Музика. Чабан

СЕКЦІЯ 3

**Некласичні і постнекласичні
моделі в українському
візуальному мистецтві
XX – XXI ст.**

Наталія ЛІСОВА

аспірантка кафедри теорії
та історії мистецтва
Національної академії
образотворчого мистецтва
і архітектури
м. Київ

<https://orcid.org/0000-0003-2490-113>

Ідея покинути галереї й вийти у відкритий простір взаємодіяти з природним матеріалом належить мистецькій течії лендарт, що зародилась у США наприкінці 60-х рр. ХХ ст. як реакція митців на екологічні проблеми та протест проти комерціалізації мистецтва. У галереях лендарт можна бачити лише завдяки фото- та відеодокументації. Коли у 1990-х рр. лендарт породив нову мову творчої взаємодії з природою, в Україні художники мистецтва довкілля розглядали ландшафт як засіб самоідентифікації, й дотепер тяжіють до історичного культурного простору та відображають глибоко вкорінені міфічні зв'язки між культурною ідентичністю і природними процесами. На думку художника Петра Бевзи «...українському ленд-арту притаманне “переплетіння”

та “пристосування”, яке передбачає мінімальне залучення довкілля як засобу активації людської свідомості в боротьбі з превалюючим культом споживання...», тому українські художники визначають мистецтво довкілля як «...мистецтво створення художніх образів у навколишньому середовищі за допомогою природних засобів, з метою означення довкілля як джерела довічно існуючих тем та ідей...» (Бевза, Гідора, 2010: 44).

Випробування, що випали на долю українського народу, визначили новий вектор розвитку мистецтва довкілля. З початком повномасштабних воєнних дій на території України більшість деокупованих та розмінованих територій досі є небезпечними для проведення щорічних лендарт фестивалів, що призвело до пошуку нових форм та локацій творчої реалізації. З такою метою в Ужгороді у 2023 р. було проведено низку художніх заходів у напрямі лендарту. З ініціативи куратора резиденції сучасного мистецтва «Вибачте Номерів Немає» Петра Ряски та учасниці резиденції Наталії Лісової, завдяки підтримці European Cultural Foundation, The beaux-arts Academy in Paris та у партнерстві з галереєю «Коридор» організовано цикл лекцій, присвячених дослідженню творчої взаємодії людини з природою (Резиденція «Вибачте Номерів Немає»). Так, на викладі 11 квітня «Лендарт: мистецтво за межами галерей» Н. Лісовою було розглянуто виникнення, контекст та дефініції лендарту, визначено специфіку нашого «мистецтва довкілля» та висвітлено найпотужніші осередки лендарту в Україні. На лекції «Війна мовою лендарту» 11 травня Н. Лісова представила новий напрям розвитку українського мистецтва довкілля після 24.02.2022 р. на прикладах лендарт проєктів наших художників. У викладі «Про власну художню взаємодію з простором» 19 травня дослідниця познайомила аудиторію з різними прикладами творчої праці з довкіллям. Отримані теоретичні знання було реалізовано в художніх діях у довкіллі – «Вправах з лендарту» (Іл. 1). Усі бажуючі долучилися до заходу з метою реалізації власних творчих ідей у просторі з природних

матеріалів та участі у колективному лендарт проєкті щосуботи з 27 травня до 24 червня у живописних куточках Ужгорода. Разом із кураторкою проєкту Н. Лісовою учасники творчо дослідили природно-історичне середовище місцевого кар'єру, озера Цегельного, Боздоського парку, Ботанічної набережної та Набережної незалежності річки Уж, використовуючи такі природні матеріали, як каміння, воду, дерева, зелені насадження у поєднанні зі штучними матеріалами (Іл. 2). Результати мистецького дослідження були представлені на груповій виставці «Там була якась історія» в галереї «Коридор» 1 липня. Додатковий показ відео робіт лендарту та обговорення результатів спільних напрацювань з учасниками й відвідувачами відбувся 27 липня в часі тривання виставки (Виставка «Там була якась історія»).

Завдяки колективній творчості у доквіллі нові можливості місцевого ландшафту відкрили для себе учасники віком від 17 до 70 років, серед яких як молоді художники, студенти Закарпатської академії мистецтв, так і знані митці та викладачі: Віталіна Бойків, Габріель Булеца, Софія Голубєва, Світлана Заприлюк, Райвіс Капілінскіс, Анастасія Колібаба, Кус Іштван, Наталія Лісова, Інна Лук'янець, Марина Малютіна, Михайло Мельниченко, Марія Пелішенко, Віктор Покиданець, Петро Ряска, Андрій Стегура, Роберт Саллер, Габрієлла Федяєва, Павло Фулей, Вадим Харабарук, Наталія Шевченко (Іл. 3).

Дослідження учасниками проєкту локальних територій за допомогою спостереження, виявлення та підкреслення особливих рис місцевого ландшафту, намагання відчутти його контекст, історію, знайти гармонію в процесі художніх дій у доквіллі, розкрити його потенціал, вилились у спроби знайти і заповнити пусті місця живописних куточків Ужгорода власною творчою взаємодією з ними. Водночас демонстрація мистецьких напрацювань у просторі галереї «Коридор» способом показу документації є вимушеною умовою, тому що твори лендарту можуть існувати лише тимчасово та є невід'ємними від свого місця

реалізації (Іл. 4). Отже, художня практика лендарту націлена на зняття відчуженості людини від природи, усвідомлення себе як частини спільного природного простору, збереження неперервного зв'язку людини із землею, космосом, що і є головною рисою української ментальності – любові та поваги до природи рідного краю.



1. Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010 : альбом / упор. П. Бевза, Г. Гідора. Київ : Софія-А, 2010. 200 с.

2. Резиденція «Вибачте Номерів Немає» : електронна сторінка. URL : <https://sorrynoroomsavailable.co.ua/> (дата звернення : 28.07.2023).

3. Виставка «Там була якась історія» : електронна сторінка. URL : <https://sorrynoroomsavailable.tumblr.com/post/721483909071847424/%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D0%BB%D0%B0%D1%8F%D0%BA%D0%B0%D1%81%D1%8C%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%8F%D0%B2%D0%B8%D0%B1%D0%B0%D1%87%D1%82%D0%B5-%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B2> (дата звернення : 28.07.2023).



Іл. 1. Віталіна Бойків, Світлана Заприлюк, Марія Пелішенко, Габрієлла Федяєва. Художні дії в довкіллі «Вправи з лендарту», 2023 р. Водойма кар'єру, Ужгород, Закарпатська область, Україна. Світлина Наталії Лісової.



Іл. 2. Павло Фулей.
Художні дії в доквіллі
«Вправи з лендарту»,
2023 р.
Водойма кар'єру,
Ужгород, Закарпатська
область, Україна.
Світлина Марини
Малютіної.



Іл. 3. Наталія Шевченко.
Око. Художні дії в
доквіллі «Вправи з
лендарту»,
2023 р.
Ботанічна набережна,
Ужгород, Закарпатська
область, Україна.
Світлина Марини
Малютіної.



Іл. 4. Фрагмент групової
виставки «Там була
якось історія» в галереї
«Коридор»,
2023 р.
Ужгород, Закарпатська
область, Україна.
Світлина Наталії Лісової.

**Новітні
європейські мистецькі
напрями в українській
авангардній
сценографії 1920-х рр.
(на матеріалах
фондової колекції
Музею театрального,
музичного
та кіномистецтва
України)**

Ірина МЕЛЕШКІНА

заступниця директора
з наукової роботи
Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України
м. Київ

<https://orcid.org/0009-0001-3308-9916>

1920 р. в історії українського театру був знаковим появою легендарного авангардного спектаклю «Гайдамаки», поставленого видатним українським режисером Лесем Курбасом. За Л. Курбасом театр – найвища мистецька форма, що має синтезувати в собі усі існуючі мистецтва, як-от образотворче, музику, хореографію, кінематограф, пантоміму тощо. Відтоді сценографія посіла таке значуще місце, що роль художника стала однією з визначальних у виставі. І сценограф, без перебільшення, став співпостановником спектаклю (Єрмакова, 2012: 105).

30 січня 1923-го р. в Мистецькому об'єднанні «Березіль» (МОБ) з ініціативи його керівника Л. Курбаса був заснований Театральний музей. Сформована музейна комісія на чолі з відомим українським актором і режисером Василем Васильком. Хоча музей був створений при одному творчому колективі – МОБі, початково він задумувався як такий, що збирає матеріали з історії та сучасності усіх театрів України та висвітлює загальноукраїнський театральний процес. Для створення і поповнення колекції В. Василько ініціював упровадження у «Березолі» «примусового» музейного податку зі співробітників – кожен із них мав здати музейній комісії хоча б кілька речей, що висвітлювали перебіг театального процесу в Україні (Єрмакова, 2012: 166–167). Головний художник МОБу Вадим Меллер був одним із перших дарувальників музею. Того ж 1923-го р. до музею надійшли ескізи костюмів Анатолія Петрицького до «Тараса Бульби». Так була започаткована збірка національного сценографічного авангарду. Сьогодні вона презентує український театральний авангард як явище самобутнє та непересічне. Інтернаціональне і національне поєдналося тут у дивовижний спосіб.

Передові світові мистецькі ідеї і тенденції були адаптовані українськими театральними художниками до потреб сценічного мистецтва. Динамічні просторові рішення, конструктивістські декорації, геометризовані театральні строї оновили українську сценографію. Наші митці працювали в усіх без винятку стилях, притаманних авангарду Європи, як-от:

- кубофутуризм;
- супрематизм;
- конструктивізм;
- експресіонізм (з неопримитивізмом і дадаїзмом включно);
- простежуються навіть зачатки сюрреалізму.

Замість реалізму з його побутовістю, авангардисти застосовували широкий спектр експресивних виражальних засобів:

- гротеск та ексцентрику;
- динамічність і ритм (переважно рвучкий, синкопований);
- кольорові дисонанси і контрасти;
- зсуви і деформацію;
- парадоксальність та алогізми.

У витоків української авангардної сценографії була Олександра Екстер. З її київської студії декоративного мистецтва вийшли корифеї світового кубофутуризму і конструктивізму: Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександр Хвостенко-Хвостов. Своім близьким другом вважав художницю видатний режисер-новатор Л. Курбас (Коваленко, 1992: 17).

У пореволюційному Києві студія декоративного мистецтва О. Екстер стала своєрідною лабораторією нового мистецтва, що мало бути абсолютно європейським, природно включеним у загальні художні процеси, і в той же час істинно національним, таким, що не втрачало б своєї самобутності. Співпрацюючи з сільською майстринею Ганною Собачко, О. Екстер надихалась яскравою декоративністю її мальовок.

У Києві художниця працювала для театру, оформлюючи балетні номери для хореографічних студій, зокрема «Школи руху» Броніслави Ніжинської. Разом із нею, майбутньою всесвітньо визнаною хореографкою, вона розробляла і втілювала теорію руху кольору в просторі. У кубізм О. Екстер вносить те, чого цурались її французькі друзі Пабло Пікассо і Жорж Брак – інтенсивні барви.

В ескізі «Іспанський танок» кубофутуризм поєднується з великими супрематичними площинами локального забарвлення. Поєднання жовто-синіх кольорів з червоно-чорними мають походження із трьох джерел: народного українського, малевичевого та іспанського (Іл. 1).

1921 р. Камерний театр показав «Ромео і Джульєтту» Вільяма Шекспіра в декораціях О. Екстер. На сцені панував «найкубістичніший кубізм у найбарочнішому бароко» (Ефрос, 1934: 21).

Кубофутуристична пластика в ескізі костюма «Постать у масці» явно інспірована стилістикою українського бароко, яким і дотепер наповнений Київ, рідне місто О. Екстер (Іл. 2).

У цей період художниця почала активно обігрувати куб сцени, а не лише її площину. Вона будує об'ємні конструкції, лаштує трапи і помости, розширюючи простір сценічної дії. Це стало початком сценографічної реформи у театрі. Від цієї кубістичної сценографії був лише один крок до сценографії конструктивістської (Коваленко, 1992: 17).

Цей крок О. Екстер зробила вже у Москві, куди переїхала 1920 р. У Києві ж цей крок від кубофутуризму до конструктивізму зробив В. Меллер, один із найталановитіших співробітників її студії. В якості сценографа він вперше спробував свої сили, оформлюючи 1919–1920 рр. вистави хореографічної студії Б. Ніжинської.

В ескізах костюмів до «Ассирійських танців» В. Меллер яскраво передав внутрішню динаміку руху в зовні статичних, сповнених величі постатях. Вони поділяються на велику кількість геометричних площин, кутів зору (Іл. 3).

В ескізі до балетного номера «Маски» на музику Фридерика Шопена, створеному також для «Школи руху» Б. Ніжинської, динаміку передано у футуристичний спосіб. Краї костюма залишилися ще у попередньому русі, а витончена постать уже прямує в інший (Іл. 4). Геометрична чіткість, дроблення реальних об'єктів на стереометричні елементи, будова силуету площинами кольорів зближують ескізи В. Меллера з роботами О. Екстер.

У 1922 р. В. Меллер став головним художником Мистецького об'єднання «Березіль». Понад десять років він пліч-о-пліч з Л. Курбасом творити театр, національний за змістом та європейський за формою.

Європейські експресіоністичні тенденції Л. Курбас і В. Меллер перенесли на українську сцену. На ній в той час співіснували дві естетики – експресіоністського спектаклю і спектаклю конструктивістського. Причому друга слугувала своєрідною основою, фундаментом для першої (Коваленко, 1992: 19). «Газ» за Георгом Кайзером (1923) – спектакль, сценографію якого можна вважати першим конструктивістським досвідом «Березіля». В. Меллер створив конструкцію, в якій виразна експресіоністська пластика ніби руйнується, оголюючи каркаси об'ємів.

Персонажі вистави накреслені бездушним лінійно-циркульним рухом, вирішені переважно в чорно-білій гамі. Щоправда, у костюмі Офіцера є вкраплення червоного, тут – кольору крові (Іл. 5).

Сценічні конструкції В. Меллера до березільських постановок – станки, пандуси, сходи, – нічого не зображують, вони є «трампліном для розвитку дії». Конструктивізм В. Меллера – мистецтво рафіноване і віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе стрижнем, заводним механізмом цієї дії. За твердженням Георгія Коваленка, конструкція у В. Меллера акумулювала в собі ритми спектаклю й не дозволяла цим ритмам збитись, порушитись (Коваленко, 1992: 19).

Як О. Екстер створила власну школу авангардних художників і сценографів, так і В. Меллер в Мистецькому об'єднанні «Березіль» виховав цілу плеяду молодих театральних художників. З його макетної майстерні вийшли Дмитро Власюк, Майя Симашкевич, Євген Товбін, Валентин Шкляїв (Єрмакова, 2012: 169).

З Л. Курбасом співпрацював Анатоль Петрицький, ще один послідовник О. Екстер. У світі його визнано одним із кращих сценографів ХХ ст. Від своєї наставниці він отримував інформацію про світові авангардні течії. Вже у своїх ранніх творах періоду стилізації під готику, бароко, народне мистецтво А. Петрицький використовував найновітніші супрематичні прийоми: «У катакомбах» Лесі Українки, «Північні велетні» Генріка Ібсена,

«Чорт і шинкарка» Стефана Кшивошевського. У театрі Українська музична драма 1919 р. було підготовлено постановку опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба». А. Петрицький стилізував ескізи під українське давнє мистецтво – розмальовані кахлі, барокові козацькі портрети у гротесковому дусі.

Період конструктивізму 1920-х рр. пройшов для А. Петрицького під знаком супрематичних ідей Казимира Малевича.

В «Ексцентричному танку» видатного балетмейстера Кас'яна Голейзовського живе культ біомеханіки, кінетизму, за допомогою яких було витіснено з балету «психоложество», «нутряне переживання» класичної школи. Цю тезу А. Петрицький іронічно висловив у малюнку, де від людини залишився лишень звихрений слід з чорних і білих ліній, прямокутників і трикутників (Горбачёв, 1971: 37). Динамічний футуризм тут помножений на площинний супрематизм. Чорні і білі кола, маленькі і більші, відсилають до першоелементів супрематизму, серед яких коло поруч із квадратом і хрестом є найголовнішим. А. Петрицький деформує прямокутні форми, перекреслює їх динамічними, тоненькими як жало осями, створюючи силуети «зловісних особин у кепі» (Іл. 6).

Пародійну п'єсу Остапа Вишні «Вій» А. Петрицький потрактував як вертепне дійство з космічними сценами на другому поверсі та земним хаосом на планшеті. Нісенітниці, вульгаризми, парадокси, інверсії, характерні для барокової вертепної драми, художник зміг унаочнити у своїх ескізах. Другий ярус конструкції за традицією українського вертепного театру присвячено небожителям – у даному випадку – роботам-марсіанам. Нижній ярус посіли земні мешканці – Хома Брут і Відьма. Космічні знаки у сценографії А. Петрицького супрематичні: чорні прямокутники, жовті кола. Самі марсіани також малевичевого походження. Проте космізм тут перетворено на буфонаду (Іл. 7).

На думку відомого американського мистецтвознавця Джона Болта, авангардизм А. Петрицького одночасно

є професійним і примітивним, конструктивним і орнаментальним (Болт, 2006: 13).

В українському театрі 1920-х рр. на засадах конструктивізму А. Петрицький та його колега О. Хвостенко-Хвостов разом із видатним балетмейстером і режисером Миколою Фореггером реформували консервативне мистецтво опери і балету Києва, Харкова, Одеси. Навіть традиційний репертуар зазнав осучаснення. Сценографія тут відіграла чи не вирішальну роль. Упроваджена цими художниками сценографічна реформа полягала в обігруванні всього куба сцени, динамічному перемонтуванні декорацій, кольоровій експресії, введенні партитури світла (Горбачов, 1987: 27).

Візьмемо за приклад «Турандот» в оформленні А. Петрицького. Костюми персонажів склалися з різнокольорових геометричних площин – першоелементів супрематизму. В анфас костюми були яскравими, а зі спини – чорними. Хор, розташований на спеціальних помостах по всьому кубу сцени, то розквітав радісним різнобарв'ям, то занурював у трагічну чорноту. Відбувалося це тоді, коли женихи Турандот потрапляли до рук катів. У цей момент комедія масок перетворювалася на трагедію (Горбачёв, 2003: 119–120).

Перший Кат – бездушний механізм для вбивства у страхітливій архаїчній машкарі, атрибуті первісного жаху (Іл. 8). Старожитність А. Петрицький поєднує з авангардизмом К. Малевича, з його кольоровими геометричними формами (Горбачов, 1996: 11).

Принц Калаф, накреслений, як годиться конструктивістові, за допомогою циркуля, лінійки та лекал, виглядає аристократично. Він виблискує сріблястою фольгою та візерунчастою аплікацією. Орнаменти гіпертрофовані, аби їх було видно з великої відстані. Побутову деталь – китайський капелюх – потрактовано як вигадливу конструкцію. При всій модерності виконання А. Петрицький зберігає

китайський характер убрання та етнічні риси обличчя (Іл. 9).

Оперу Олександра Бородіна «Князь Ігор» на сюжет із давньоукраїнської історії А. Петрицький оформлював декілька разів. У 1929 р. спектакль поставив відомий у світі балетмейстер-експериментатор і режисер Микола Фореггер. А. Петрицький і М. Фореггер вирішили «дати бій феодальній добі», напів дикунській та по-язичницькому жорстокій. Більшість персонажів виглядали гротескно.

Сентиментальні у лібрето, дворові дівки перетворені на комічних негроїдів. Вони виглядади по-архаїчному монументально за допомогою супрематичних елементів – великої пласкої плями тла і широких барвистих смуг орнаментів, що також свідчить про спорідненість супрематичного стилю з орнаментальним народним мистецтвом (Іл. 10).

В ескізі костюма Половчанки кобальтове тло і гіперболізований орнамент створюють надзвичайну експресію сценічного оформлення (Іл. 11). Це характерні прикмети школи О. Екстер, закорінені в народному мистецтві.

Постать Скомороха – суміш органічно поєднаних примітивізму, малевичевого геометризму і майже матіссівської декоративності. Масивна машкара з бичачим оком і боязкі кволі ніжки. Дисонансний кольоровий акорд, певно, суголосний тій музиці, яку виконує лицедій на своєму смичковому інструменті – гудку (Іл. 12).

Окрім згаданих вище художників-авангардистів світового рівня – О. Екстер, В. Меллера, А. Петрицького – національна сценографія 1920-х рр. представлена такими визначними постатями, як О. Хвостенко-Хвостов, Борис Косарев, Василь Комард'юнков, Кость Єлева, Марко Епштейн, Іван Курочка-Армашевський, Борис Ердман.

1920-ті рр. стали періодом, коли Україна стрімко вийшла на світову арену. Сталося це зокрема завдяки державній політиці українізації. Відкритість до новітніх культурних

надбань Заходу поєдналася з давніми національними традиціями. У театрі в «авангардне десятиліття» було чимало мистецьких новацій, деякі з яких випереджали час.



1. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. Український модернізм. 1910–1930. НХМУ, 2006.

2. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва : Советский художник, 1971.

3. Горбачёв Д. Эксперименты 20-х. Киев : Архидея, 2003. № 5.

4. Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. Київ : Мистецтво, 1987.

5. Горбачов Д. Український авангард. Альбом. Київ : Мистецтво, 1996.

6. Єрмакова Н. Березільська культура : Історія, досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ : Фенікс, 2012.

7. Камерный театр и его художники. 1914–1934 гг. Введение Абр. Эфроса. Москва : ВТО, 1934.

8. Коваленко Г. Ступені театрального конструктивізму. Сценографія 20-х – 30-х рр. Український театр, 1992. № 3.



Іл. 1.

Іспанський танок

Ескіз костюма

Художниця – Олександра Екстер

Балет Ельзи Крюгер

м. Одеса, 1920 р.



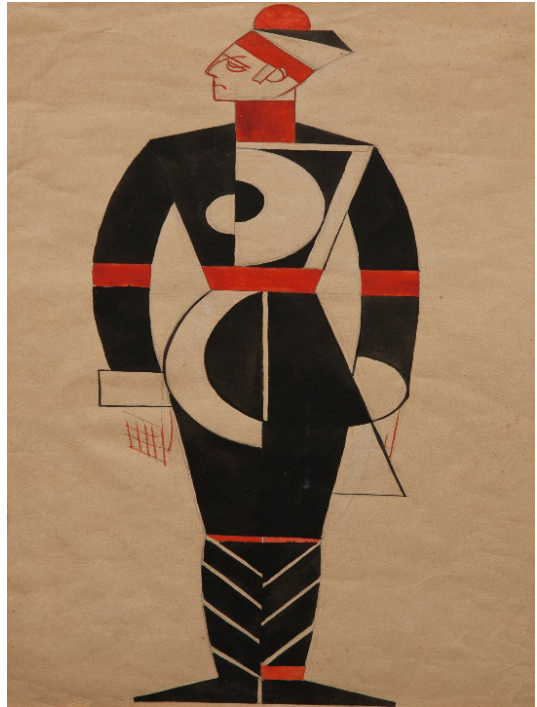
Іл. 2.
Персонаж у масці
Ескіз костюма «Ромео
і Джульєтта» В. Шекспіра
Художниця – Олександра
Екстер
Режисер – Олександр Таїров
Камерний театр
м. Москва, 1921 р.



Іл. 3.
Ассирійські танці
Ескіз костюма
Художник – Вадим Меллер
Балетмейстер– Броніслава
Ніжинська
Студія Б.Ніжинської
«Школа руху»
м. Київ, 1919–1920 рр.



Іл. 4.
Маска
Ескіз костюма
Художник – Вадим
Меллер
Балетмейстер–
Броніслава Ніжинська
Студія Б. Ніжинської
«Школа руху»
м. Київ, 1919–1920 рр.



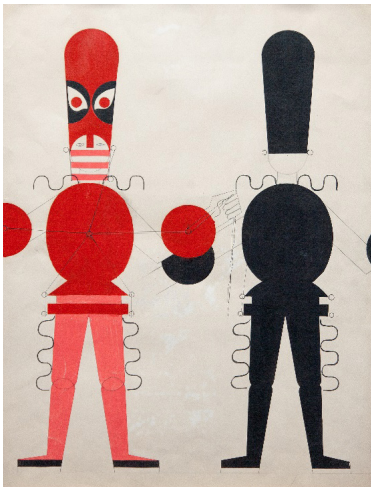
Іл. 5.
Офіцер
Ескіз костюма
«Газ» Г. Кайзера
Художник – Вадим Меллер
Режисер – Лесь Курбас
Мистецьке об'єднання
«Березіль»
м. Київ, 1923 р.



Іл. 6.
Ексцентричний танок
Ескіз костюмів
Художник – Анатоль Петрицький
Балетмейстер – Кас'ян
Голейзовський
Московський камерний балет, 1923 р.



Іл. 7.
Ескіз декорації «На Марсі»
«Вій» О. Вишні за М. Гоголем
і М. Кропивницьким
Художник – Анатоль Петрицький
Режисер – Гнат Юра
Театр ім. І. Франка
м. Харків, 1925 р.



Іл. 8.
Перший Кат
Ескіз костюма

Іл. 9.
Принц Калаф
Ескіз костюма
«Турандот» Дж. Пуччіні
Художник – Анатоль
Петрицький
Режисер – Луї Лабер
Державна опера
м. Харків, 1928 р.



Іл. 10.
Дівки
Ескіз костюма





Іл. 11.
Половчанка
Ескіз костюма



Іл. 12.
Скоморох
Ескіз костюма
«Князь Ігор»
О. Бородіна
Художник – Анатоль
Петрицький
Режисер
і балетмейстер –
Микола Фореггер
Державна опера
м. Харків, 1929 р.

СЕКЦІЯ 4

**Декоративно-ужиткове
мистецтво**

**Фондова
колекція сучасного
художнього скла
у збірці
ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького**

СЕКЦІЯ 4

Олександра БІДЮК

старший науковий
співробітник
відділу «Музей-заповідник
«Одеський замок»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
сmt. Олесько, Львівська обл.

<https://orcid.org/0009-0000-0671-8150>

Фондові колекції художнього скла є досить неоднорідними, проте достатньо повно відображають процеси розвитку українського художнього скла упродовж другої половини ХХ ст. Вирізняються колекції Музею етнографії та художнього промислу (далі – МЕХП) Інституту народознавства НАН України (найбільша), Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) та КЗ ЛОР «Львівський історичний музей» (далі – ЛІМ). Перша є доволі цілісною і систематизованою завдяки періодичній закупівлі творів, організації персональних виставок відомих майстрів-склодувів і художників. До того ж варто зазначити, що після закриття у Львові виробничого об'єднання

фірми «Райдуга» (2000) МЕХП отримав на тимчасове зберігання багатолітні надбання музею цього підприємства (2004). Вагомий кількісний показник колекції професійного художнього скла НМЛ базується головним чином на доробку Міжнародних симпозіумів гутного скла, що відбувалися у Львові періодично, починаючи з 1989 р. (1992, 1995, 1998, 2001). Збірка ЛІМ є цінною тим, що до неї увійшли вироби серійного виробництва Львівського та Стрийського склозаводів середини 1950–1970-х рр.

Колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (далі – Галерея) складається з авторських робіт львівських митців 1970–1990-х рр. (окрім скла до неї входять твори художньої кераміки, ткацтва, дерева і металу). Львівська міська рада з нагоди 95-ліття Галереї (2002) передала до музею муніципальну колекцію, зібрану в результаті приватизації творчих майстерень. Роботи багатьох художників, у тому числі майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, Галерея отримала за результатами роботи спеціальної комісії, створеної Львівською міською радою 1995 р., про організацію у Львові Муніципального музею сучасного мистецтва. Комісія, до складу якої входили мистецтвознавці, депутати міської ради та громадські діячі міста, упродовж 1995–1998 рр. відбирала кращі твори. Сьогодні ця колекція зберігається в музейному підрозділі Галереї – відділі «Музей-заповідник «Олеський замок».

Каталог фондової колекції сучасного художнього скла у збірці Галереї налічує 104 музейні предмети. Розквіт українського гутного скла був зумовлений активною експериментальною діяльністю багатьох талановитих майстрів-гутників, котрі працювали у склоцеху Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики. У цей період сформувалася плеяда авторів сотень упродовжених у виробництво проєктів. Творчий доробок багатьох із них належить Галереї.

У переліку корифеїв українського гутництва чільне місце займає Олексій Гера з його естетично витонченими,

осмисленими та віртуозно виконаними виробами. Його персональна виставка, організована спільно з Я. Мацієвським, відбулася в залах МЕХП 1971 р., по її завершенню майстри подарували музею свої твори. Група виробів О. Гери (у колекції Галереї 19 робіт) виконана в гутній техніці з додаванням у процесі видування колотого кольорового скла (Островський, 1982: 17). Серед декоративних пластів, кубків, штофів і ваз виокремимо твір із прозорого скла, що нагадує традиційний свічник-трійцю (Іл. 1). Цікавими є вази з двошарового скла: внутрішній шар однотонний, зовнішній з кольоровими плямами – патьоками. Декоративний кубок «Спіралі» на високій ніжці, вирішений у вигляді чаші з хвилястими краями. Уся поверхня чаші пронизана сірою павутиною зі скляної нитки і вкрапленнями червоних плям (Іл. 2). Серед анімалістичної пластики О. Гери вирізняється декоративний пласт (безбарвне скло, вільне формування, наліпи та декорування краплями) «Білий кінь» (1994) (Іл. 3) і «Лев» (1993) (Іл. 4), де майстер звертається до традиційних українських гутних мотивів своєрідно інтерпретуючи і форму, і декор. Віртуозно виконані вази «Провесінь» (1994) (Іл. 5) і «Голубі листки» (1995) (Іл. 6): кольорове скло, продуті наліпи, видування, вільне формування. Ця техніка використовувалася при виконанні традиційних українських посудин анімалістичного характеру, а також часто застосовувалась у середньовічному північноєвропейському посуді.

З-поміж корифеїв слід згадати Петра Думича, автора серії анімалістичної пластики, інтерпретованої на основі зразків традиційного українського гутного посуду (у колекції Галереї 24 роботи). Авторські вироби майстра зберігаються у НМЛ та МЕХП. Досконале опанування різноманітними технічними прийомами відчувається у виробах 1960-х років: синя ваза штоф № 30 з корком (1979) (Іл. 7), штофи-плесканки з прозорого скла з кольоровими накладками № 17 (1977) і № 16 (1982) (Іл. 8, 9). Урізноманітнюючи прийоми роботи зі склом, П. Думич постійно розширював діапазон

технологічних можливостей. Різнопланові шпінювки – вертикальні, горизонтальні рівні, відтягнуті і прочесані, динамічні діагональні – часто використовував при проєктуванні наборів посуду. Так, декоративний куманець № 28 (1975) виконаний із застосуванням техніки, що дає особливий ефект – «повітряні пухирці» (Іл. 10). Елегантний, витончений, на високій ніжці зі сплюснутим корпусом, що характерно для такого типу посуду. Колір скла надає виробу святкової піднесеності. 3-посеред творів, виконаних наприкінці 1970 – на початку 1980-х рр. (Островський, 1984: 30–33), привертає увагу набір для компоту (1983) з горнятками, вирішеними у вигляді бочечки з фігурними вухами-ручками з прозорого скла (Іл. 11). Вишуканий декор з білих хвилястих смужок надає комплекту легкості і святковості. У наборі для води (1984), створеному з напівтонового скла, дзбан і горнятка оздоблені наліпками з кольорового скла у вигляді віночка (Іл. 12).

Заслужений майстер народної творчості України Богдан Валько працював переважно над створенням виробів декоративного посуду, переважно ваз і кубків (у колекції Галереї 18 робіт). Застосовуючи різноманітні технологічні прийоми і способи декорування (крапле, металізація і відновлення, змішування кольорів, присипки карбідом і бором), майстрові вдалося досягти цілісності і простоти форми та водночас підкреслити урочистий характер посуду. У більшості декоративних композицій, «Гетьманські кубки» (1985), «Елітні» (1990), «Захід сонця» (1992), «Тихий вечір» (1994), «Весняний дзвін» (1994), «Річкові камені» (1995), а також вазах «Хвиля» (1995) (Іл. 13–19), увага майстра зосереджена на кольоровому декоруванні поверхні. Автор досяг незвичайної динамічної гри кольору та цікавого живописного ефекту за допомогою техніки багат шарового скла. Натомість скульптурна фігура ведмедя (1994) виконана з прозорого безколірного скла, декорована матовим рослинним орнаментом, нанесеним технікою піскоструменевої обробки (Іл. 20).

Найбільше у галерейній колекції виробів майстра-склодува, учасника обласних та республіканських виставок Івана Мацієвського (38 робіт). Основу його авторських творів складають набори посуду, вази, штофи, декоративні кубки та зооморфна пластика (Рожанківський, 1959: 151). Серед численних ваз 1970–1974 рр. («Квіти», «Березень», «Мармурова», «Радість», «Інтер'єрні», «Любимій») виділяються декоративні вази-кубки на ніжках з молочного скла. Привертає увагу декоративний набір «Столовий» (1994) зі скла коричневого кольору з жовто-цегловими переливами (Іл. 21) та декоративна ваза (1995), прикрашена технікою «кракле», що умовно відтворює зимовий пейзаж у горах (Іл. 22). Зооморфна пластика знайомить із кумедними фігурками ведмедя, півня, коня, лева, барана, сови, бика (1986–1990), декорованими наліпами або барвистою крихтою.

Ярослав Мацієвський – один із найвідоміших львівських склодувів, неодноразовий учасник багатьох виставок. Особливо активно він працював на початку 1970-х рр., чимало виробів цього періоду подарував МХП. Його роботи викликали загальне захоплення, вони «...ніщо інше, як переливи світла, кольорів, розмаїття форм, в яких втілилася барвистість народного свята...» (Сакович, 1968: 359–363). На жаль, у нашій колекції його творчість представлена лише трьома роботами. Вони вражають дивовижною легкістю, витонченими пластичними нюансами, вишуканою рівновагою основної маси і деталей, майстерним використанням прозорих барв. Високий рівень пластичної художньої мови притаманний декоративній композиції «Одарка і Карась» (1980) (Іл. 23) та скульптурі «Півень» (1998) (Сакович, 1970: 154) (Іл. 24).

Ігор Мацієвський любов до скла перейняв у батька – Заслуженого майстра народної творчості України Ярослава Григоровича. Для творчості майстра характерна емоційно трактована фігуративна склопластика, що втілює вічну тему краси жіночого тіла, зокрема в роботі

«Жадана» (2000) (Іл. 25). Автор використовує гутну техніку із застосуванням гальванопластики.

Над анімалістичною гутною пластиком декоративного характеру працював Василь Драчук. Загалом він створив кілька сотень зразків скульптури малих форм (Черняк, 2006: 164). У колекції Галереї є 20 робіт майстра переважно анімалістичної пластики: пелікани, півні, сови, леви, козел, чапля, лелека (1965–1997).

11 робіт видатного львівського художника декоративного скла Віталія Гінзбурга представлені у галерейній колекції. Тривалий час він працював художником, згодом заступником головного художника Львівського скляного виробничого об'єднання «Райдуга». З ініціативи В. Гінзбурга на цьому підприємстві було організовано цех із виготовлення мініатюрної скульптури зі складроту: звірі, пташки, риби, казкові персонажі, предмети сувенірного призначення. Найбільшу цінність становлять його авторські вироби, у яких він досяг імпровізації у склі, що нагадує гру сонячних променів, морські простори, дивовижу рослинних форм, потоки повітряних мас. Обираючи теми, майстер роздумував, фантазував, захоплюючись рухом кольору і світла у склі (Кравець, 1974: 40–53). Художня виразність, довершеність образу притаманна декоративним композиціям «Джерела» (1988) (Іл. 26), «Лісова», «Морська фантазія» (Іл. 27), «Флора» (Іл. 28), «Метаморфози» (1994–1995) (Іл. 29). Досконало володіючи технологією, митець створив оригінальні об'ємно-просторові композиції в техніці вільного формування безпосередньо біля скловарної печі.

Декоративні композиції Франца Черняка, головного художника Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики, немовби змушують відчувати настрій художника, його сприйняття навколишнього світу, хоч над пошуками нових прийомів декорування він довго працював. Це людина широкого творчого діапазону, в чій особі поєдналися знання професійного художника і досконалі вміння майстра-склодува. Творчі експерименти митця,

спрямовані на пошук нових способів обробки та виявлення індивідуального трактування пластичних якостей скломаси сприяли тому, що 1984 р. він розробив і запровадив на фабриці нову форму декорування скловиробів на основі відновлення реакцій окисів металів. Нанесення на поверхню присипок або занурювання гарячої скломаси в порошок окису марганцю чи хрому створює ефект різних кольорових відтінків і надає поверхні матовості (Черняк, 2006: 164). На жаль, робіт Ф. Черняка в колекції Галереї лиш п'ять, проте у цих виробках нема випадковостей, усе працює на ефективне розкриття образу, якому не властива зайва конкретика, а певна умовність завжди залишає простір для роздумів. Вишуканий мінімалізм декору вдало доповнює формотворчі властивості, прозора основа виробу декорована однією великою темною плямою зеленого кольору у вигляді профілю людини, «зануреного» в прозору основу «Маска» (1995) (Іл. 30), «Профіль» (1996) (Іл. 31). Ці композиції та композиції «Весна» (1995), «Писанки» (1980) (Іл. 32) виражають потаємні образно-філософські асоціації, духовний світ митця, його настрій, громадянські позиції.

Особливе місце в галузі художнього скла посідає творчість Андрія Бокотєя, ініціатора проведення Міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові. Його роботи в галерейній колекції не представлені.

Підсумовуючи аналіз фондової колекції сучасного художнього скла у збірці Галереї треба відзначити, що вона складається з авторських виробів львівських митців 1970–1990-х рр. і за кількістю не може конкурувати зі збірками МХП та ЛНМ, проте за якісним складом абсолютно їм не поступається. Друга половина ХХ ст. – період істотних змін в українському скловиробництві, доба розвитку напряду декоративно-ужиткового мистецтва – художнього скла, в контексті якого яскраво вирізняється специфічна ланка – гутне скло. Принципово важливу роль у формуванні національної самобутності і визначальних ознак львівського гутного скла цього періоду відіграли

як майстри-гутники, так і професійні художники, чия творча активність була скерована у двох напрямках: на створення авторських індивідуальних традицій і проектування зразків для масового тиражування. Безперечно, безпосередній вплив на формування дизайну гутного скла мала діяльність таких непересічних майстрів, як А. Бокотей, Ф. Черняк, І. Аполлонов, А. Балабін, М. Павловський, Я. Мацієвський, О. Гера, П. Думич та інших. Тож на прикладі розглянутої фондової колекції сучасного художнього скла у збірці Галереї можна прослідкувати і зрозуміти прикметні особливості та основні тенденції дизайну української гуті, віднайти достатньо повне відображення цих процесів упродовж другої половини ХХ ст. Основні матеріали дослідження формують підґрунтя для подальшого вивчення українського гутництва кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті українського студійного руху.



1. Голубець Г. Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова (1950–1990-і роки) : науково-популярне видання. Львів : Колір ПРО, 2015. 240 с.
2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття : монографія. Львів : Акад. експрес, 2001. 176 с.
3. Островський Г. Гавареччина : два художника и промысел. *Декоративное искусство СРСР*. 1984. № 7. С. 30–33.
4. Островский Г. Ярослава Мотыка. *Декоративное искусство СРСР*. 1982. № 4. С. 17.
5. Сакович І. Кераміка : в 6 т. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1968. Т. 6. С. 359–363.
6. Сакович І. Народна керамічна скульптура радянської України. Київ : Наукова думка, 1970. 154 с.



Іл. 1. Олексій Гера. Свічник



Іл. 2. Олексій Гера.
Декоративний кубок
«Спіралі»



Іл. 3. Олексій Гера.
Декоративний пласт
«Білий кінь»



Іл. 4. Олексій Гера.
Декоративна композиція
«Лев»



Іл. 5. Олексій Гера.
Декоративна композиція
«Провесінь»



Іл. 6. Олексій Гера.
Декоративна ваза
«Голубі листки»



Іл. 7. Петро Думич.
Ваза № 30



Іл. 8. Петро Думич.
Штоф № 16



Іл. 9. Петро Думич.
Штоф № 17



Іл. 11. Петро
Думич.
Набір для
компоту

Іл. 10. Петро Думич.
Куманець № 28



Іл. 12. Петро Думич.
Набір для води № 3



Іл. 13. Богдан Валько.
Декоративна композиція
«Річні камені»



Іл. 14. Богдан Валько.
Декоративна композиція
«Захід сонця»



Іл. 15. Богдан Валько.
Декоративна композиція
«Тихий вечір»



Іл. 16. Богдан Валько.
Декоративна композиція
«Гетьманські кубки»



Іл. 17. Богдан Валько.
Декоративна композиція «Елітні»



Іл. 18. Богдан Валько.
Декоративна ваза
«Весняний дзвін»



Іл. 19. Богдан Валько.
Декоративна ваза
«Хвиля»



Іл. 20. Богдан Валько.
Ведмідь



Іл. 21. Іван Мацієвський.
Декоративний набір «Столовий»



Іл. 22. Іван Мацієвський.
Декоративна ваза



Іл. 23. Ярослав Мацієвський.
Декоративна композиція
«Одарка і Карась»



Іл. 24. Ярослав Мацієвський.
Півень



Ил. 25. Василь Драчук



Іл. 26. Віталій Гінзбург.
Декоративна композиція
«Джерела»



Іл. 27. Віталій Гінзбург.
Декоративна композиція
«Морська фантазія»



Іл. 29. Віталій Гінзбург.
Декоративна композиція
«Метаморфози»



Іл. 28. Віталій Гінзбург.
Декоративна композиція
«Флора»



Іл. 30. Франц Черняк.
Декоративна
композиція «Маска»



Іл. 31.
Франц Черняк.
Профіль



Іл. 32.
Франц Черняк.
Писанки

Етнографічні образи Ольги Рапай із порцеляни у світлі нових досліджень

СЕКЦІЯ 4

Олена КОРУСЬ

кандидат мистецтвознавства
старший науковий
співробітник
Національного музею
«Київська картинна галерея»
м. Київ

<https://orcid.org/0000-0003-3280-492>

Ольга Перецівна Рапай створювала порцелянову пластику на початку своєї творчої кар'єри, коли у 1956–1967 рр. працювала на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі (далі – КЕКХЗ). Серед реалізованих нею в матеріалі тем, як-от сучасність, цирк, театр, на особливу увагу заслуговує етнографічна, що переважає кількісно. Вона знайшла втілення в образах молодниць у національному вбранні, танцюристів і бандуристів, у зверненні до літературних сюжетів і фольклору, на яких яскраво позначилась тенденція пошуку скульпторкою нової пластичної мови шляхом звернення до мистецтва народних майстрів.

У дослідженнях останніх років етнографічним образам було приділено пильну увагу в каталозі про порцеляну О. Рапай (Карпинская-Романюк, 2015). Згодом у процесі роботи над дисертацією ми виявили архівні документи – протоколи засідань художніх рад фарфоро-фаянсової промисловості і телесюжет VII «Виставка творів жінок-художниць» (Виставка, 1962), що раніше не потрапляли до уваги дослідників й містять нові факти. Однак через узагальнюючу специфіку дослідження ці відомості не знайшли належного висвітлення. Ця публікація дозволяє ввести зроблені на основі документів висновки у науковий обіг, зокрема уточнити назви, датування і виставкову біографію творів та зазначити імена співавторів скульптури або авторів розписів.

Однією з перших композицій О. Рапай на етнографічну тему стала скульптура «Коломийка» (1956), що відтворює український народний карпатський танець. Її пластилінову модель було створено під час навчання в Київському художньому інституті і демонстровано на огляді кращих робіт студентів. Документ від 1956 р. дозволяє уточнити, що співавтором Ольги Перецівни у цій роботі був її однокурсник, а згодом чоловік Микола Рапай. 24 червня 1959 р. цей твір у розписі Ганни Калуги, виготовлений в матеріалі на Городницькому фарфоровому заводі, був відібраний для павільйону УРСР на міжнародну виставку-ярмарок у Марселі (1959) (Протоколи, 1959: 41). Для участі у цій же виставці рекомендували сувенірні фігурки на тему українського танцю – «Гуцули, що танцюють» і «Діти, що танцюють» з дещо театралізованими постатями й детально відтвореними сценічними костюмами (Протоколи, 1959: 45). Рік потому фігурки знову запропонували для аналогічної виставки у Марселі (1960) (Протоколи, 1960: 55). Більшою динамічністю рухів та узагальненістю моделювання вирізняється ще один варіант композиції на тему танцю – двофігурна скульптура «Гопак» (1958). У матеріалі її було зроблено в лічених примірниках для подання на художню раду.

Однак на засіданні 18.07.1958 р. остання відхилила твір як малохудожній (Протоколи, 1959: 41). Цим пояснюється те, що виріб відомий лише по фото. Не прийняли й скульптуру «Дівчина з люстерком» (1958) як таку, що має «ряд недоліків пластичного та анатомічного характеру» (Протоколи, 1958: 26) (Іл. 1). На момент виходу книги цей твір був невідомий дослідникам і не увійшов в неї (Карпинская-Романюк, 2015). Згодом скульптуру виявили на одному з торговельних майданчиків, її придбали для приватної збірки. Архівні записи дозволили ідентифікувати її і включити в експозицію виставки «Перлини київського фарфору» (2019, Музей історії міста Києва).

Традиційна музична культура українців надихнула О. Рапай на створення образів сліпого кобзаря та молодого бандуриста (обидві 1959), а сценічна – образів бандуристок – «Бандуристка» (1959; розпис Г. Калуги), «Бандуристка у вінку» (1961), «Співачка» (модель № 2519, 1961; розпис Г. Калуги). Протоколи виявили раніше не відому скульптуру бандуристки (1959) й засвідчили, що модель № 2514 «Бандуристка у вінку» була затверджена 04.10.1961 (Протоколи, 1961: 52), а її розпис авторства Оксани Жникруп – 20.02.1962 (Протоколи, 1962: 4). У такий спосіб уточнено дату створення моделі і визначено автора розпису. У каталозі під № 111 зазначена скульптура «Бандурист» із непевним датуванням – 1960-ті рр. (Карпинская-Романюк, 2015: 207). Документ підтверджує, що О. Рапай створила два варіанти народних музик, один із яких був зображений сидячим. Однак обидва відхилили із пропозицією їх доопрацювати (Протоколи, 1959: 63).

Тема української класичної літератури знайшла відображення в бюсті Тараса Шевченка, який в каталозі поданий під № 120 із датуванням – 1950-і рр. (Карпинская-Романюк, 2015: 208). Як свідчить документ від 05.10.1963 р. бюст «Шевченко» (бісквіт) був виконаний 1963 р. у двох варіантах – із підставкою та без неї, і перший був затверджений у виробництво (Протоколи, 1963: 80).

Навдивовижу жвавим трактуванням образів вирізняється композиція «Солоха» (модель № 1296, 1959; розпис Г. Калуги), що у червні 1959 р. була відібрана для українського павільйону на міжнародній виставці-ярмарку в Марселі (1959) (Протоколи, 1959: 46). Досі був відомий лише цей варіант твору, що представляє фігури Солохи і дяка на одній підставці. Однак при перегляді документального телесюжету VII «Виставка творів жінок-художниць» (Виставка, 1962), присвяченого першому проєкту, де О. Рапай представила свою порцеляну особисто, ми зафіксували невідомі раніше спрощено модельовані фігури Солохи і дяка на окремих підставках (Іл. 2), а також фігуру «Гандзя» (за мотивами народної пісні) в авторському розписі, що відрізняється від уже відомої значно більшим розміром. На жаль, ці роботи відомі лише завдяки фільму. На виставці, влаштованій у приміщенні Республіканської постійно діючої виставки Головного управління фарфоро-фаянсової промисловості «Укрфарфорфаянс», разом із О. Рапай свої твори експонували художниці Васильківського майолікового заводу Надія Протор'єва та Київського заводу художнього скла Ганна Хом'якова (Хрещатик, 34). Відзнятий трихвилинний сюжет сьогодні є вкрай цінним документальним джерелом.

Так само лише за фотографією маємо уявлення про скульптуру «Українка зі снопом» (модель № 1601; 1959; розпис Лідії Мітяєвої), затверджену в листопаді 1959 р. (Протоколи, 1959: 64), що в каталозі значиться під назвою «Колгоспниця» (Карпинская-Романюк, 2015: 189).

Безпосередньо за мотивами українського народного костюма О. Рапай створила серії трьох розмірів – «велику», середню (близько 12 см) і мініатюрну (близько 6 см), а також сувенірні брелки «Українські». Етнографічна серія великих розмірів (1961) складається з шести фігур – «Харківчанки», «Гуцулки», «Полісянки», «Станіславки», «Подільчанки» і «Галичанки» (зберігається в Національному музеї українського народного і декоративного мистецтва та Музеї етнографії і художнього промислу НАН України).

Щодо деяких назв середніх за розміром етнографічних фігур (1961) під час укладання каталогу у авторів не було впевненості, тому з дозволу художниці їм присвоїли умовні назви (Карпинская-Романюк, 2015: 193–195). Однак у процесі подальших досліджень ми виявили матеріали, що дали змогу встановити первісні назви окремих творів: «Свекруха» (ф. 2241), «Текля» (ф. 2237/ р. 2238), «Шинкарка» (ф. 2231), «Килина» (ф. 2233/ р. 2234), «Віра» (ф. 2235/ р. 2236), «Гафійка» (ф. 2225/ р. 2226), «Стефа» (ф. 2229/ р. 2230). Щоправда, уточнити атрибуції вдалося, коли були відомі екземпляри з номером форми та розпису на дні. Так, позначена в каталозі під № 40 «Бояришня» насправді є «Свекрухою» (Іл. 3), «Господиня» (кат. № 45) – «Шинкаркою», а «Галина» (кат. № 44) – «Теклею» (Протоколи, 1961: 24) (Карпинская-Романюк, 2015: 193–194). Із цього випливає, що «Невістка і «Свекруха» кат. №№ 57, 58 атрибутовані помилково і потребують додаткового дослідження (Карпинская-Романюк, 2015: 196).

Згідно з архівними джерелами виправлено датування серії з дев'яти мініатюрних сувенірів кат. № 91–99 та підвісних брелків-сувенірів із 1965 на 1962 р. (Карпинская-Романюк, 2015: 202–204). Як відомо з документів за березень і травень, «малі етнографічні» сувенірні скульптури нової форми (дев'ять різновидів) та нові фасони скульптурних сувенірів «Українські» були затверджені з відзнакою (Протоколи, 1962: 24). Новою інформацією є також зазначення автора розпису – О. Жникруп та кількості брелків – 6 одиниць, де номери: 3265 / 3272; 3266 / 3273; 3267 / 3277; 3268 / 3275; 3269 / 3276; 3270 / 3277 означають відповідно номер форми / розпису. Цікаво, що їх планували випускати у 1963 р. на Баранівському порцеляновому заводі, однак зразки з відповідним маркуванням поки не виявлені (Протоколи, 1962: 41, 73).

Уведені до наукового обігу архівні матеріали дали змогу відповісти на деякі питання щодо атрибуції порцелянових творів О. Рапай, зокрема дозволили виявити невідомі раніше роботи і пояснити їх рідкісність, доповнити

і уточнити відомості в наявній літературі, а також розширити уявлення про художній доробок скульпторок О. Рапай та О. Жникруп. Водночас вони є поштовхом для нових роздумів про порцеляну О. Рапай і розв'язання нових завдань.



1. Виставка творів жінок-художниць. Телесюжет VII. Київська студія телебачення. 1962. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного. Збірник телесюжетів, 1962. Арх. № 3439.

2. Карпинская-Романюк Л., Корусь Е. Фарфор Ольги Рапай Монографія-каталог. Хмельницький : ТОВ Рекламист, 2015. 216 с.

3. Протоколи засідань художньої ради Головного управління фарфоро-фаянсової промисловості за 1958 р. ДАКО. Ф. Р-4869, оп. 1, спр. 77, 64 с.

4. Протоколи засідань художньої ради Головного управління фарфоро- фаянсової промисловості за 1959 р. ДАКО. Ф. Р-4869, оп. 1, спр. 148, с. 41.

5. Протоколи засідань художньої ради Головного управління фарфоро-фаянсової промисловості за 1960 р. ДАКО. Ф. Р-4869, оп. 1, спр. 216, с. 55.

6. Протоколи засідань художньої ради Головного управління фарфоро-фаянсової промисловості за 1961 р. ДАКО. Ф. 4849, оп. 1, спр. 284, с. 52.

7. Протоколи засідань художньої ради Головного управління фарфоро-фаянсової промисловості за 1962 р. ДАКО. Ф. 4869, оп. 1, спр. 339, с. 4.

8. Протоколи засідань художньої ради Головного управління фарфоро-фаянсової промисловості за 1963 р. ДАКО, Ф. Р-4869, оп. 1, д. 428, с. 80.



Іл. 1.
Дівчина з люстерком



Іл. 2. Виставка 1962 р.



Іл. 3. Свекруха

**Проблеми наукової
атрибуції
найдавніших
писанок з колекції
Закарпатського
обласного
краєзнавчого
музею**

Роман ПИЛИП

кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри
декоративно-прикладного
мистецтва Закарпатської
академії мистецтв
м. Ужгород

<https://orcid.org/0009-0008-7764-0758>

З огляду на те, що наша країна перебуває в стані війни з агресором, який намагається знищити будь-яку культуру окрім загальної імперської, кожен елемент народної культури українців є вкрай важливим маркером національної ідентичності. Тому збереження, дослідження і примноження народної культури є важливим завданням сучасних науковців. Одним із найдавніших мистецьких проявів духовної та релігійної обрядовості наших пращурів є писанка, що була наймасовішим і притому найкрихітшим видом народного мистецтва.

Закарпаття – невідомий і недосліджений «край ведмедів» для європейців, зберегло багато архаїчних рис культури, зокрема і писанкарство в його майже незміненому вигляді, і тільки друга половина ХХ ст. внесла свої корективи в непорушний століттями процес відписування воском журихих яєць, що передавався з покоління в покоління.

На Закарпатті писанкарство за останнє сторіччя пройшло ряд трансформацій у художніх і технологічних особливостях. Їхнє дослідження сьогодні надзвичайно утруднене відсутністю детальної і повної колекції, яка б відображала все різноманіття, притаманне закарпатській писанці (Пилип, 2021: 197–206).

Писанка українців Закарпаття ХХ ст. майже не представлена в наукових виданнях України. Досі немає ґрунтового аналізу писанки, як невід'ємної частини культури краю. Не проаналізовано еволюцію писанки, її художні та локальні особливості. Писанка Закарпаття повною мірою досі не введена в науковий обіг. Немає видань та постійно діючої систематизованої експозиції в музейному просторі, що могли б дати уявлення про різновиди, композицію та орнаментику писанки ХХ ст. на Закарпатті.

У 2018 р. автору поступила пропозиція оглянути частину колекції писанок із фондів Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького (далі – ЗОКМ). Уперше побачивши, в якому стані зберігаються музейні предмети, ми були шоковані. Пізніше з'ясувалось, що унікальну колекцію писанок майже на 90% було списано, повторно взято на облік, невірно атрибутовано і неналежним чином збережено (частина колекції зберігалася в одному оцинкованому відрі та дерев'яній делітці). Саме це унеможливило наукову роботу фахівців. Колекції традиційної писанки Закарпаття викликають значний інтерес, оскільки зібрані були ще на початку ХХ ст., є найдавнішими збереженими взірцями, виконаними в давній техніці воскового розпису по сирому яйцю.

Розпочавши детальне дослідження нами було встановлено, що є суттєві розбіжності між наявними музейними предметами і записами в інвентарних книгах. Такі проблеми збереження та наукового опису можна спостерігати не лише щодо писанок, а й інших музейних предметів (Штерр, 2023: 40–43). Короткі відомості про писанки

містяться у трьох інвентарних книгах групи зберігання «Етнографія» № 1, 7, 8 (Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 1; Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 7; Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 8).

Згідно із записами в першій з них довідуємося, що писанки потрапили до музею в 1948 р. з фондів таємничого «музею 1937 р.» (детальніше див.: Пилип Р. Колекція писанок з музейних зібрань періоду підкарпатської Русі у фондах Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького (Пилип, 2022: 160–167). Загальна кількість писанок, узятих на облік з музею 1937 р., складає 481 одиницю, з них частина писанок за актом від 09.11.1956 р. були передані у фонди інших музеїв (серед яких музеї у Львові, Києві та Москві) (Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 1). Деякі писанки того ж таки 1956 р. були списані, очевидно, через незадовільний стан збереження. Близько сотні писанок, які склали у ємності, не покинули стін фондосховища (детальніше про реконструкцію та реставрацію цих писанок див.: Пилип Р. Проблеми дослідження та реконструкції традиційної писанки Закарпаття (Пилип, 2023: 47–49).

Писанки першої половини минулого століття колись зберігались у спеціально виготовлених дерев'яних коробках зі скляною кришкою, внутрішній простір був поділений на окремі сектори для писанок, кожна з яких мала паперову вкладку з написами населених пунктів, а сама писанка була промаркована чорною тушшю відповідно до інвентарних записів музею 1937 р. На жаль, ці інвентарні записи та інші можливі джерела нами поки не виявлені. Частину цих вкладок з назвами населених пунктів ми знайшли у перемішаному вигляді у фондосховищі. Там же у такому ж стані були номери, що мали знаходитися на музейних предметах. Зрозуміло, що відновити попередні записи, які маркують пам'ятки, практично неможливо,

оскільки описи в інвентарних книгах або надто скупі, або виконані непрофесійно, що утруднює їх ідентифікацію.

Назви населених пунктів дають уявлення про географію колекції писанок, що охоплює історичне Закарпаття та окремі села Східної Словаччини. Зафіксовані в інвентарних книгах населені пункти – останній шанс ідентифікувати неправильно взяті на повторний облік писанки. Саме завдяки цьому переліку, використовуючи порівняння та аналіз художніх особливостей, можемо співвіднести ту чи іншу пам'ятку з ареалом її походження. Звичайно, що точно визначити населений пункт неможливо, проте окреслити осередки за етнографічним районуванням, долинами річок та співвіднести його з певною пам'яткою складно, але можливо.

Отже, можемо зробити висновок, що в музейному фондосховищі зберігаються писанки 20–30-х років ХХ ст., що є найдавнішими взірцями цього виду мистецтва на Закарпатті. Саме тому ці пам'ятки потребують не лише наукового дослідження, а й швидкої консервації, реставрації та реконструкції задля збереження одного з елементів української культури.



1. Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 1.

2. Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 7.

3. Фонди ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Інвентарна книга групи зберігання «Етнографія» № 8.

4. Пилип Р. Традиційна писанка Закарпаття ХХ ст. з фондової колекції Закарпатського краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького. Краєзнавство в інтердисциплінарному контексті розвитку сучасної освіти і науки. Збірник матеріалів ІХ регіонального науково-методичного інтернет-семінару. (м. Ужгород, 22 квітня 2021 року) / за заг. ред. Баяновської М. Р. Ужгород : ФОП Сабов А. М., 2021. С. 97–206.

5. Пилип Р. Колекція писанок з музейних зібрань періоду підкарпатської Русі у фондах Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького. Науковий збірник Комунального закладу «Закарпатський обласний краєзнавчий музей імені Тиводара Легоцького» Закарпатської обласної ради. Випуск XX–XXI. Ужгород : ТИМРАНИ, 2022. С. 160–167.

6. Пилип Р. Проблеми дослідження та реконструкції традиційної писанки Закарпаття. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної Інтернет конференції «Актуальні питання музеєзнавства, пам'яткознавства». Мукачево, 2023. С. 47–49.

7. Штерр Д. Проблеми дослідження розпоршених та частково втрачених колекцій музейних фондів. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної Інтернет конференції «Актуальні питання музеєзнавства, пам'яткознавства». Мукачево, 2023. С. 40–43.



Іл. 1. Списані писанки
1920–1930-х рр. з фондів зібрань



Іл. 2. Відписані писанки
з фондів зібрань ЗОКМ

Творчий доробок дослідниці української народної вишивки Ірини Свйонтек

Леся СЕМЧУК

кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри дизайну
і теорії мистецтва
Прикарпатського
національного університету
імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0002-3209-3585>

Творчий шлях Ірини Владиславівни Свйонтек (25.03.1937 – 07.03.2018), членкині Національної спілки майстрів народного мистецтва України (04.04.2002), налічує близько 50 років вивчення, відшукування, відтворення та видання зразків української народної вишивки локальних осередків гірських та підгірських районів Українських Карпат. Дослідницьку діяльність майстриня розпочала у 1970-х рр. й продовжувала до останніх днів свого життя. Ірина Владиславівна поділяла свій творчий шлях на три десятилітні періоди: накопичення і вивчення матеріалу; його систематизація; фотографічна, виставкова і публікаційна діяльність (Семчук, 2009).

Дослідниця опрацьовувала фонди державних музейних установ Львова (МЕХП, ЛНМ), Івано-Франківська

(ІФОКМ, ІФОХМ), Коломиї (КНМНМГП), Косова (КМНМГ). Особливу увагу приділяла відшукуванню автентичних вишивок у збірках регіональних, сільських музеїв, приватних колекціях. Багато часу присвячувала фольклорно-етнографічним фестивалям, поїздкам у гірські та підгірські села Українських Карпат, надто на храмові свята, де збирала важливу інформацію від респондентів. Під час інтерв'ювання у 2008 р. Ірина Владиславівна зауважувала, що особливо цінувала експедиції в найвіддаленіші куточки Карпатського регіону, об'їздивши майже всі села Гуцульщини. І. Свйонтек вдалося зафіксувати унікальні варіанти орнаментальних мотивів, давні вишивальні техніки, їх місцеві назви, колірно-тональні характеристики візерунків тощо.

У процесі систематизації матеріалу майстриня створила колекцію вишитих власноруч чорно-білих розводів вишивок. Це унікальні графічні структури – безцінний матеріал для вишивальниць-практиків та дослідників традиційної української вишивки. У них зафіксовано іконографічні, стилістичні ознаки орнаментальних мотивів, відмінності їх застосування в загальному композиційному устрої вишивок локальних осередків, окремих сіл. Ахроматичні розводи поліхромних вишивок абстраговані від емоційного впливу кольору та його відтінків. Вони контрастні до білого полотна й чітко відображають будь-який графічний елемент (крапку, лінію, пляму), підкреслюють форму, принципи її організації. Окрім характеру метричних повторів складових орнаменту, варіантів їх чергування, особливостей симетричного устрою навіть на світлинах розводів чітко виражено кількість набраних чи покритих ниток полотна, напрям та довжину стібків тощо.

За період інтенсивного накопичення фотоматеріалу І. Свйонтек доповнила свою колекцію вишитих розводів кольоровими світлинами типажів у народних строях. Фототека майстрині налічує понад 17 тисяч зразків вишивок локальних осередків Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, Опілля, Покуття, Буковини (Семчук, 2009).

Упродовж 1990-х рр. графічні розводи автентичних вишивок на міліметровому папері та зразки, виконані в матеріалі, Ірина Владиславівна презентувала на персональних виставках. Починаючи з 2000-х рр. висвітлювала результати своїх досліджень у виступах на українських та міжнародних конференціях, публікувала їх у збірниках, зокрема у фахових виданнях «Народна творчість та етнографія», «Народне мистецтво» (Свйонтек, 2005: 280; Свйонтек, 2018: 89).

Кожен із вищезазначених періодів невтомної праці І. Свйонтек дав безцінні для сучасного українського суспільства результати – вісім виданих альбомів одягової вишивки Гуцульщини та Покуття з кольоровими світлинами типажів, вишитих чорно-білих розводів та описом до них. Особливу цінність представляють зафіксовані дослідницею і подані в кожному виданні місцеві назви візерунків та окремих орнаментальних мотивів кольору з усіма їх діалектними відтінками, відомості щодо особливостей побутування того чи іншого узору, прізвища авторів та респондентів. Кожну назву дослідниця з властивою їй скрупульозністю «перепроверяла» по декілька разів «у різних людей та в різних селах» (Свйонтек, 2011: 11) задля переконання у достовірності. Усе це посилює цінність доробку Ірини Владиславівни та актуалізує видані результати її праці. З приводу цього М. Селівачов зауважив: «Ця ретельність інколи здається надмірною... Проте саме таких ґрунтовних і вичерпних видань не вистачає в українській народознавчій науці» (Свйонтек, 2011: 10).

Перший з альбомів І. Свйонтек вдалося опублікувати в 2005 р. після невтомних пошуків меценатів, переконань представників органів місцевого самоврядування щодо важливості такого видання заради збереження й популяризації вишивального мистецтва краю (Свйонтек, 2005). Передмову до нього написала відома дослідниця української народної вишивки, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник ІН НАНУ Раїса Володимирівна Захарчук-Чугай.

Усі наступні альбоми вдавалось видавати з інтервалом у 2–3 роки, необхідним для їх укладання. Над останнім із них, опублікованим у 2018 р., Ірина Владиславівна працювала будучи вже тяжко хворою.

У шести альбомах, кожен із яких містить від 80 і більше таблиць чорно-білих розводів та кольорових фотографій до них, дослідниця презентувала мистецтво геометричного орнаменту та колориту одягових гуцульських вишивок майже з усіх сіл Косівщини, Яремчанщини, Надвірнянщини, Верховинщини (Свйонтек, 2005; 2008; 2011; 2016). Два з них присвятила художнім особливостям космацьких візерунків (Свйонтек, 2014; 2015). За життя І. Свйонтек встигла видати також два альбоми зразків одягових вишивок Покуття (Свйонтек, 2013; 2018). На жаль, великий обсяг матеріалу, зібраного і систематизованого майстринею, залишився не опублікований. Його Ірина Владиславівна завчасно довірила Коломийському музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського. Нині ці зразки інвентаризовані й належать до державного фонду культурної спадщини України, представляють безцінне джерело інформації для мистецтвознавців, етнографів, дослідників української традиційної одягової вишивки.

Важливість її майже півстолітньої дослідницької, творчої, колекційної діяльності засвідчують нагороди регіонального та всеукраїнського рівнів. Окрім медалей («За особливі заслуги перед Гуцульщиною», «За подвижництво в культурі Прикарпаття», «За заслуги перед Прикарпаттям», «За збереження народних традицій» (НСМНМУ), «За досягнення в розвитку культури і мистецтв», «За збереження та охорону нематеріальної культурної спадщини» (Премія ім. В. М. Гнатюка від МКУ), І. Свйонтек Указом Президента України Петра Порошенка нагороджена орденом княгині Ольги III ступеня.

З особистого досвіду спілкування і співпраці з майстринею зауважу без перебільшення що лікарка за фахом і мисткиня за покликанням, спадкоємиця

інтелігентних родин культурно-громадських діячів Івано-Франківщини (Семчук, 2009), Ірина Владиславівна була справжньою подвижницею народного мистецтва української вишивки, заради дослідження якого жертвувала усіма побутовими благами і матеріальними цінностями. У своїй праці вона вбачала високу мету – збереження мистецької спадщини українського народу та увіковічення пам'яті її творців, що засвідчувала на перших сторінках кожного із восьми видань.



1. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту та колориту. *Альбом 1*. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2011. 321 с.

2. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. *Альбом 4*. Львів : Априорі, 2016. 264 с.

3. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. *Альбом 5*, книга 1. Львів : Априорі, 2014. 232 с.

4. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. *П'ятий мистецький альбом* : навч. посібник. Космацькі вишивки Косівщини. Львів : Априорі, 2015. 264 с.

5. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. *Мистецтво орнаменту*. Альбом 2. Івано-Франківськ : Народне мистецтво, 2005. 285 с.

6. Свйонтек І. Вишивки Гуцульщини. Мистецтво геометричного орнаменту та колориту. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. 288 с.

7. Свйонтек І. Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. *Альбом 1*. Львів : Априорі, 2013. 260 с.

8. Свойнтек І. Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. / авт.-упоряд. Ірина Свійонтек. *Другий мистецький альбом : Узори вишивок Городенківського району*. Навч. посіб. Львів : Апріорі, 2018. 92 с.

9. Семчук Л. Ірина Свійонтек – дослідниця і творча діяльність. *Мистецтвознавство'09*. Львів, 2009. С. 127–136.

СЕКЦІЯ 5

**Культурологічні аспекти
мистецького процесу**

Сучасний вимір
камералістики. Фестиваль
«Антологія української
камерно-інструментальної
музики»
у Львові

Ніна ДИКА

кандидат мистецтвознавства
(доктор філософії, Ph.D)
доцент
професор кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
і кафедри камерного ансамблю
та квартету Львівської
національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-1447-689>

*«невблаганний арбітр – час,
що акумулює минуле у сучасному,
є спроможним підтвердити право входження цього
нового,
сучасного до майбутнього, породжуючи феномен
позачасового,
здатного на довгі роки зберігати естетично-
художню вартісність новаторів»
(Терещенко, 2021: 264)*

У страшний шалений час національної трагедії,
героїчної боротьби-протистояння проти рашистських

окупантів потужний інтонаційний код українства з особливою гостротою прочитується у творчості митців: поетів, художників, скульпторів, фотомитців, композиторів. Незмінним залишається інтерес до камерно-інструментального доробку українських композиторів – «дзеркала душі» нації, не здатної підпорядковуватись будь-якому тиску ззовні.

Своє покликання у відкритті знаного і незнаного камерного музичного всесвіту українських композиторів – від класики та модерну до творчості молодих – щороку реалізує Фестиваль «Антологія української камерно-інструментальної музики», започаткований кафедрою камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (далі – ЛНМА ім. М. В. Лисенка) (автори ідеї і модератори мистецького проєкту – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету, професор Тетяна Слюсар; кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, Ph.D), доцент Ніна Дика). Афіша, в оформленні якої використана картина знаного українського художника, всесвітньо відомого графіка, лауреата Шевченківської премії Івана Остафійчука «Зелене коло» з приватної колекції родини Уманських, з року в рік гостинно запрошує шанувальників у вимір української камералістики.

Перші концертні вечори Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики» до 30-річчя Незалежності України і 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка відбулися 15–16 грудня 2021 р. в колишній творчій лабораторії славетного художника-колориста Олекси Новаківського, а нині – Художньо-меморіальному музеї Олекси Новаківського у складі Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (Іл. 1). Проведення унікального ретроспективного проєкту в музейному середовищі стало можливим завдяки антикварному кабінетному роюлю «J. FRITZ & SOHN, WIEN» з дому Родини

Колесс, подарованому музею професоркою кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка Р. С. Залеською.

Імпреза вирізнялася духом високої культури мистецького спілкування, інтелектуалізацією музичного виразу, натхненністю інтерпретацій. Особливо цікавими для меломанів стали два концертні вечори, програми яких охопили камерно-інструментальні твори М. Березовського, О. Лизогуба, М. Лисенка, В. Косенка, В. Флиса, М. Скорика, Є. Станковича, В. Камінського, А. Станько, Р. Цися у виконанні студентів кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка (творчі керівники: професор Т. М. Слюсар, професор А. В. Станько, доцент В. В. Андрієвська, доцент Н. О. Вакула, доцент Н. О. Дика, доцент М. З. Карапінка).

У часі національної трагедії відбувалися два незабутні концертні вечори Другого Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики» до 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Імпрези проходили під рубрикою «Українська камерно-інструментальна соната» (Асталаш, 2023) в рамках Міжнародної науково-практичної конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір» до 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка, ставши логічним її продовженням. В інтерпретації студентів 07.12.2022 р. А. Бердус, І. Берчук, В. Когут, Я. Нижникевич, Н. Шутко, Р. Шутко натхненно прозвучали камерні полотна В. Косенка, Б. Фроляк, Є. Станковича (творчий керівник: професор Т. М. Слюсар). Запам'ятались інтерпретації камерних творів М. Скорика, Б. Фільц, В. Камінського, Р. Цися, С. Гаврилюка у виконанні 08.12.2022 р. студентських камерно-інструментальних ансамблів, у складі Б. Гаврилова, С. Гаврилюк, О. Добровенка, І. Когут, Н. Лахтюк, І. Максимів, Є. Малярчик, У. Максимів, Д. Мацьків, А. Офіцинської, О. Пешко, М. Полячок, Д. Постайчук, Ю. Турок, В. Філіппової, А. Ярема, Н. Кісюк (асистент-стажист), Т. Менцінського (лауреат

міжнародних та всеукраїнських конкурсів) (творчі керівники: професор О. Б. Пилатюк, доцент В. В. Андрієвська, доцент Н. О. Дика, доцент М. З. Карапінка).

Прем'єрні виконання камерних композицій Б. Фільц стали окрасою мистецької події. «Залежані рукописи ожили у звуках»: прозвучали два Духові Хорали для струнного квартету (фестивальна прем'єра) у виконанні М. Полячок (скрипка), І. Максимів (скрипка), Ю. Турок (альт), Б. Гаврилова (віолончель) (творчий керівник: доцент кафедри М. З. Карапінка) і Пісня («Гаєм зелененьким») для фортепіанного тріо (світова прем'єра) у виконанні А. Офіцинської (скрипка), Т. Менцінського (віолончель), І. Когута (фортепіано) (творчий керівник: доцент Н. О. Дика).

2023 р. утретє відбулася мистецька хода львівського Фестивалю. Інтерес викликала інтерпретація Струнного квартету М. Лисенка: Л. Менцінський (скрипка), Н. Багрій (скрипка), К. Філатов (альт), Т. Менцінський (віолончель) (творчий керівник: доцент М. З. Карапінка). Фортепіанне тріо «Ноктюрн» С. Людкевича, композитора, який «...зробив значний внесок у процес професіоналізації української фортепіанної музики...» (Загайкевич, 2011: 237–245), прозвучало в інтерпретації А. Офіцинської (скрипка), М. Карапінка (альт), І. Когут (фортепіано) (творчий керівник: Н. О. Дика). Вперше виконувалося Тріо «Ноктюрн» С. Людкевича в інструментальному представленні, де перекладення партії віолончелі для альту здійснила професор А. В. Станько. Незабутній вимір інтелектуальних емоційно-психологічних камерних імпресій породили інтерпретації камерних полотен у Малому залі ЛНМА ім. М. В. Лисенка 11.05.2023 р.: В. Сильвестров «Post scriptum» Соната для скрипки (Д. Жога) та фортепіано (О. Стечишин) (творчий керівник: доцент Т. М. Слюсар); М. Скорик Партита № 3 в п'яти частинах у виконанні А. Гонтова (скрипка), Д. Сидоренко (скрипка), В. Когут (альт), Б. Гаврилова (віолончель) (творчий керівник: професор А. В. Микитка).

Концертний вечір «Шедеври львівського тріо» 19.05.2023 р. (автор проєкту: Заслужений діяч мистецтв

України, кандидат мистецтвознавства, професор О. Б. Пилатюк) отримав широкий резонанс (Дика, 2023) (Іл. 2). Камерна музика Н. Нижанківського, В. Барвінського, М. Скорика, В. Камінського, Б. Фроляк звучала гранично широко, природно, невимушено. Широкий спектр образних сфер, наповнений відбитком ліричного світосприйняття Н. Нижанківського, огорнув слухацьку аудиторію багатогранністю музичної мови. Тріо E-moll (1926) в інтерпретації І. Кузьми (скрипка), С. Окрутної (віолончель), С. Джумурата (фортепіано) вирізнялося творчим пошуком, натхненністю відтворення багатовимірності людського життя, де немов у калейдоскопі подій пропливали і порив, і сум, і ніжна пісня, і протест. Фортепіанне тріо A-moll «витонченого лірика» В. Барвінського чарувало широкою палітрою емоційних переживань, градацій, почуттів і настроєвістю у виконанні В. Заціха (скрипка), Н. Кляпетура (віолончель), М. Федина (фортепіано). Як вияв шани до Маестро Мирослава Скорика у треті роковини його пам'яті, прозвучало Тріо «Речитативи та Рондо» (1968), створене композитором на замовлення піаніста Д. Башкірова (1955, Париж, Франція, Гран-прі конкурсу імені Ж. Тібо і М. Лонг). Камералісти Л. Менцінський (скрипка), М. Менцінський (віолончель), Ю. Мамюк (фортепіано) представили багату палітру трагічних і войовничих інтонацій, і водночас фольклорних, архаїчних, блюзових, жартівливих, вирішуючи численні завдання авторської концепції.

Першовиконання авторської транскрипції камерно-інструментального тріо В. Камінського «Голоси прадавніх гір» для скрипки (С. Гарасим), віолончелі (М. Менцінський), фортепіано (К. Родін) відбулось у концертній програмі львівського Фестивалю. Творячи композитор «...чітко уявляє для кого призначається той чи інший твір...» (Кияновська, 2015: 21–29). Відеоряд (ідея: професор О. Б. Пилатюк) логічно підібраних малярських робіт (фотоілюстрацій та відео природи Карпат, істот української міфології тощо) збагатив художньо-емоційний реєстр проєкту. Атмосферність відтворення пам'яті далекого минулого, голосів «забутих»

і «незабутніх» предків перепліталися з емоціями людських страждань, породжених драматичними подіями сьогодення.

Прем'єра камерного твору «How war changed Rondo» Б. Фроляк відбулась у виконанні Л. Менцінського (скрипка), М. Менцінського (віолончель), В. Сав'як (фортепіано) (всеукраїнська прем'єра). Широкий спектр музичних настроїв від «жаху та смутку» викликаних війною до «надії та просвітлення» в майбутньому посилював відеоряд картин художників від Є. Босха, Е. Мунка, С. Далі до автора тисячі полотен, створених в унікальній техніці «пльонтанізм» І. Марчука. Сценічний *dress code* виконавців-інструменталістів – українські вишиванки – генетичний код нації, відповідав художньо-образній та етико-філософській наповненості музики, яка звучала. Сприяючи цілісному відображенню часу, який вирішує в мистецтві відповідну йому проблематику композиторського «концептуального задуму», львівські студенти-камералісти за участі аспіранта ЛНМА ім. М. В. Лисенка, віолончеліста М. Менцінського (вступне слово, ведучий концерту), реалізували своєрідний діалог між камерно-інструментальними полотнами і слухачькою аудиторією.

Інноваційністю та особливим відчуттям високої художньої цінності й краси позначені інтерпретації полотен української камерно-інструментальної ансамблевої спадщини минувшини і сьогодення в концертних програмах Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики», що відбувався в Художньо-меморіальному музеї Олекси Новаківського (вул. Листопадового Чину, 11) і Малому залі ЛНМА ім. М. В. Лисенка (вул. О. Нижанківського, 5). Події Фестивалю були затьмарені повномасштабною війною росії проти України, музиканти виступали під звуки сигналів повітряних тривог в часі бомбардування українських міст, містечок, сіл і селищ. Творилась магнетична мистецька атмосфера. Важко назвати інший жанр музичної творчості, що

з такою граничною ясністю утілив би найбільш суперечливі і багатомірні проблеми нашого духовного буття.

Упам'ятіслухачів-шанувальників камерного музикування назавжди залишиться заряд високої духовності, відчуття прекрасного, емоційна піднесеність.

Велика вдячність ЗСУ за можливість реалізації такого потрібного та актуального мистецького проєкту!



1. Асталаш Г. Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір. URL : <https://lnma.edu.ua/камерно-інструментальний-ансамбль-український-та-світовий-вимір/lnma.edu.ua>.

2. Бабак С., Сjuta Г. Антологія. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / ред. С. Єрмоленко; худ. оф. О. С. Юхтман. Харків : Фоліо, 2006. 623 с.

3. Деркач Леся – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / укл. Микитка А., Дика Н., ред. Пилатюк І. Львів : Тетюк Т., 2014. 328 с.

4. Дика Н. Антологія української камерно-інструментальної музики. Львів : Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка, 2021. URL : <https://lnma.edu.ua/%d0%b0%d0%bd%d1%82%d0%be%d0%bb%d0%be%d0%b3%d1%96%d1%8f%d1%83%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%97%d0%bd%d1%81%d1%8c%d0%ba%d0%be%d1%97%d0%ba%d0%b0%d0%bc%d0%b5%d1%80%d0%bd%d0%be-%d1%96%d0%bd%d1%81%d1%82%d1%80/>.

5. Дика Н. Шедеври Львівського тріо у панорамі Фестивалю «Антологія української камерної музики». Львів, 2023. URL : <https://lnma.edu.ua/шедеври-львівського-тріо-у-панорамі-ф/lnma.edu.ua>.

6. Загайкевич М. Людкевич Станіслав Пилипович. *Українська Музична Енциклопедія*. Том 3. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. С. 237–245.

7. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2015. С. 21–29.

8. Кияновська Л. Специфіка камерно-інструментального мислення Мирослава Скорика (на прикладі творів останнього десятиріччя). Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Вип. 25. Львів, 2011. С. 7–16.

9. Кравченко А. URL : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0xwPZfVoBgPLKh6kjjcXxfZk2cApx1rLQsAh2TrHcXAt7MvhB6LH7oJWPAChAfLBvl&id=100008002815198.

10. Кушнірук О. URL : https://cdn.fbsbx.com/v/t59.270821/364169356_1716820752086835_8491991923522411216_n.docx/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84.%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C2022.docx?_nc_cat=107&ccb=17&_nc_sid=0cab14&_nc_ohc=qBReYWUmtVcAX8zJM9i&_nc_ht=cdn.fbsbx.com&oh=03_AdQBp2h9XDgyDXvWkBZdbXRRjXXXiHFYyhqli7f3Gf5kkgg&oe=64C73735&dl=1.

11. Костюк Н. Нестор Нижанківський. Українська Музична Енциклопедія Том 4. Київ, 2016. С. 241–242.

12. Павлишин С. Камерно-інструментальні ансамблі В. Барвінського. *Камерний простір Львівщини: постаті та факти (до 175-річчя діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка)* : Тези Всеукр. науково-практ. конф., м. Львів, 25 квіт. 2018 р. Львів, 2018. С. 20–23.

13. Терещенко А. Естетичні засади та виражальність вокально-симфонічних жанрів в умовах другої хвилі авангарду (кінець 1950-х – середина 1970-х рр.). Українська кантата і ораторія : монографія. Київ–Дніпро : ЛІРА, 2021. С. 264.



Іл. 1



Іл. 2

Культурологічні підходи до аналізу творчості Люни Амалії Дрекслер

Оксана МАЛАНЧУК-РИБАК

доктор історичних наук
професор кафедри історії
і теорії мистецтв
Львівської національної
академії мистецтв
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0001-9666-8125>

Традиційно творчість будь-якого митця аналізують з огляду на життєпис, родинне середовище, навчання, основні етапи мистецького розвитку. А художні твори досліджують формально-описовим, іконографічним, семіотичним методами з відповідним доміантним фокусом мистецтвознавчої інтерпретації твору. Культурологічні підходи до аналізу мистецького доробку передбачають насамперед трактування творчості митця як «продукування» новаційних ідей і сенсів, що творять культурно-історичні періоди. Водночас творчість кожного митця є більш чи менш повним та всебічним художнім втіленням ідей свого часу. І мистецтвознавчий, і культурологічний аналіз дають можливість інтерпретувати твір чи творчість загалом, всебічно та всеохопно.

Люна Амалія Дрекслер (1882–1933) – відома львівська мисткиня доби модернізму. Її біографія і творчий доробок аналізували як польські (Sosnowska, 2003: 194, 201, 219, 279), так і українські дослідники (Глембоцька; Бірюльов, 2005: 90, 118, 146–148). Її творчість – невід’ємна, характерна та визначальна складова частина доби модернізму. Відомі більш як 200 її скульптур та численні твори живопису, що є окрасою приватних колекцій, експозицій численних польських та українських музеїв, зокрема експозиції та фондів Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького. Її твори чисельно представлені у каталогах виставок, що відбулися за життя мисткині, а також у каталогах виставок другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.

Біографія Л. А. Дрекслер може слугувати ілюстрацією реального втілення нових модерністських світоглядних ідей у житті конкретної особи. Майбутня художниця народилась у родині відомого і заможного львівського купця Ігнація Дрекслера та його дружини Євгенії. Ця багатодітна родина (мали восьмеро дітей) належала до фінансової та інтелектуальної польської еліти Львова. Відповідно Люна Амалія могла обрати різні життєві стратегії, але, прислухаючись до «духу часу», віддала перевагу ґрунтовній та всебічній освіті, фаховій праці та громадській діяльності з виразним феміністичним звучанням.

Юність Л. А. Дрекслер припала на час, коли молоді дівчата і, очевидно, їхні батьки, почали усвідомлювати потребу освіти для жінок. Львів став тим європейським містом, де розгорнулася вперта і тривала боротьба за рівні права на освіту для чоловіків і жінок. Варто нагадати, що початкова освіта для дівчат в Австро-Угорщині з 1872 р. була обов’язковою. Натомість навчання у гімназіях та у вищій школі для них було недоступним.

Результатом багаторічної боротьби стало розпорядження міністра освіти від 23.03.1893 р., згідно з яким жінки дістали право вступу до університетів на філософські факультети. Із 1900 р. жінки здобули право

навчатися на медичних факультетах. До Першої світової війни жінки не мали права навчатися у політехнічних вищих навчальних закладах, а також здобувати вищу художню освіту. Вибороти право навчатися у вищих навчальних закладах для жінок ще не означало набуття повноцінних професійних прав. Зазвичай для кожної жінки, яка здобула фахову освіту, драматичний процес утвердження у «чоловічому світі» тривав по суті ціле життя.

Люна Амалія з 1899 р. вивчала мистецтво у львівській приватній школі Марцелія Герасимовича. Викладали у цій школі відомі митці Станіслав Батовський-Качор, Антоній Суліма-Попель, Станіслав Рейхан та інші. Освіту продовжила в європейських мистецьких центрах. Упродовж 1907–1910 рр. була в Парижі, де студіювала у майстернях паризьких художників, зокрема учня Огюста Родена Еміля Антуана Бурделя. Студіювала в Римі, Мюнхені та у Лейпцігу. Повернулася до Львова вже зрілою мисткинею і почала працювати у майстерні на той час уже покійного відомого львівського скульптора та живописця Тадея Баронча. Період навчання Л. А. Дрекслер чудово ілюструє одну із суспільно найпотужніших ідей доби модернізму – ідею емансипації. Мова йшла не лише про емансипацію жінок у сенсі здобуття рівних з чоловіками громадянських прав. Емансипацію трактували набагато ширше. Насамперед як соціальну та національну емансипацію, тобто подолання соціальної несправедливості, національного гноблення. Не менш важливою була емоційна, інтелектуальна емансипація. Саме емансипація у широкому сенсі формувала нові життєві стратегії людей. Тому життєпис Л. А. Дрекслер є втіленням емансипації не декларативної, а реальної.

Модернізм як культурно-історична доба сформувався на основі кількох визначальних ідей. Однією з них була ідея синтезу у широкому розумінні цього слова. Найперше це мав бути синтез культурного досвіду Європи, починаючи з античних часів і завершуючи початком ХХ ст. У художній культурі модерністи демонстрували прагнення до синтезу

різних видів мистецтва, узагальнення естетичного досвіду людства, синтезу художніх традицій Заходу і Сходу, Античності і Середньовіччя, класицизму і романтизму. У творчості модерністів виразними є домінування декоративності, психологізму та неоромантичного символізму. Ці світоглядні та естетичні настанови модернізму більш чи менш повно відображені у творах Люни Амалії.

Серед створених мисткинею скульптур – кругла скульптура (психологічно глибокі портрети, композиції на релігійну тематику), рельєфи, дрібна пластика. У її доробку пластика з використанням тонованого гіпсу («Відпочинок» або «Дама в капелюсі», «Блакитний хлопчик», «Гуцулка»). Малювала краєвиди та портрети, творила графічні твори в техніці офорту. У ранній творчості домінує естетика сецесії, виразними є риси імпресіонізму, згодом посилюється прагнення до художньо-стильового синтезу або використання мистецьких стилізацій та художніх алюзій. Глибоко психологічні її численні скульптурні портрети. Неоромантична та християнська символіка характерна для численних надгробків та барельєфів (надгробок родини Марковських на Личаківському цвинтарі, «Архангел Михаїл»).

Модерністи, на відміну від авангардистів, були схильні до містичного сприйняття незбагнених взаємопов'язаностей сенсів і явищ, духовної і матеріальної реальності. Модерністська ірраціональна домінанта дуже виразно виявилась у життєписі Л. А. Дрекслер. Навчаючись у Мюнхені, вона познайомилась і співпрацювала з Рудольфом Штайнером, філософом-містиком, окультистом, езотериком, творцем світоглядно-філософської концепції антропософії. Концепція антропософії була однією зі спроб синтезу європейської неоплатонівської філософської традиції і східних (наприклад, буддистських) медитативних практик. Прихильники цієї концепції ставили перед собою амбітне, але малореалістичне завдання об'єктивно пізнати духовну реальність, уникнувши суб'єктивної

обмеженості містицизму та надмірного, на їх переконання, наукового раціоналізму. Антропософи демонстрували сталий інтерес до різних видів мистецтв, проблем синтезу мистецтв, поєднання мистецьких і педагогічних практик. З ініціативи Л. А. Дреклер 1929 р. було засновано «Польське антропософське товариство». Вона була серед численних європейських митців, котрі долучилися до будівництва та художньої оздоблення головного центру антропософії Гетеанума (Швейцарія, м. Дорнах). Мабуть, під впливом концепції антропософії Люна Амалія створила низку творів, у яких простежуємо альянзи з античною та французькою середньовічною скульптурою, стилізацію під архаїчне чи давньосхідне мистецтво.

У час модернізму значно розширилося коло замовників та споживачів творів мистецтва. Це мало кілька наслідків. Насамперед спостерігаємо проникнення вишуканої естетики, модерністського символізму та неоромантизму у сферу масової культури, зокрема в масове виробництво. Представники «елітарного» мистецтва не цуралися ролі творців тиражованої продукції (декоративно-ужиткових творів, графіки, ювелірних виробів, дизайну інтер'єрів і вбрання). Відповідно естетична і художня цінність таких творів зростала. Проте такий симбіоз «елітарного» і «масового» мистецтва мав зворотний наслідок. Тиск невибагливих масових смаків, обмежені можливості технологій масового виробництва не раз змушували фахових митців переступати тонку межу між досконалою художньою формою і кітчем. У творчій біографії Л. А. Дреклер є сторінки співпраці з відомою фаянсовою фабрикою в Пацикові. Її дрібна пластика стала ще однією гранню майстерності скульптора («Кімоно», «Сестри», «Розаліна», «Рококо», «Жінка в чорних панчохаз»). Долучення Люни Амалії до творчого процесу в межах масового виробництва ілюструє один із провідних модерністських трендів, а саме поєднання елітарного «високого» мистецтва з тільки но сформованою масовою культурою.

Малодослідженою і водночас важливою для

характеристика особистості є громадська робота Л. А. Дрекслер. Вона була однією із засновниць «Спілки польських художниць» та постійною учасницею її виставок, членом численних польських мистецьких об'єднань, а також ради міста Львова.

Життєпис і творчий доробок Л. А. Дрекслер є прикладом суголосності мисткині з провідними ідеями свого часу. Вона творила ці ідеї і водночас художньо візуалізувала їх.



1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. 184 с.

2. Глембоцька Г. Дюна Дрекслер. Інтерактивний Львів. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/drexlerowna-luna/>.

3. Sosnowska J. M. Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2003. 223 s.

**Ілюстратори казок
Ганса Християна
Андерсена
у польських
виданнях
1850–1930-х рр.**

Валерія ПІТЕНІНА

доктор філософії
старша викладачка кафедри
теорії та історії мистецтва
Національної академії
образотворчого мистецтва
і архітектури
м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-6303-051X>

Казки Ганса Християна Андерсена – один із феноменів світової дитячої літератури. Розповіді, написані в Данії й глибоко вкорінені в культуру та побут цієї північної країни, стали текстами, що перекладались усіма європейськими мовам. Твори Г. Х. Андерсена дають можливості для численних інтерпретацій: від історично-соціальних до психологічних; дозволяють розглядати сюжети з різною мірою узагальнення – від побутово-індивідуального до біблійного та загальнолюдського контекстів. Ці якості авторського тексту сприяли поширенню перекладів Європою й відповідно створенню великої кількості візуальних інтерпретацій в ілюстраціях.

Упродовж 1858–1939 рр. польською мовою було надруковано близько 130 перекладів і переказів Г. Х. Андерсена. «Bibliografia Polska. 1901–1939» (Bibliografia

polska, 1901–1939, 1986: 187–195) включає 115 книг письменника, виданих у Польщі в цей час. Електронна база бібліографії К. Естрейхера (<https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/indeks/>) фіксує 20 видань XIX ст. Як зазначає Єва Оглоза, «перші польські видання казок Андерсена, друковані з 1859 р., містили ілюстрації видатних іноземних художників – Вільгельма Педерсена, Едварда Дюлака, Кая Нільсена – або анонімні імпортовані ксилографічні відбитки, що були повсюди в той час. Але вже наприкінці XIX ст. у Польщі почали домінувати видання казок з оригінальними ілюстраціями» (Ogłóza, 2018: 33).

Перше видання польською мовою було двотомне, в цупкому зшитку середнього розміру (19 см), без ілюстрацій (Andersen, 1858). Серед ранніх книг анонімних авторів варто виокремити кілька найбільш ілюстрованих збірок. У 1898 р. вийшло друком ілюстроване видання «Байки і повісті» (Andersen, 1898). У збірку увійшли 15 казок, прикрашених кольоровими сторінковими ілюстраціями. Це ілюстрації до «Дюймовочки», «Кресала», «Принцеси на горошині», «Бридкого каченяти», «Стійкого солдатика» та «Лелеки». Обрані сюжети частково збігаються з сюжетами першого ілюстратора казок Г. Х. Андерсена В. Педерсена, що були надруковані 1849 р., проте не є їх варіаціями чи повторенням.

1899 р. у Варшаві в серії «Бібліотека для молоді» вийшла друком ілюстрована збірка Г. Х. Андерсена «Байки» з 10 чорно-білими малюнками невідомого автора (Іл. 1) (Andersen, 1899). Це видання відрізняється від попередніх комплексним оформленням книги: сторінкові ілюстрації на вставних аркушах чергуються із заставочними ілюстраціями на початку обраних текстів, а кожна наступна казка починається з візерунчастих буквиць.

На межі XIX – XX ст. у Варшаві надрукували багато ілюстроване видання «Нові чарівні повісті Андерсена» (Andersen, 1901). У ньому суттєво змінилася структура оформлення: кожна казка супроводжується невеликими малюнками, що поетапно ілюструють ключові події сюжету

та знайомлять читача з основними і другорядними героями. Сторінкові ілюстрації мають підписи – цитати з основного тексту (Іл. 2). Нові методи ілюстрування віддзеркалюють зміни у ставленні до дитячої книги під впливом новітніх технологічних можливостей та появи «історій у картинках» в періодичній пресі.

На початку ХХ ст. кількість надрукованих польською мовою казок Г. Х. Андерсена зростає. Але це не означає, що всі вони були ілюстрованими. Навпаки, переважна більшість – серійні книги, видані мінімальним коштом, без ілюстрацій. Зі 124 видань письменника польською мовою 1900–1939 рр. лише 50 ілюстровані. З них лише у 17 вказані автори зображень. Для ілюстрування використовували створені раніше і вже визнані роботи іноземних авторів та нові ілюстрації польських художників.

Ілюстрації британського художника, майстра містичної сецесії Едмона Дюлака (Edmon Dulak, 1882–1903) прикрашали польське видання Ю. Мортковича (J. Mortkowicz) (Варшава, Краків) у 1913 р. «Байки» (Andersen, 1913), «Снігова королева», «Райський дворик» та «Оповідання вітру» вийшли окремими книгами. Бібліограф та літературознавець Ю. Дунін докладно описав це видання (Dunin, 1991: 120). Популярними були також ілюстрації данського художника Кая Нільсена (Kay Nielsen, 1886–1957), що вийшли збіркою «Найкращі байки» у Ю. Мортковича 1929 р. (Andersen, 1929). Ілюстрації шведського художника Ейнара Нермана (Einar Nerman, 1888–1983), відомого більше як ілюстратора казок Сельми Лагерфельд, зустрічаємо лише раз у збірці «Свинопас та Принцеса» 1924 р. (Andersen, 1924). Випускник Академії Калоросії, Е. Нерман, саме у 1920-ті рр. оселився в Лондоні й плідно займався ілюстрацією. У «Bibliografia Polska. 1901–1939» не зустрічаємо ілюстрацій В. Педерсена (Vilhelm Pedersen, 1820–1859).

Значно менш дослідженими є польські ілюстратори Г. Х. Андерсена 1850–1930-х рр. Серед перших найбільш розповсюджених ілюстрацій відзначимо малюнки Владислава Шиндлера (Władysław Szyndler, 1902–1960). Казки

з його ілюстраціями друкував здебільшого «Gebethner i Wolff» з центрами у Варшаві і Кракові. Інформації про художника збереглося мало. В. Шиндлер навчався у Школі образотворчих мистецтв у Варшаві в 1921–1924 рр. Відомий як живописець. У 1934 р. входив до складу журі Салону Товариства мистецтв у Варшаві (Przewodnik, 1934). Його ілюстративна творчість не досліджена, хоча видання Г. Х. Андерсена дають усі підстави для подальших розвідок. Уперше В. Шиндлер ілюстрував два багатосторінкових видання «Байок» Г. Х. Андерсена 1925 р. (Andersen, 1925). У 1927 і 1929 рр., а згодом 1945–1936 рр. у нових виданнях були повторені його ілюстрації.

Іншим ілюстратором доробку Г. Х. Андерсена у 1920-ті рр. став професор психології, літературознавець і перекладач Владислав Вітвіцький (Władysław Witwicki, 1878–1948). 1905 р. у Львові були надруковані ілюстровані ним «Вибрані байки», а 1923 р. повторюють ілюстрації в «Нових вибраних байках» у видавництві Х. Альтенберга (Andersen, 1923) (Іл. 3). В. Вітвіцький відомий більше як професор психології, а не ілюстратор. Його вишукані чорно-білі ілюстрації, здебільшого пейзажні, є заставками для казок, і це лиш мала частина творчої спадщини, до якої також увійшли ілюстрації до перекладів Платона й написані ним підручники з історії мистецтва.

1931 р. у Варшаві вийшли друком «Байки» Г. Х. Андерсена, ілюстровані Стефаном Норбліном (Stefan Norblin, 1892–1952), у серії «Nowa Biblioteka dla Dzieci i Młodzieży» (Andersen, 1931). С. Норблін народився у Варшаві, нащадок художника Петра Норбліна. Відомий у 1910–1930-ті рр. як ілюстратор і карикатурист, плакатист, театральний декоратор, яскравий представник Ар-нуво. Оформлював дорослі і дитячі книги, у тому числі казки Г. Х. Андерсена та братів Грімм. У 1939 р. іммігрував з родиною до Індії, а згодом – США, поєднуючи в такий спосіб культури трьох країн. Його закордонна творчість була маловідомою в Польщі і лише у 2010-х рр. її почали досліджувати. Результатом цього

стала велика виставка та матеріали конференції (Szlązak, 2015). Монументальні роботи художника прикрашають резиденцію махараджи Умайда Сінгха. Його американський період творчості позначений зверненням до портретного жанру.

Видання 1930-х рр. з ілюстраціями Галіни Крюгер (Halina Kruger, 1838–1982) остаточно означили перехід від казково-сецесійної естетики ілюстрування казок Г. Х. Андерсена до більш спрощеної, адаптованої для дітей стилістики. Кольорові видання з її малюнками були надруковані 1932, 1937, 1938 рр. у Варшаві у видавництві Ю. Пшеворського (J. Przeworski).

Коло ілюстраторів казок Г. Х. Андерсена 1850–1930-х рр. є не великим. У той же час трактування сюжетних ліній, зображення героїв, композиційні, колористичні та стилістичні прийоми авторів досі малодосліджені, в тому числі анонімних. Потребують поглибленого аналізу окремі ілюстрації, їх вибір, використання різних графічних технік та еволюція трактування андерсенівських образів. Також перспективним бачиться порівняльний аналіз творчості українських ілюстраторів цього періоду і польських авторів, оскільки саме в українсько-польському історично-географічному колі відбувався насичений обмін ідеями і досвідом.



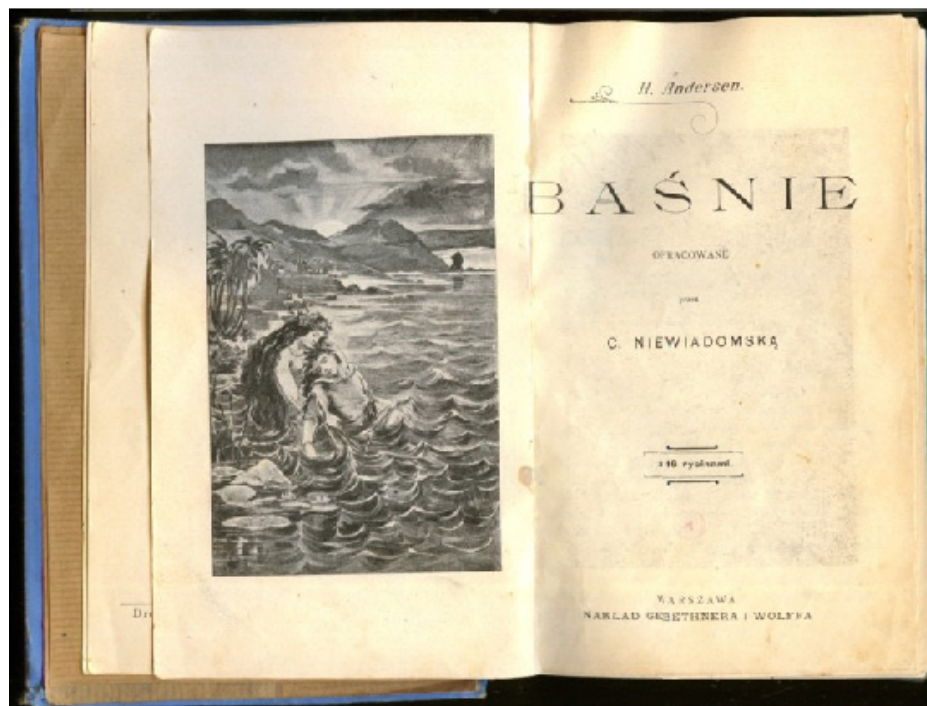
1. Andersen Hans Christian. Nowy wybór bajek Andersena. Lwów : H. Altenberg; Warszawa : E. Wende ; Poznań : M. Niemierkiewicz, 1923.

2. Andersen Hans Christian. Baśnie i powiastki. Poznań : J. Leitgeber, 1898.

3. Andersen Hans Christian. Baśnie. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1931.

4. Andersen Hans Christian. Baśnie. Warszawa : Nowe wydawnictwo, 1931.

5. Andersen Hans Christian. Baśnie. Oprac. C. Niewiadomska. Kraków : Gebethner i Wolff, 1925.
6. Andersen Hans Christian. Baśnie. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1899.
7. Andersen Hans Christian. Baśnie. Warszawa, Krakow : J. Mortkowicz, 1913.
8. Andersen Hans Christian. Najpiękniejsze baśnie. Nowy pełny przekł. Pod red J. Mortkowiczowej. Warszawa, Krakow : J. Mortkowicz, 1929.
9. Andersen Hans Christian. Nowe powieści czarodziejские Andersena. T. 1. Warszawa : Leppert, 1900, T.2. 1901.
10. Andersen Hans Christian. Świniarek i królewna. Spółzycł Fr. Olszewski. Warszawa : Instytut Wydaw, 1924.
11. Andersen Hans Christian. Tylko grajek: powieść. T. 2. Warszawa : K. Bernstejn, 1858.
12. Dunin J. Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Wrocław, 1991.
13. Ogłozza E. Ilustracje w wybranych edycjach opowieści Hansa Christiana Andersena. «Bibliotekarz Podlaski». Nr 3 (2018), Str. 31–46.
14. Przewodnik. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie: Salon 1934. Nr 98. URL : <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=38174&from=pubstats>.
15. Szlązak A. Stefan Norblin. Artysta trzech kontynentów. Stalowa Wolia : Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 2015.



Ил. 1. Andersen Hans Christian. Baśnie.
Warszawa : Gebethner i Wolff, 1899.
Motylek. Str. 64–65.

Обсценні жести в історії мистецтва: семіотичний контекст

Мар'яна СТУДНИЦЬКА

кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри історії
і теорії мистецтва
Львівської національної
академії мистецтв
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-3758-9854>

Поняття тексту не обов'язково стосується тільки мовних структур: кожна знакова структура, яка втілює визначений цільний зміст, є текстом. Отже, текстами в широкому значенні цього слова можна вважати сукупність соціально-культурних феноменів, що мають знакову природу, тобто усі створені людиною семіотичні системи. Як тексти розглядають і досліджують різноманітні культурні артефакти, зокрема кіно, музику, фотографію, архітектуру, живопис тощо. Об'єкт образотворчого мистецтва для виявлення його знакової структури цілком правомірно аналізувати як текст з його цільністю, взаємозв'язком усіх елементів і формально-змістовою єдністю. Це повністю узгоджується з відомою формулою Жака Дерріди про те, що «...позатекстової реальності взагалі не існує...» (Derrida, 1976: 313).

Засновник структурної лінгвістики Фердинан де Сосюр, виводячи семіотику з лінгвістики, запропонував поширити лінгвістичні моделі на процес дослідження проблем інших гуманітарних наук, оскільки соціальні й культурні явища – це не просто матеріальні об'єкти або події, а носії значень, ядром яких є знак як предмет або явище, що формує ці значення. Культуру науковець представив як вторинну моделюючу знакову систему, побудовану за законами природної системи – мови (Сосюр, 1998: 86). За своєю природою жест безпосередньо виходить із природної мови, а тому його у творі мистецтва можна трактувати як «природний» знак. Із трихотомії знаків Чарльза Сандерса Пірса (зображення, індекси, символи) жести виділяються як іконічні знаки (або знаки-зображення), що є складовими, зокрема текстів образотворчого мистецтва. Іконічний знак ґрунтується на такому типі репрезентації, коли форма виконує функцію значення та є інформацією про об'єкт. Такі знаки мають властивість накладатися на свої об'єкти і навіть певною мірою заміщати їх. Це той єдиний тип знаків, який не лише позначає свій об'єкт, а й безпосередньо відображає його (Sabeok, 1979: 105).

У такий спосіб образотворче мистецтво здатне інтегрувати лінгвістичні коди, що допомагають визначити його стратегію створення та культурну адаптацію/інтерпретацію. Характерним прикладом співіснування в єдиному просторі картини вербальної сигнатури та формально-пластичного цілого є роль жесту в художньому творі.

В Україні абсолютно очевидною є відсутність належного опрацювання обценної лексики та пов'язаної з нею мови непристойних жестів, що засвідчує нездатність до адекватної рефлексії щодо мови, дегуманізацію і містифікацію її «слов'яності». Така ідеологізація та сакралізація не характерна для сучасного Заходу, де взагалі немає протиставлення «норми» та «негідного», а дослідження обценної лексики має широкий спектр наукових розвідок (Ткачівська, 2015).

Інформаційний простір України переживає особливий період, який визначає війна, що впливає на різні аспекти суспільного мовлення, накладає відбиток на публічну і приватну комунікацію, стрімко піднімає поріг нетерпимості, знімає бар'єри толерантності. Це природно, адже абсолютне зло, яке втілює росія, не подолати моралізаторством і занепокоєнням. Лайка на адресу ворога заповонила теле- та радіоефіри, державні сайти, білборди, художню літературу, мистецькі твори. Коли ж бракує слів чи від опонента відділяє значна відстань, для висловлювання злоби, зневаги або образи використовують обценні жести (Іл. 1).

Найпоширенішим типом лайливої лексики є слова, які позначають органи та дії, що мають стосунок до дітонародження та видалення відходів життєдіяльності. Суспільна мораль не допускає прилюдного називання цих частин тіла та пов'язаних із ними дій і чим міцнішим є табу, тим різкішим є збудження як реакція на його порушення (Ставицька, 2008: 14). За аналогією обценні жести, зображення яких зустрічаються в мистецтві, варто об'єднати в окремі групи:

- втілення табуйованих (сороміцьких) частин тіла (середній палець, оголення геніталій, сідниць, жіночих грудей, демонстрація анального отвору);
- відтворення процесу здійснення статевого акту (grimаса, висунутий язик, дуля, ніс (марамео), розсунуті ноги);
- імітація фізіологічних функцій та їхнього продукту (дефекація, сечевипускання, випускання газів).

Обценні жести в кожній культурі помітно відрізняються. У наш час окремі образливі візуальні сигнали сприймаються як безневинні і кумедні, однак у давні часи вони вважалися брутальною образою, причому настільки сильною, що людям, які демонстрували обценний жест, доводилося поплатитися життям (Morris, 2019: 107). Існують жести, зміст яких зрозумілий без тлумачення, оскільки вони мають давню іконографічну традицію або об'єктивізують

візуальне за принципом буквальної предикації. Іноді зміст жесту в художньому творі прочитується імпліцитно як «завуальоване слово», його трактування значною мірою залежить від контексту. Інші – настільки багатозначні та амбівалентні, що їх можна зрозуміти тільки після уважного аналізу. При першочерговому значенні рук, жест часто важко тлумачити, оминувши увагою міміку обличчя, позу фігури, розташування персонажа в композиції твору (Pasquinelli, 2005: 124).

Окремі обценні жести були започатковані ще за часів античності / язичництва та виконували функцію не лише образи, а й апотропею (наприклад, фіга-дуля) (Іл. 2). Інші (зокрема середній або ганебний палець), що мають давню традицію, змінивши змістовий акцент, стали особливо популярними на зламі XIX – XX ст. (Іл. 3). Особливо виразними та однозначними за прочитанням були жести у мистецтві Середньовіччя, тому не випадково Середні віки називають добою жесту (Іл. 4). Промовисті непристойні жести властиві для образотворчого мистецтва Північного Відродження, в якому збереглося чимало середньовічних традицій, а за його посередництва вони проникли у релігійні композиції наступних століть (Іл. 5). У християнському мистецтві обценні жести зазвичай демонструють негативні персонажі: грішники, кати у сюжеті страстей Христових, герої фольклорних і гротескних сюжетів (Іл. 6), спокусники, блазні, божевільні, хтивці, чорти, антихрист, алегорії пороків тощо (Pasquinelli, 2005: 193).

Сьогодні справедливе занепокоєння викликає загрозливе зростання лихослів'я, як виразна ознака фрустрації та агресивності українського суспільства. Однак дематюкаційні законопроекти ситуації не виправлять. Запропоноване дослідження не легітимізує невербальну агресію, а фіксує та прагне пояснити певний зріз табуованої культури.

1. Сосюр Ф. де Курс загальної лінгвістики. Київ : Основи, 1998. 324 с.

2. Ставицька Л. Українська мова без табу: слов. нецензур. лексики та її відповідників: обценізми, евфемізми, сексуалізми. Київ : Критика, 2008. 454 с.

3. Ткачівська М. Обценна лексика в зарубіжних дослідженнях. *Прикарпатський вісник НТШ*. Івано-Франківськ : Слово, 2015. № 2. С. 122–129.

4. Derrida J. *Of grammatology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976. 354 p.

5. Morris D. *Postures: Body Language in Art*. Thames & Hudson, 2019. 320 p.

6. Pasquinelli B. *Il gesto e l'espressione*. Milano : Mondadori Electa, 2005. 367 p.

7. Sabeok Th. A. *Theorie und Geschichte der Semiotik*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Achim Eschbach. Reibek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979. 389 p.



Іл. 1.
Борис Грох. Українська поштова марка «Російський військовий корабель, йди...! Слава Україні!»



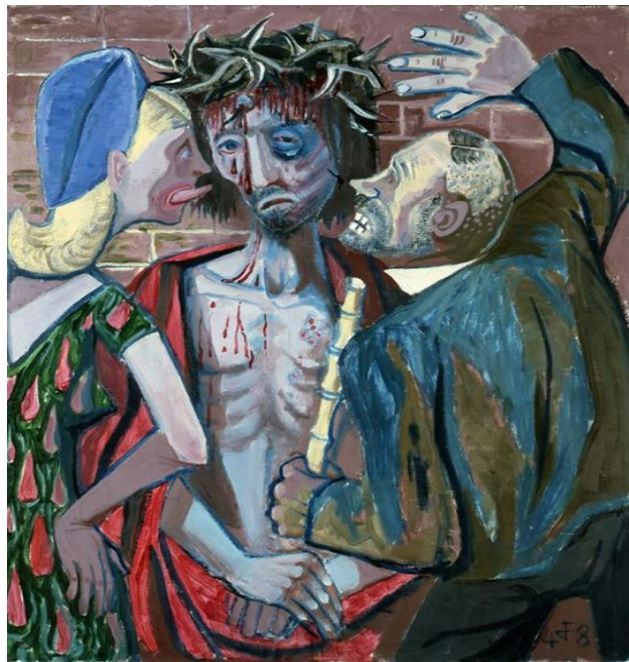
Іл. 2.
Manus fca. Римський бронзовий амулет. 1 ст. н. е.



Іл. 3. Елісон Джексон. Леді Ді. 2000 р.



Іл. 4. Фрагмент маргінесу. Часослов.
Париж, Франція. Бл. 1460 р.



Іл. 5.
Отто Дікс.
Се людина. 1948 р.



Іл. 6.
Франсіско Гойя.
Капрічос № 69.
1799 р.

СЕКЦІЯ 6

**Меценатство,
колекціонерство,
фундаторство у розвитку
української художньої
культури
XVI – початку XXI ст.**

Харитоненки – підприємці, меценати, колекціонери

Людмила КЛОЧКО

старша наукова
співробітниця
відділу науково-дослідної
роботи
Національного
історико-культурного
заповідника «Качанівка»
с. Качанівка,
Чернігівська обл.

<https://orcid.org/0009-0003-1579-208>

В історії є чимало прізвищ, які не потребують додаткових пояснень. Вони асоціюються з благодійністю, меценатством, колекціонуванням. До таких належить родина сумських цукрозаводчиків Харитоненків. Біля витоків їх багатств стояв Іван Герасимович Харитоненко (1820–1891). Родом із небагатої сім'ї, яка проживала у слобідці Нижня Сироватка Сумського уїзду Харківської губернії. Згодом він оселився в м. Суми, де і розпочав свою комерційну діяльність, завдяки якій Харитоненки розбагатіли.

Основною сферою діяльності родини був цукровий бізнес. На початку 1890-х рр. їм належали шість цукрових заводів і один рафінадний, близько 40 тисяч десятин землі.

Географія справ Харитоненків була надзвичайно широкою: у найбільших містах Німеччини, Австро-Угорщини, Ірану діяли їх торговельні склади. Жодна міжнародна виставка не обходилась без участі сумських цукроварів, продукція яких незмінно здобувала високу оцінку, що підтверджують численні нагороди – золоті і срібні медалі.

«Іван Герасимович дуже любив свою комерційну діяльність, як учений любить свою науку, як художник любить свої картини. Він радів, що його заклади красиві, його полядоглянуті, що у тисячі селян немає казенних боргів. Його статки величезні, його благодійність безмежна», – згадує Амвросій, архієпископ Харківський і Охтирський (Григорьев, 2003: 58).

Своїх величезних статків І. Харитоненко досяг власним розумом і чесною, важкою працею. Він став добрим генієм для свого рідного краю. Витрачав величезні суми на благодійність, збудував реальне і духовне училище, жіночу гімназію, притулки, церкви та багато іншого.

За кілька тижнів до смерті Іван Герасимович склав заповіт, у якому намагався нікого не обійти увагою, про всіх згадати, матеріально підтримати, зокрема церкву. Усім сумським храмам заповів по 1000 рублів. Один свій маєток і один мільйон карбованців грошима відписав дружині. Значні суми пожертвував прислузі, а також передав на розширення богодільні при цвинтарській церкві. Решту коштів заповів єдиному сину Павлу Івановичу Харитоненку (1856–1914), якого згодом назвуть «цукровим королем» (Іл. 1).

Син став гідним спадкоємцем роду. Отримав якісну домашню освіту, адже батько запрошував для нього кращих викладачів. Проявляв великий інтерес до сільськогосподарських наук. Слухав лекції за кордоном, відвідував музеї, майстерні художників та мистецькі салони. Саме там сформувався його інтерес колекціонера до творів живопису. В його маєтках були зібрані колекції європейських та українських творів мистецтва, у тому числі картини улюблених барбізонців.

У Сумах Павло Іванович став довіреною особою єпархіального училища, згодом був обраний старостою Святодухівської церкви Олександрійської гімназії, обіймав цю посаду майже 30 років. За майже 23 роки діяльності значно розширив справу батька, примножив капітали, отримані у спадок, активно провадив меценатські і благодійні проєкти. Багато коштів витрачав на Суми, адже батько заповідав любити місто так, як любив його сам (Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник, 2004: 776).

П. Харитоненко прагнув підняти авторитет улюбленого міста та привернути увагу до нього талановитої молоді. Для цього він запрошував фотомайстрів, які робили знімки визначних місць і красивих локацій. У Стокгольмі було віддруковано понад 300 фотографій, що стали гордістю Павла Івановича та своєрідним путівником по місту. Такої потужної реклами у той час не мали навіть губернські міста.

Коли на кошти благодійника будується храм, це стає помітною подією в житті міста та його мешканців, у той же час – вагомим фактом біографії людини. Живий інтерес до історичного минулого, культури, бажання принести користь стали головними аргументами того, що велику частину власних коштів родина Харитоненків жертвувала на будівництво та утримання храмів. У 1901–1914 рр. П. Харитоненко фундував величний Троїцький собор, що наслідував Ісаакіївський собор і Троїцьку церкву в Санкт-Петербурзі. Він хотів щоб цей храм перевершив за красою і величчю усі сумські церкви, витратив на його будівництво близько півмільйона карбованців.

Не лише на храми виділяли кошти Харитоненки. Щедрий внесок зробив Павло Іванович на спорудження пам'ятника Богданові Хмельницькому в Києві.

Училище-пансіонат для дівчат з багатодітних буржуазних родин фундувала родина Харитоненків, там здобували освіту рівнозначну дівочій прогімназії. Опікунка В. Харитоненко сама відбирала учениць, дбала про їхнє навчання і виховання. Відомо, що випускниці

Наталівського училища притулку для дівчат-сиріт та напівсиріт у Сумах після закінчення навчання працювали вчительками у сільській місцевості.

Початкові навчальні заклади, розташовані на територіях маєтків П. Харитоненка, були повністю забезпечені навчальною, навчально-методичною і художньою літературою. Значна увага приділялась поширенню знань серед народу. Навчальні заклади, що фінансувались земськими установами, не мали такої кількості навчальної і популярної літератури, не вистачало навіть підручників. Особлива увага приділялася церковним співам.

Учні шкіл на територіях маєтків П. Харитоненка були забезпечені навчальними посібниками з музичної грамоти і нотами, знали ноти і співали у церквах і на святах. У дорослому житті знання допомагали їм працювати в економіях маєтків, вести власне господарство, підвищували їх культурний та освітній рівень, сприяли формуванню національної свідомості і патріотичних почуттів. Отже, благодійність в освіті та церковній справі сприяла формуванню законослухняних громадян та позитивно вплинула на результати виробництва.

У 1896 р. в пам'ять про трагічну загибель доньки Зінаїди П. Харитоненко власним коштом побудував двоповерховий корпус дитячої лікарні на 20 ліжок. У той час вона була оснащена найкращим обладнанням. Хворих дітей там лікували безкоштовно.

1882 р. при Сумському реальному училищі І. Харитоненко облаштував Олександро-Невську домову церкву. У 1893 р. була затверджена стипендія Харитоненка – 300 рублів на рік. Ця стипендія призначалась для учнів із села та жителів Сум, без відмінності соціальних станів, проте неодмінно православного віросповідання. Стипендіат, який закінчив курс у реальному училищі та поступив у тому ж році в Харківській чи інший технологічний інститут, зберігав право на стипендію упродовж п'яти років перебування в інституті, але за умови щорічного переходу на наступний курс і схвальної поведінки. Водночас право користування

стипендією не накладало жодних зобов'язань на стипендіата.

П. Харитоненко разом зі своїм земляком Василем Олександровичем Капністом (1838–1910) фінансували навчання в консерваторії уродженця Лебедина Івана Стещенка, який став відомим оперним співаком, виступав разом із Федором Шаляпіним (Держархів Сумської області).

Подвижницька праця була гідно оцінена: П. Харитоненку жалували дворянський сан. Фамільний дворянський герб прикрасили слова «Працею возвеличуюсь» (Іл. 2).

Витрати Харитоненків на меценатство і благодійність були величезними, але доходи значно їх перевищували. Тож придбати ще якусь нерухомість для Павла Івановича не було проблемою.

Після довготривалого володіння Качанівкою (1824–1896) збанкрутілі Тарновські змушені були продати качанівське помістя. Звичайно хотілося передати його в надійні руки. Родина Харитоненків стала гідною наступницею.

Згідно із купчою від 29.04.1897 р. В. В. Тарновський продав Качанівку (разом із Парафіївським цукровим заводом) за один мільйон карбованців «цукровому королю» (Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник, 2004). Цю суму він заплатив без особливих зусиль. Вважалося престижно стати власником відомої садиби, заснованої П. О. Рум'янцевим-Задунайським. Привабливим було й те, що Парафіївська цукроварня була розміщена неподалік.

П. Харитоненко придбав садибу як весільний подарунок для своєї старшої доньки Олени (1879–1948), яка у тому ж році вийшла заміж за князя Михайла Олександровича Урусова (1872–1914).

Павло Іванович був насамперед діловою людиною, підприємцем, тож найбільше уваги приділяв цукроварні у Парафіївці, що стала називатись Оленівською на честь його доньки. Завод був реконструйований і розширений. Поруч звели нові і перебудували існуючі службові, житлові та господарські будівлі, частина з яких у непоганому

стані збереглась до сьогодні. Незмінним залишився і сам завод. Станом на 10.08.1916 р. загальна площа заводу становила 28,5 десятин. Ця земля оцінювалася тоді у 228 тисяч карбованців. Також у 1913 П. Харитоненко збудував за власні кошти залізничну гілку від Парафіївки до станції Григорівка, залізничний вокзал, численні житлові й господарські будівлі. Окрім затрат на будівництво, він передав під залізницю ще й власні землі. Відомо, що станом на 01.10.1913 р. на будівництво він витратив гігантську на той час суму коштів – 363585 руб. Залізниця існує до сьогодні.

Архівні документи засвідчують, що серед робітників контор управління маєтками Харитоненка було багато випускників сільських початкових училищ, реальних і духовних училищ, які пройшли стажування в економічно розвинених маєтках. Так, бухгалтер Парафіївського маєтку Г. Фролов закінчив механіко-технологічне училище, працював у маєтку князя В. Кочубея; писарі С. Руденко, П. Мірошник, О. Андрійко, І. Василенко, П. Атрохін, телефоніст О. Телешук, повірений у справах маєтку та цукрового заводу П. Харченко були випускниками народних училищ; управляючий садибою Качанівка М. Тупотілов – випускник сільськогосподарської школи. Отже, гроші, які жертвували підприємці на розвиток освіти, фактично були внеском у підготовку кадрів для господарств та освітніх закладів (Ніжинський відділ збереження документів держархіву Чернігівської області).

Під кінець життя П. Харитоненко задумав за зразком «Качанівки» перетворити свій маєток «Наталівку» в Богодухівському повіті на мистецький осередок. Маєток був збудований Іваном Герасимовичем на початку 1880-х рр. і названий на честь Наталії, молодшої доньки Павла Івановича.

За П. Харитоненка «Наталівка» стала унікальним господарським центром краю. Велика кількість публікацій присвячена Наталівському храму Преображення Христова (Іл. 3). Вони описують спорудження храму, фіксують імена архітекторів, художників і скульпторів, які брали участь

у будівництві (Шудрик, 2003: 192). Храм став своєрідним музеєм стародавнього іконопису і церковного начиння. Загальна вартість ікон оцінювалась у 150 тисяч рублів.

Недалеко від «Наталівки» у Харківській губернії, в слободі Мурафа, 1899 р. Павло Іванович будує церкву Архангела Михаїла, опікуном якої був до кінця своїх днів. Храм був повторно відкритий у 1970-х рр. завдяки старанням ченців.

Після раптової смерті П. Харитоненка у 1914 р. його спадкоємцям дісталось величезне майно і капітали, зразкові маєтки, 12 цукрових заводів вартістю 60 мільйонів карбованців, які давали 4 мільйони пудів цукру на рік. При заводах було до 70 тисяч десятин землі. Павло Іванович був опхований з почестями в Сумах, поруч із могилою батька. Сьогодні на міському кладовищі можна побачити вишукані надгробки на могилах Харитоненків. Скульптури виконав Арістід Круазі. На кошти містян відновили в центрі міста пам'ятник Івану Герасимовичу.

Думаю про всі добрі справи, які робили Харитоненки, ми до кінця не дізнаємось. Вочевидь не заради слави вони трудилися. Покеровувались Харитоненки Святим Письмом: «Дивіться, не робіть милостині вашої перед людьми, щоб вони бачили вас: інакше не буде вам нагороди від Отця вашого Небесного. Отже, коли чиниш милостиню, не сурми перед собою, як роблять лицеміри, щоб прославляли їх люди...».



1. Григорьев Д. Востребованные временем. Династия Харитоненко. Суми : АС-Медіа, 2003. С. 72.

2. Держархів Сумської області, Ф. Р – 2362, Оп. 1, Спр. 4.

3. Ніжинський відділ збереження документів держархіву Чернігівської області, Ф. 1342, Оп. 1, Спр. 12.

4. Сумщина в іменах: *Енциклопедичний довідник* / ред. В. Звагельський. Суми : АС-Медіа, Сумський державний університет, видавничий дім «Фолігрант», 2004. 776 с.

5. Шудрик І. Династія Харитоненів : Історико-документальне видання. Суми : Слобожанщина, 2003. 192 с.



Іл. 1.
П. І. Харитоненко (1856–1914)



Іл. 2.
Герб Харитоненків



Іл. 3.
Храм Преображення Христового

**Шевченкіана
в колекції
Василя
Тарновського
молодшого**

СЕКЦІЯ 6

Катерина КРАВЧЕНКО

старша наукова
співробітниця
відділу науково-дослідної
роботи
Національного
історико-культурного
заповідника «Качанівка»
с. Качанівка,
Чернігівська обл.

<https://orcid.org/0009-0006-6286-1174>

Василь Васильович Тарновський молодший – відомий громадський діяч, меценат, колекціонер. Будучи щирим патріотом, поставив собі за мету створити музей національної історії. Колекціонерську діяльність розпочав у студентські роки, маючи 18 років. Зайвих грошей не було, тому колекція поповнювалась досить повільно. Та вже тоді його кімната у пансіоні нагадувала невеликий музей, де була козацька зброя, келихи, чарупини та інші речі, прикрашені українськими родовими гербами.

Коли Василь Васильович «став самостійним і дуже заможним чоловіком, який не легковажив грішми, не грав

у карти і не любив світських виїздів... він усією душею заглибився в улюблене заняття – виконання величезної національної справи – створення Музею українських історичних старожитностей» (Іл. 1) (Петренко: 7).

Особлива заслуга колекціонера перед українським народом полягає в тому, що упродовж десятиліть він збирав унікальну Шевченкіану, яка була одним із найважливіших розділів його збірки. Для В. В. Тарновського кожен факт, річ, автограф, усе, що хоч якось пов'язане з ім'ям Кобзаря, викликало щире захоплення (Іл. 2).

З юнацьких років Василь Васильович з глибокою повагою ставився до поета. Він виріс у сім'ї, де пошанували Т. Г. Шевченка. Ще за часів господарювання Г. С. Тарновського (1824–1853) Т. Г. Шевченко передав до Качанівки одну з найкращих своїх робіт – картину «Катерина», а також перші видання «Кобзаря» і поеми «Гайдамаки». Від поета кожен із представників родини Тарновського отримав по примірнику «Кобзаря» 1860 р. Згодом ці дарунки заклали початок качанівської Шевченкіани (Петренко: 3).

До Шевченкіани увійшли оригінали листів, адресовані різним особам, більше трьох десятків автографів творів, у тому числі заборонених, зокрема «Не спалося, – а ніч, як море», «Неофіти», «Марія» тощо. Колекцію поповнили щоденник, понад два десятки особистих документів поета, понад 80 листів і спогадів різних осіб про його похорони, залишене після смерті майно, власні речі: мольберт, муштабель, палітра, живописне і гравірувальне приладдя, табуретка, баклажка тощо. Картини, малюнки, офорти, офортні дошки, а також речі, пов'язані з творчістю Т. Г. Шевченка (Женчук: 1).

Колекціонер трепетно зберігав найменші замітки про свого кумира. У журналі «Київська старовина» 1902 р. писали: «...Шевченко для В. В. Тарновського був своєрідним культом. Він цінував кожен дрібничку, яка була пов'язана з поетом і його біографією. Хто хоч раз бачив В. В. Тарновського за роботою в його кабінеті, той ніколи не забуде поламаного тяжкою хворобою старого, повністю зануреного

в розбір, сортування, підклеюку своїх дорогоцінностей, які були пов'язані з пам'яттю Т. Г. Шевченка...» (Пам'яті В. В. Тарновського, О. М. Лазаревського та М. В. Шугурова: 291).

Значну роль у формуванні Шевченкіани відіграв П. О. Куліш. Завдячуючи йому, В. В. Тарновський придбав частину малюнків Т. Г. Шевченка, привезених із заслання. Та й сам Тарас Григорович під час останнього візиту до Качанівки у серпні 1859 р. особисто подарував колекціонеру дещо зі своїх офортів.

Завдяки діяльності В. В. Тарновського молодшого спадщина Т. Г. Шевченка збережена для нащадків. Кількість зібраних артефактів, які так чи інакше пов'язані із Кобзарем, перевищує тисячу найменувань. Більш точні цифри шевченківських матеріалів навів С. І. Уманець у статті, присвяченій музею Тарновського в Чернігові, що була опублікована в журналі «Історичний вісник» 1910 р.: «Це колекція, що налічує 1006 найменувань, з яких 248 – літературні твори Шевченка і про Шевченка (друковані) входять до складу книжкового відділу музею. Решта 758 предметів складають відділ Шевченка». Автор публікації наголошував, що «...це зібрання досягає такої повноти і багатства, що не має і не може мати рівного собі зібрання, присвяченого тій же особі...» (Петренко: 3–8). Однак число 1006 не є остаточним. Зокрема, малюнків Т. Г. Шевченка насправді було набагато більше, ніж зареєстровано в каталозі Б. Д. Грінченком. Річ у тім, що два альбоми художника з кількома десятками малюнків та замальовок зареєстровані як дві одиниці зберігання без посторінкового розшифрування їхнього змісту.

Точно визначити кількість живописних творів Т. Г. Шевченка в колекції В. В. Тарновського дуже складно, бо деякі описані в каталозі малюнки, виявились не Шевченковими, а щодо авторства окремих донині сперечаються спеціалісти.

Ясно одне: кількість зібраних колекціонером експонатів, які так чи інакше пов'язані з іменем Т. Г. Шевченка, сягає далеко за тисячу найменувань.

В. В. Тарновського молодшого без перебільшення можна назвати творцем культу Т. Г. Шевченка. Він зібрав колекцію, яку не може оминати жоден біограф Кобзаря.

Та це далеко не весь перелік заслуг колекціонера. Після смерті поета щороку у Шевченківські дні Василь Васильович влаштовував великі поминальні обіди, на які сходилися поціновувачі творчості Тараса Григоровича. Також В. В. Тарновський постійно турбувався про впорядкування могили Кобзаря на Чернечій горі, де встановив великий хрест із барельєфом поета, відлитий за власним кресленням. Завдяки клопотанню В. В. Тарновського перед київським генерал-губернатором О. П. Ігнат'євим було знято заборону святкування Шевченкових роковин. Василь Васильович завжди був присутній на вечорах пам'яті поета у приміщенні Київського літературно-артистичного товариства. Колекцію та її господаря влучно охарактеризували сучасники: «Музей малоросійської історичної старовини Тарновського і його Шевченківська колекція – це не проста забаганка поміщика. Це глибоко національна справа, яку виконав Тарновський перед Батьківщиною. Він і сам сприймав свій музей так, і доказом цього є те, що музей він ніколи не вважав своїм фамільним майном. Музей він завжди вважав громадським надбанням» (Тарновська, 1997: 290). Підтвердженням цього є заповіт В. В. Тарновського молодшого: «Колекцію мою малоросійських старожитностей, до якої входять оригінальні портрети і копії, давні картини, зброя, стародруки, архів, бібліотека, книги, що стосуються Малоросії, та інші старовинні речі, папери, книги і все, що пов'язано з пам'яттю про поета Шевченка, я заповідаю у власність Чернігівському губернському земству без права відчуження і переміщення їх з Чернігова, з тим, щоб музей називався моїм ім'ям, а також, коли не буде збоку уряду

перешкод, із затвердження спадкового опікуна цього музею, і це звання має переходити до старшого в моєму роду» (Тарновська, 1997: 170).

З боку урядовців перешкоди були на кожному кроці. У 1899 р. було вирішено розмістити музей на Смоленській вулиці (нині – вулиця Т. Шевченка), відбудувавши для нього будинок ремісничої майстерні сирітського притулку. Роботи завершили у другій половині 1901 р. На той час колекція В. В. Тарновського частково перебувала в Чернігові, більша частина – у Києві. Восени 1901 р. частину речей з Києва перевезли до Чернігова і почали облаштовувати музей. 1906 р. музею присвоїли ім'я В. Тарновського. Варто назвати імена особистостей, котрі були причетні до відкриття музею: О. Лазаревський, В. Антонович, Б. Грінченко та його дружина, М. Біляшівський та інші. У 1925 р. відбулося об'єднання п'яти чернігівських музеїв. Музей українських старожитностей став найціннішою частиною Чернігівського державного музею, однак ім'я В. Тарновського зникло з його назви (Тарновська, 1997: 165–171).

У 1933 р. вкотре була порушена воля В. В. Тарновського: усі матеріали, що стосувалися Т. Г. Шевченка, були вивезені з Чернігова. Сьогодні один із розділів колекції зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка у Києві та Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.

Лише зі здобуттям Україною незалежності Чернігівському історичному музею було присвоєне ім'я В. В. Тарновського – фундатора музейної справи на Чернігівщині.

Отже, можемо стверджувати, що завдяки колекції В. В. Тарновського молодшого сьогодні функціонують принаймні два національно значимих музеї України: Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського та Національний музей Тараса Шевченка у Києві. Предметом окремого дослідження має стати рух експонатів зі збірки колекціонера, що сьогодні належать численним музеям України та світу. Важливим є й те, що колекція

В. В. Тарновського ще за життя власника була відкрита для наукових досліджень, що сприяло розвитку історичної думки в Україні у другій половині XIX ст.



1. Женчук В. Матеріали колекції В. В. Тарновського-молодшого та предмети палацового вжитку із качанівської садиби XIX ст. в експозиції і фондах музею Т. Г. Шевченка в Києві. *Науковий архів НІКЗ «Качанівка»*.

2. Пам'яті В. В. Тарновського, О. М. Лазаревського та М. В. Шугурова. Том 78. Київ : Київська старина, 1902. С. 291.

3. Петренко О. Колекція українських старожитностей В. В. Тарновського-молодшого. Її наукове та художнє значення. *Науковий архів НІКЗ «Качанівка»*.

4. Тарновська І. Тарас Шевченко і Василь Тарновський (старший). Василь Тарновський (молодший). Тарас Шевченко і Яків Тарновський. Надія Тарновська (Кумася) і Тарас Шевченко. Мої спогади про Григорія Честахівського. Вип. 19–20. Хроніка. 2000. 1997. С. 380.



Іл. 1. Кабінет-музей В. В. Тарновського молодшого в Качанівському палаці. Господар колекції із шаблею І. Мазепи в руках. Фото М. Бодаревського. 1880-ті рр.



Іл. 2. А. Горонович. Портрет В. В. Тарновського молодшого. 1860-ті рр.

**Фонд
Ярослави Музики:
колекція, архів,
бібліотека**

Наталія КРОКІС

завідувач відділу
«Палац Лозинського»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0009-0001-7132-3953>

Цьогоріч, 24 листопада, минає 50 років від дня смерті відомої української мисткині та активної громадської діячки Ярослави Музики (1894–1973). Ще за життя вона роздумувала, кому залишити свої скарби: власні твори, предмети довголітнього колекціонування, бібліотеку. Її вибір впав на Львівську картинну галерею (далі – Галерея). Імовірно, так сталося завдяки довголітній і теплій дружбі зі співробітницею Галереї Оленою Ріпко.

16.02.1974 р був виданий наказ № 15 про створення Фонду Ярослави Музики. Згідно із наказом отриману збірку почали іменувати «Фонд Ярослави Музики», була заведена окрема інвентарна книжка, експонати інвентаризовані шифром «Ф.Мз», бібліотеку та персональні речі прийнято в «Допоміжний фонд Я. Музики», де предмети

інвентаризували шифром «Ф.Мз.Д». Менше як за місяць, 01.03.1974 р., згідно із заповітом (нотаріальний акт № 8 від 24.11.1973) був складений Акт про передачу творів Я. Музики, її колекції та бібліотеки. Заповіт виконав Березовський Орест Іванович, передавши Львівській картинній галереї в особі Ріпко Олени Олексіївни в присутності комісії твори Я. Музики, її колекцію та бібліотеку на постійне збереження. За побажанням мисткині її спадщину не можна ділити або передавати за специфікацією іншим музеям.

Як згадувала О. Ріпко у статті «Любов і відданість. Скарби Ярослави Музики», сенс свого існування Ярослава Львівна вбачала в збереженні тих мистецьких цінностей і документів, які волею провидіння та її особистих зусиль потрапили під її опіку. Квартира мисткині була наповнена речами, походження яких вона тримала в пам'яті.

Я. Музика народилась у Залізцях на Тернопільщині 10.01.1894 р. Згодом її родина перебралася до Львова, де Ярослава проживала до кінця життя. Талант до малювання успадкувала по лінії матері Дори Савчинської. Дід по матері Йосип Савчинський, парох с. Гермаківка, був митцем-самоуком. Тітка Ярослави – знаменита оперна співачка Соломія Крушельницька. Іще 1935 р. під час інтерв'ю художниця розповідала, що любить працювати в різних техніках. Усе робила під враженням хвилини: подобається одне, кидає все, робить друге. Вона згадувала, що трохи навчалась у львівського маляра Станіслава Батовського-Качора. Потім побачила пейзажі Івана Труша. Він мав майстерню поверхом вище в будинку, де вона проживала на вул. Чарнецького, 26. Як говорила Я. Музика, «заразилася» і довгий час малювала пейзажі. Після І. Труша цю майстерню отримав Михайло Бойчук, який звернув увагу мисткині на примітивізм. Під враженням від його неовізантійських малюнків, вона захопилась іконним способом малювання. Навіть портрети виконувала на зразок ікон. Наприклад, портрет чоловіка Максима Музики (1889–1972), з яким одружилась 1924 р.,

написала як ікону. Далі продовжила навчання у Вільній академії Леонарда Підгородецького у Львові (1920-ті рр.). Через смерть батька не змогла завершити навчання, тому інтенсивно займалася самоосвітою. У 1924 р. почала працювати «рисівничкою» в Національному музеї у Львові під керівництвом Володимира Пещанського (1873–1926). Після його смерті стала головним консерватором ікон. На цій посаді працювала до заслання у Сибір (1948–1955). Раніше, 1928 р., стажувалась у Центральній державній реставраційній майстерні у Москві, яку тоді очолював Ігор Грабар (1871–1960). 1935 р. побувала у Парижі, де навчалася в приватній студії Анрі Лота (1885–1962). Окрім навчання і роботи реставратором Я. Музика активно займалася громадською діяльністю. Разом із Павлом Ковжуном (1896–1939), Святославом Гординським (1906–1993), Михайлом Осінчуком (1890–1969) була однією із засновниць Асоціації незалежних українських митців (АНУМ) 1931 р., що функціонувала до 1939 р.

Я. Музика як митець пробувала себе у різних видах мистецтва, жанрах, техніках. В образотворчому мистецтві зверталася до живопису на склі, портрета, пейзажів, натюрмортів. Зазвичай портретувала людей з близького оточення: С. Крушельницьку, М. Музику, М. Федюка, В. Свінціцьку, А. Струтинську, Л. Левицького. Зустрічаються й портрети відомих діячів: Лесі Українки, Івана Франка та інших. У статті «Дещо про портрет» художниця пояснювала своє розуміння портрета, писала «для митця передати подібність не дуже складно, а от дещо вже трудніше подати портретові певного настрою, а ще трудніше ввійти в істоту портретованого і передати його життя. До того треба мати інтуїцію» («Нова хата», 1928, Ч. 6: 1).

У багатьох натюрмортах зображала предмети зі своєї колекції. У графічній спадщині Я. Музики домінує ліногравюра, хоч займалася мисткиня і літографією, дереворитами, офортами. Як багато інших художників свого часу, виконувала ескібриси, зокрема В. Патики, М. Колесси, І. Крип'якевича, Р. Лубківського, О. Ріпка та багатьох інших.

Створила цикл робіт на теми творів Т. Шевченка (графіка, емалі), а також серії картин «Природа», «Тварини», «Мати», «Капітальний ремонт», «Символи Сковороди».

Мисткиня опанувала складну техніку випалення емалей. 1937 р. відвідувала курси у Львові, які провадила відома емальєрка Марія Софія Дольницька (1895–1974). В архіві збережена невеличка книжечка-блокнот під назвою «Емаль», в якій записані її рукою складові й рецепти створення емалей. Я. Музика виконувала емалі в насипній та перетинчастій техніці. Улюбленими темами емалей були: гуцульська демонологія, поганська міфологія, жіночі портрети, анімалістика, пейзажі, серія «Мікробіологія», цирк і циркачі.

Спробувала свої сили художниця і в мозаїчній техніці. Мозаїки виконувала кольоровою венеційською смальтою. У збірці Галереї зберігаються три роботи: «Дівчина з квітами», «Малий герой», «Натюрморт».

Перебуваючи на засланні у Сибіру, Я. Музика продовжувала творчо працювати з того, що було під руками. Зі слюди робила невеличкі картинки з різними відтінками коричнево-зеленого кольору.

Як згадувала О. Ріпко, першим внеском у майбутню колекцію Я. Музики стали ті речі, які залишив М. Бойчук, виїжджаючи 1917 р. викладати в Українську академію мистецтв: книжки, старі килими, начерки, закінчені графічні і живописні твори його та учнів його паризької школи. Відтоді збірка постійно поповнювалась, аж до кінця життя художниці. Це могли бути книги і різноманітні предмети, народні вироби відомих і незнаних майстрів. Хоча 1966 р. в одній із своїх статей Я. Музика написала, що ще дитиною збирала різнокольорові камінці і черепки. Ставши дорослою, вона захопилася іконами, картинами на склі, різьбленням по дереву. Бувало в один день могла придбати глиняний свистунець і дуже цінну візантійську печатку. І лише з часом її інтереси стали більш цілеспрямованими.

Мисткиня багато подорожувала, з тих мандрів привозила і наповнювала свою колекцію іконами, скульптурою, виробами декоративно-ужиткового мистецтва. Так, у її колекції є чимало предметів із Гуцульщини: кераміка, вироби з обробленої шкіри, дерева, металу, скла. У збірці кераміки переважають глиняні вироби кінця ХІХ – початку ХХ ст. з Гуцульщини, деякі предмети з Поділля, Волині та Придніпров'я. Зберігаються кахлі відомих майстрів кінця ХІХ ст. з Косова Івана Баранюка та його учня Олекси Бахматюка (1820–1882). Одна кахля кінця 1870-х рр. відомого гончаря зі Сокаля Василя Шостопальця (1816–1879). Банька, виготовлена іншим гончарем із цього центру, Іваном Гордійчуком. Є більше десяти виробів (миски, тарілки, калачі, дзбан та інше) знаного гончара з Пістиня Петра Кошака (1864–1941) та плесканка і калач роботи його прийомного сина Казимира Возняка (1909–1990). Зооморфні посудини 1923 р. Межигірського мистецько-керамічного технікуму. Велику групу складають українські глиняні народні іграшки, серед яких свистунці (Косів, Стара Сіль), різні види посуду (так звані «монетки») та дрібна пластика – постаті ангелів, фігурки птахів, тварин тощо.

Збереглись аксесуари до народного гуцульського одягу: чоловічі пояси, сумки-тобівки, ташки, жіноча тканна з поясом. Автором деяких із цих предметів є Федір Якиб'юк.

Дерев'яні вироби з інкрустацією та інтарсією виконані Миколою (1858–1920) та Василем (1856–1928) Шкрібляками з Яворова, що біля Косова: стіл, мисник, келих, підставка під квіти, бочівочка-покришка, касетка.

Колекція прикрас складають: бронзові перстні, латунні пряжки, чепраги, нашійні прикраси, виготовлені з металу, дерева, шкіри, скла, коралів, а також гердани та силянки з бісеру, згарди, венеційські намиста.

Предмети сакрального мистецтва включають дерев'яні хрести, різьблені ручні хрести, свічники-трійці, ікони ХVІ – ХVІІІ ст. ікони на склі.

Представлена невелика збірка предметів Сходу: металеві декоративні вази та порцелянова миска,

розписані емаллю, срібні та металеві кубки і дзбанки, японський та китайський фаянсові флакони. Єврейські обрядово-культові предмети: ханукальні світильники, бсамім, Тора-шилд, футляр для сувою Естер, кідушні кубки, атари. В архіві Я. Музики зберігається великий альбом із вклеєними фрагментами вибіжок на папері і тканині, які вона збирали для Єврейського музею у Львові в 1930-х рр.

Усі документи, листування, начерки, сімейні фотоальбоми також були передані Галереї. О. Ріпко створила і впорядкувала архів Я. Музики, що складається з трьох описів, які вміщують одиниці збереження (папки). Опис I – творчі матеріали Я. Музики (одиниць збереження: 31). Опис II – документи, листування (11 папок, одиниць збереження: 43). Опис III – фотоархів (одиниць збереження: 12).

Бібліотека увійшла в Допоміжний фонд, це журнали, каталоги виставок, путівники, монографії, вписані до двох журналів (1103 позиції).

Окремо зберігаються газетні вирізки, які згруповані й наклеєні на аркуші паперу в умовні папки. Це вирізки про виставки, в яких брала участь Я. Музика, статті про виставки АНУМу, жінок Марії Паньковської (псевдонім Павла Ковжуна), інтерв'ю Я. Музики, статті самої мисткині.

Чимало науковців скористалися архівом Я. Музики у своїх дослідженнях: О. Ріпко, В. Сусак, О. Купчинська, О. Гнатюк, Г. Івашків, Є. Шимчук, М. Максимів, Х. Береговська та інші.



1. Білокінь С. Табірний зошит Ярослави Музики. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2011. Ч. 4 (36). С. 144–150.

2. Гах. І. Жінки-художниці Асоціації Незалежних Українських Митців. Мистецтво художньої емалі в творчості Олени Кульчицької, Марії Дольницької, Ярослави Музики. *Галицька Брама*. Львів, 2011. Число 7/8. С. 27–30.

3. Гнатюк О. Відвага і страх / пер. з польської М. Боянівської. Київ : Дух і Літера, 2015. 496 с.
4. Гулка О. Колекція Ярослави Музики у Львівській галереї мистецтв. *Галицька Брама*. Львів, 2010. Число 1/2. С. 6–8.
5. Івашків Г. Ярослава Музика та її колекція кераміки. *Галицька Брама*. Львів, 2010. Число 1/2. С. 27–29.
6. Калініченко О. Емалі Ярослави Музики у Львівській галереї мистецтв. *Галицька Брама*. Львів, 2010. Число 1/2. С. 22–24.
7. Ковжун П. Ярослава Музика. З нагоди виставки її творів. Жінка. Львів, 15 грудня 1935.
8. Крокіс Н. Ярослава Музика – митець. *Галицька Брама*. Львів, 2010. Число 1/2. С. 2–5.
9. Кузіч Р. Екслібриси у творчості Ярослави Музики. *Образотворче мистецтво*. 2017. Ч.1. С. 80–83.
10. Купчинська Л. З листів Марії Дольницької до Ярослави Музики. *Образотворче мистецтво*. 2018. Ч.1. С. 50–53.
11. Купчинський О. Архівні матеріали Асоціації незалежних українських митців (АНУМ) у Львові. *Галицька Брама*. Львів, 2011. Число 7/8. С. 5–14.
12. Л.Б. У Ярослави Музики. *Назустріч*. Львів, 1935. 15.XII.
13. Музика Я. Каталог виставки. Львів, 1968.
14. Музикова Я. Дещо про портрет. *Нова хата*. Львів, 1928.
15. Овсійчук В. Від усіх стихій. *Літературна Україна*. 26 липня 1968. С. 2.
16. Ріпко О. Любов і відданість. Скарби Ярослави Музики. *Галицька Брама*. Львів, 2010. Число 1/2. С. 9–15.
17. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів : Каменярь, 1996. 286 с.

18. Ріпко О. Зустріч з талантом. *Жовтень*. 1968 (?) (газетна вирізка – Фонд Я. Музики) С. 138–140.

19. Свенціцька В. (публікація Свенціцької М.) Жіночі портрети з сибірського щоденника Я. Музики. *Дзвін – мистецька палітра*. С. 96–102.

20. Семенюк В. Інспірації Фольклорних мотивів у графічній творчості Ярослави Музики та Олени Кульчицької. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 22. С. 208–217.

21. Шимчук Є. Призначення – природне, як небо. Ярослава Музика 10.01.1894 – 24.11.1973 рр. (життя і творчість). Львів : Колір ПРО, 2016. 240 с.

Давньоєгипетські старожитності зі збірки князів Любомирських в експозиції Музею східного мистецтва

Тетяна ОЛЕЙНИКОВА

завідувач сектору
«Музей східного мистецтва»
відділу «Музей-заповідник
«Золочівський замок»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Золочів

<https://orcid.org/0009-0002-2713-1214>

Колекція єгипетських артефактів зберігається в Китайському палаці Музею-заповідника «Золочівський замок». Тут розташований єдиний в Західній Україні Музей східного мистецтва – музейний підрозділ Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького. У музеї налічується понад 750 експонатів, що репрезентують культуру Стародавнього Сходу, Японії, Китаю, мусульманських країн, країн басейну Індійського океану (Олейнікова, 2007: 14).

Давньоєгипетські артефакти, що надійшли до Золочева, є частиною колишньої приватної колекції єгипетських старожитностей князів Любомирських.

Завдяки зусиллям відомого колекціонера і мецената, князя Генрика Любомирського (Henryk Lubomirski) (1777–1850) у 1823 р. при Національному закладі ім. Оссолінських було експоновано частину творів мистецтва та старожитностей. Справу батька продовжив Єжи Любомирський (Jerzy Lubomirski) (1817–1872). Останнім з роду меценатів є Анджей Любомирський (Andrzej Lubomirski) (1862–1953), відомий суспільний та політичний діяч. Завдяки його зусиллям набули розширення музейна колекція і бібліотечні фонди, розпочалась активна діяльність з видання наукової літератури, проводилися реставраційні роботи по збереженню давніх архітектурних пам'яток Галичини (Артюх, Олейнікова, Тарасенко, додаток, 2015: 28).

У 1940 р. давньоєгипетські артефакти з музею Любомирських розподілили між Львівським історичним музеєм та Музеєм художнього промислу (нині – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України). З 2004 р. в експозиції Музею східного мистецтва можна побачити невелику частину єгипетських артефактів з колекції князів Любомирських, що знаходяться у депозиті: фрагмент саркофагу Мут-ем-ута, співачки Амона з Фів (сер. XXI династії, бл. 1000–970 рр. до н.е., номер за каталогом Музею Любомирських 1889 р. 2084) (Тарасенко, 2015: 37–46; *Museum im. Lubomirskich, 1889: 51*) та голову мумії людини, подаровану музею Любомирських відомим польським колекціонером, антикваром і меценатом Едмондом Стаженським. Згідно каталогу музею Любомирських, виданого у 1877 р., останній придбав її в аптекаря-поляка, який привіз пам'ятку з Олександрії (*Katalog museum im. Lubomirskich, 1887: 19*). З колекції Любомирських походять і чотири погребальних фігурки – ушебті Псаметиха (Пізній період, інв. № 5879), Падіамона (XXI династія, інв. № 5890), дві малі статуетки, що не містять написів (інв. № EP 7117; інв. № EP 5888) (Tarasenko, 2017: 257–266), та намисто з єгипетського фаянсу.

Попри те, колекція артефактів Стародавнього Єгипту у Музеї східного мистецтва не є численною, вона посідає гідне місце серед збірок давньоєгипетських старожитностей в Україні.



1. Артюх В., Олейнікова Т., Тарасенко М. Давньоєгипетські старожитності у Львівських музеях. *Львівська національна галерея мистецтв ім. Возницького : дослідження і матеріали*. Науковий збірник. Вип. IV. Львів : Центр Європи, 2015. Додаток. С. 1–28.

2. Олейнікова Т. Китайський палац. *Галицька брама*. 2007. № 1–2 (145–146). Львів : Центр Європи, 2007. С. 14–15.

3. Тарасенко М. Фрагмент саркофага Мутемуї з колекції музею Східних цивілізацій у Золочівському замку. *Східний світ*. 2015. № 13. С. 37–46.

4. Tarasenko M., Tomorad M. The Shabtis from the Museum of Oriental Art in Zolochiv Castle, Ukraine. *Studien zur altägyptischen Kultur*. Bd. 43. 2017. P. 257–266, Taf. 23–26.

5. Zakład Narodowy imienia Ossolinskich. Katalog museum im. Lubomirskich. Lwów, 1877. 168 s.

6. Zakład Narodowy imienia Ossolinskich. Museum im. Lubomirskich, Lwów, 1889. 211 s.

Театр і музика у Підгорецькому замку

секція 6

Ірина ПЕТРОВИЧ

науковий співробітник
відділу «Музей-заповідник
«Підгорецький замок»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
с. Підгірці, Львівська обл.

<https://orcid.org/0009-0005-2180-7633>

Театральне і музичне мистецтво в XVI – XVII ст. на українських землях не було настільки розвинутим, як у країнах Західної Європи. У XVII – XVIII ст. популярності набули вертепи – мандрівні театри маріонеток, які виконували різдвяні драми та соціально-побутові інтермедії (Історія зародження українського театру). У другій половині XVIII ст. існували домашні аматорські театри у палацах польських магнатів на території Правобережної України (Українське музичне та театральне мистецтво). Один із таких функціонував у Підгорецькому замку.

Вацлав Петро Жевуський (1706–1779), один із власників Підгорецького замку, був відомий як шанувальник поезії і риторики. 1754 р. він заснував у замку приватний театр, що знаходився у приміщенні над Жовтою залюю. Доволі швидко він став чи не найкращим приватним театром Європи. Театральну залу декорував Лукаш Смуглевич та його син Антоній. Замковий театр успішно діяв до 1767 р., коли Вацлава Петра за наказом російської влади вислали до Калуги. Опісля приміщення занепало, плачевний стан замкової покрівлі на початку ХІХ ст. призвів до майже повного знищення декоративного оздоблення зали. Наприкінці ХІХ ст. про театр нагадували лиш залишки декорацій і спеціальних театральних механізмів (Подгорецький замок в селі Подгорці).

Для театральних постановок В. П. Жевуський писав трагедії, комедії (під впливом Мольєра), робив переклади творів давньоримського поета Горація, псалмів, писав промови політичного змісту. Зокрема, написав такі твори: «Жолкевський» (1758) – трагедія з п'яти актів; «Непроханий» (1759); «Шулер» – комедія з п'яти актів; «Король Владислав під Варною» (1760) – трагедія з п'яти актів; «Дивак» (1760) – комедія з п'яти актів; «Промови й листи» (1761); «Забавки» (1762, 1766 рр.) (Krychynski, 1894), що були надруковані у друкарні Почаївської лаври (Козинкевич, 2012).

Вацлав Петро, окрім поетичного таланту, був відомий своїм захопленням і вправністю в музиці: грав на скрипці і флейті, а його дружина Анна з дому Любомирська – на скрипці. Поет, драматург, музикант, він утримував при своєму дворі окрім театру оркестр, музикантів якого час від часу надавав у розпорядження королівського двору у Варшаві. Також він був знаним колекціонером.

Леон Жевуський (1808–1869), останній нащадок роду по чоловічій лінії, зазначав: «Двір у Підгірцях складався зі священника, який називався отцем Богословом, кількох придворних, досить численного оркестру і, між іншим, драматичної трупи, яка грала в замковому театрі трагедії і комедії, написані гетьманом під іменем Юзефа» (Vogel).

Про діяльність оркестру в Підгірцях свідчать частково збережені інвентарі та бібліотечні записи. З них відомо про вражаючу колекцію музичних творів, що за часів В. П. Жевуського нараховувала близько 600 одиниць, переважно інструментальної музики для флейти або скрипки. Ця колекція, як і інші збірки з Підгорецького замку, зокрема картин, була розпорошена й, очевидно, значною мірою знищена (Bieńkowska).

У XVIII ст. в бібліотеці Підгорецького замку, окрім численних нотних видань, було кілька підручників, енциклопедій і теоретичних трактатів часів Вацлава Петра. Знаємо про музичний словник «Dictionaire de musique» Себастьяна де Броссара (Sébastien de Brossard), першу подібну працю, що вийшла друком у Парижі 1703 р. Підгорецьке видання було у форматі октаво, як і друге та наступні енциклопедії з Парижа (1705) та Амстердама (1708, 1710, 1750) (Bieńkowska).

Як у багатьох інших магнатських бібліотеках, у Підгорецькій зберігалися примірники лібрето оперних вистав, які відвідували Жевуські. Є згадки, зокрема, про лібрето опер Йоганна Адольфа Гассе «Леукіппо», «Демофонт», «Зенобія» та «Синьйор дотторе» Доменіко Фіш'єтті.

Ба більше, у фондах бібліотеки були зібрані видання лібрето. Найчисленнішими серед яких стали драматичні твори П'єтро Метастазіо: сім із дванадцяти томів «Трагедій-опер абата Метастазіо, перекладених французькою мовою М. Рішеле» (Відень, 1750–1761), чотири (найімовірніше, перші чотири) з семи томів «Драматичної опери» (Венеція, 1733–1766), а також десять із одинадцяти томів видання лібрето Апостола Зенона «Драматичні поеми Апостола Зенона» (Венеція, 1744). У вищезгаданому інвентарі Підгорецької бібліотеки також перелічено багату колекцію музичних інструментів, що зберігалися в резиденції Жевуських за часів Вацлава Петра. Зокрема, у ньому міститься перелік флейт і скрипок, що належали гетьману та його дружині, а також інструментів, якими

користувалися музиканти придворного оркестру, разом зі згадками частини їхніх імен.

Щодо музичного ансамблю при дворі В. П. Жевуського, то роки його діяльності, чисельність і склад досі не з'ясовані, проте можна припустити, зважаючи на збережені списки інструментів і дані кількості оркестрових столів, що це був ансамбль щонайменше з двадцяти учасників, серед яких не лише місцеві музиканти, а й виконавці іноземного походження, переважно німці. На жаль, серед відомих імен підгорецьких музикантів ім'я придворного флейтиста не фігурує. Відомо, що на поперечній флейті любив грати гетьман Вацлав Петро, проте сьогодні ми не можемо оцінити ні рівень його майстерності, ні репертуар, який він виконував (Bieńkowska).

Багате музичне життя давніх Підгірців досі не отримало належного висвітлення у науковій літературі. Ноти XVIII ст., що колись належали Жевуським із Підгірців, а нині зберігаються у фондах Тарнівської міської публічної бібліотеки, є справжньою знахідкою. Насамперед вони високого художнього рівня. Окрім кращих зразків загальноєвропейського репертуару, вони містять композиції досі невстановленого авторства, вірогідно, написані місцевими музикантами. Ці матеріали доводить, що в Підгорецькому замку панувала музична культура високо рівня. Варто зазначити, що музикознавці у своїх дослідженнях послуговуються невеликою кількістю творів із колекцій магнатських бібліотек, інструментальна музика серед них практично відсутня, що й робить підгорецькі музичні рукописи особливо цінними (Bieńkowska).

Зберігся реєстр музичних предметів (флейт, інших інструментів і нот) 1769 р. із замку в Підгірцях. Він був опублікований 1913 р. істориком Яном Вілушем та музикознавцем Адольфом Чибінським у «Kwartalnik Muzyczny».

Якщо додати до цього згадане в інвентарі 1858 р. стародавнє фортепіано з клавіатурою без струн, червоного кольору, прикрашене фігурами, то загалом

в інвентарях Жевуських знаходимо інформацію про наступний інструментарій:

- два клавесини – у каплиці на хорах і Дзеркальній залі;
- фортепіано (клавесин Марисеньки Собеської) у Столовій залі, Лицарській залі, Жовтій залі;
- пюпітри у Золотій залі;
- невизначені оркестрові інструменти, що наприкінці ХІХ ст. знаходилися в колишній театральній кімнаті на третьому поверсі замку, над Жовтою залюю;
- чотири клавикорди, зокрема один октавовий («октавка») та один, що зберігається сьогодні в Палаці Тепперів у Варшаві;
- кілька валторн із Дрездена, нових, інноваційних;
- три пари вживаних валторн, з яких одна зберігається в Палаці Теппера у Варшаві;
- фагот з мідним мундштуком;
- вісім поперечних флейт зі слонової кістки;
- дві ебенові поперечні флейти;
- сім самшитових поперечних флейт.

Загалом відомо про 17 поперечних флейт, зокрема одну, призначену як подарунок князю Радзивілу, зі змінними голівками, колінами і змінними корпусами, включаючи голівку і коліно для «флейти кохання» системи Буффардіна, що не згадується у реєстрі. Ці флейти було оснащено латунними, срібними і золотими клапанамі, одинарними й подвійними. П'єр-Габріель Буффардін, Доменіко Пероза, Поль Віллар, Карл Паланка, а також Сесп'єр (Сереп'єр) та представник родини майстрів на прізвище Лот згадуються як виробники різних систем голівок, цілих інструментів або клапанів.

В інвентарях також перераховано 15 скрипок, серед яких: дві – Данкварта, одна – Штайнер, дві – Катковського (Квятковського?), одна – Соломірського, дві – Паукера, одна – Кремона, одна – Бреслау, три – Варшава, а також один альт і контрабас (Vogel).

Безсумніву, велика кількість флейт і скрипок, інструментів чудових майстрів, свідчить про особливе

захоплення Вацлава Петра грою на флейті, а обидвох Жевуських грою на скрипці.

У 1744–1745 рр. клавесиністом у Підгірцях був учень Й. С. Баха Йоганн Філіпп Кірнбергер (1721–1783), згодом знаний композитор і теоретик музики, автор восьми теоретичних і педагогічних трактатів з музики, серед яких словник «Загальна теорія образотворчих мистецтв». Відомі кілька його нотних зошитів з авторськими сонатами для флейти (*e minor*, *e flat minor*, *f major* та *f sharp major*), адаптованими для Підгорецького оркестру.

Ще один німецький музикант Підгорецького ансамблю – скрипаль Йоганн Густав Шпангенберг (1724–1801), його особливо цінував В. Жевуський. До служби у гетьмана він працював у Августа III та Генріха фон Брюля, а після від'їзду з Підгірців – у придворному оркестрі Шварцбурга-Рудольштадта.

Якість і відповідна вартість музичних інструментів (П.-Г. Буффардін, Д. Пероза, П. Віллар, К. Паланка) та рівень складності творів у збережених нотних збірках доводять, що у Підгорецькому оркестрі грали висококваліфіковані й відомі в Європі музиканти (Жевуські – Підгорецький замок).



1. Козинкевич О. Підгорецький замок – Пантеон Галичини. *Львівська національна галерея мистецтв. Дослідження і матеріали*. Науковий збірник. Львів, 2012. Вип. III. 143 с.

2. Krychynski W. Zamek w Podhorcach. Zloczow, 1894. 93 s.

3. Жевуські – Підгорецький замок. URL : rzewuski.com.ua (дата звернення : 12.08.2023).

4. Історія зародження українського театру – Amazing Ukraine – Дивовижна Україна. URL : <https://www.amazingukraine.pro/culture/istoriia-zarodzhennia-ukrainskoho-teatru/>.

5. Подгорецкий замок в селе Подгорцы : История. URL : zamki-kreposti.com.ua (дата звернення : 22.08.2023).

6. Українське музичне та театральне мистецтво : Аматорський театр. URL : pubip.edu.ua (дата звернення : 09.08.2023).

7. Bieńkowska I. Osiemnastowieczna twórczość instrumentalna z dawnej kolekcji muzykaliów w Podhorcach («Інструментальні твори XVIII ст. зі старовинної музичної колекції в Підгірцях»). URL : https://www.academia.edu/41345392/Osiemnastowieczna_tw%C3%B3rczo%C5%9B%C4%87_instrumentalna_z_dawnej_kolekcji_muzykali%C3%B3w_w_Podhorcach_w_Barok_Historia_Literatura_Sztuka_XXVI_1_51_2019_s_165_184

8. Vogel B. Do dziejów tradycji muzycznych zamku w Podhorcach («До історії музичних традицій Підгорецького замку»). URL : https://www.academia.edu/23419675/Do_dziej%C3%B3w_tradycji_muzycznych_zamku_w_Podhorcach_In_Polski_Rocznik_Muzykologiczny_2015

Чортківська художня колекція «Фундація Єроніма Садовського»: історія формування та музеєфікації

Валентина ТОКАРСЬКА

науковий співробітник
відділу «Музей-заповідник
«Одеський замок»
Львівської національної
галереї мистецв
імені Б.Г. Возницького
сmt. Олесько, Львівська обл.

<https://orcid.org/0009-0009-7572-5771>

Ідеї європейського Просвітництва інспірували зацікавлення мистецтвом й появу приватних колекцій та бібліотек, що стали свідченням прийняття новітніх культурних орієнтирів, даниною моді, формою доступного аристократії вишуканого дозвілля. Прикладами слугують збірки мистецьких творів у палацах та замках Волині, Поділля, Галичини. Відзнакою часу стало формування доступних ширшим соціальним колам музеїв і бібліотек.

Поява музеїв і бібліотек у Львові припадає на початок ХІХ ст. Створені на основі родинних колекцій ХVІІІ ст. бібліотека Юзефа Оссолінського, музей князів Любомирських, бібліотека-музей графа Віктора Баворовського, палацова збірка Жевуських у Підгірцях слугували зразком наслідування для інших.

Важливим у вивченні регіонального процесу художнього колекціонування є ознайомлення з родинною збіркою Потоцьких-Садовських з Чорткова на Поділлі, трансформація якої в музей, омріяна Єронімом Садовським, так і не відбулась. Як «Фундація Єроніма Садовського», в якості депозиту, вона потрапила до Львова й згодом увійшла до фондів збірок Львівської національної галереї імені Б.Г. Возницького, Львівського історичного музею, Музею етнографії та художнього промислу.

Сьогодні чортківське художнє зібрання відоме завдяки вивченню його малярського складника. Картини з цієї колекції аналізували Г. Белікова, П. Білецький, М. Гембарович, П. Жолтовський, В. Овсійчук, Т. Сабодаш, Т. Федорів, інші українські та польські науковці (Овсійчук, 1967; Сабодаш, 2009, 2011). Велику роботу щодо пошуку матеріалів родинного архіву Потоцьких-Садовських та організації їхнього перекладу здійснив П. Федоришин (Федоришин, 2021). Неодноразово живописні твори зі збірки були презентовані на виставках в Україні, Польщі, Литві.

Початок створення збірки Потоцьких-Садовських припадає на початок XVIII ст., коли дітичем Чорткова був Стефан Потоцький, референдар, а згодом один із його синів, Йоахім Потоцький, староста львівський. Згодом місто належало родині Садовських, аж до смерті її останнього представника по чоловічій лінії, Єроніма Садовського, у 1861 р. На основі документальних архівних матеріалів та уцілілих творів живопису припускаємо, що колекція поповнювалась упродовж XVIII – XIX ст.

Загалом історію родинної збірки членуємо на три періоди, що відображають тенденції розвитку приватного колекціонування. Перший, обмежений XVIII ст., позначений накопиченням художніх творів завдяки власникам міста Стефану Потоцькому, Йоахіму Потоцькому, Станіславу Садовському. Зібрання формувалося з ужиткових предметів, предметів розкоші, родинної портретної галереї, що відповідало моді і підкреслювало

високий соціальний статус власників. Другий період (поч. XIX ст.) пов'язаний з осмисленням молодим власником Чорткова Єронімом Садовським історичної цінності сімейних старожитностей, художньої збірки, діяльності колекціонування. Третій період (сер. XIX ст.) марковано усвідомленням освітнього значення колекції для громади міста.

Саме Є. Садовський упорядкував збірку, доповнив її новими творами та склав заповіт із чітким формулювання вимог до музею. Чимало значення у фундаційній діяльності набули особисті риси Є. Садовського, який належав до аристократичної родини, що мала славетне минуле, однак в силу історичних обставин втратила міць і вплив. Він отримав різнобічну домашню освіту, захоплювався історією, знав французьку, німецьку, латинську мови. Мати Є. Садовського, Францішка Ксаверія Садовська з Потоцьких, урядувала маєтком після смерті чоловіка Станіслава Костки. Після її відходу в засвіти у 1817 р. власником родових маєтностей, згідно задокументованого поділу майна між дітьми, став останній нащадок роду по чоловічій лінії Єронім. Однією з розрад шляхтича слугувало колекціонування та впорядкуванням родинної збірки з метою перетворення її у музей, що зберігає культурні пам'ятки і пропагує їх у середовищі зацікавлених історією Чорткова.

В середині XIX ст. маєток у Вигнанці виглядав як справжній музей, наповнився сімейними портретами предків, полотнами на релігійні сюжети, пейзажами, творами декоративно-ужиткового мистецтва. Відзнаками його розвитку, загалом характерними для периферійного колекціонування, стала орієнтація на відомі художні збірки та бібліотеки, зокрема Ю. Оссолінського у Львові. На цьому Є. Садовський акцентує у своєму заповіті: «книжок, а також у загальності всіх речей, які тільки будуть <...> включені, тут же і Архів, що складається з Листів і інших фамілійних документів хочу і постановляю аби в моєму Домі житловому в покоях найбезпечніших поміщені

під добрими замками утримувані [були], і тим способом і на той зразок як в бібліотеці Оссолінських у Львові, але не до тієї бібліотеки переведені, тільки на ту схожість у власному моєму домі і як тут вище сказано на пам'ять моєї фамілії раз назавжди сховані пильно законсервовані» (Садовський І. і його заповіт). Однак створити заклад за цим зразком у дідича Чорткова не вистачило сил і років життя. Ще задовго до смерті Є. Садовський, зважаючи на слабе здоров'я, написав кілька заповітів – у 1834 р., 1842 р., червні 1854 р. Наступниками визначив сестру Теклю Садовську і племінницю, дочку сестри Пелагії Трембінської з Садовських, Маріанну Борковську. В документі відзначалося, що усі рухомі і нерухомі матеріальні цінності після їхньої смерті переходять на добротинність, яку провадив монастир Сестер Милосердя у Старому Чорткові (І. Садовський і його заповіт). Також у заповіті викладені вимоги до використання фонду.

Створення родинного музею мало б розпочатися відразу після смерті Теклі Садовської та Маріанни Борковської. Текля Садовська не надовго пережила свого брата – рівно на рік. Померла 24 лютого 1862 р. Маріанна Борковська після смерті Єроніма і Теклі Садовських залишилася сам на сам з боргами родини. Змушена була продати новий палац у Чорткові, де мешкала, проте погасила виплати, зберегла чесне ім'я свого дядька Єроніма та коштовності, картини, портрети, бібліотеку, призначені для музею родини. Померла Маріанна Борковська з Трембінських 1879 р. у Сороках і була похована в сімейному гробівці поруч із чоловіком, графом Тітусом Дуніним-Борковським. В 1895 р. у місті була заснована фундація ім. Є. Садовського, при якій діяли виховний заклад для молоді, школа, дім престарілих.

Після того, як громада Сестер Милосердя вступила у права заповіту, виявилось, що вона фінансово і фізично не спроможна утримувати маєток як музей. Будинок старого двору був не обжитий, не опалювався, з підвищеною вологістю. Предмети у ньому перебували

у вкрай незадовільному стані. Тому речники Чортківського повітового староства висловили стурбованість з приводу збереження колекції. Зі Львова з метою надання консультативних рекомендацій прибув представник «Кола консерваторів Східної Галичини», відомий архітектор Людвик Вержбицький. За його очільництвом була створена спільна комісія, що провела інвентаризацію колекції у 1883 р. Також ним було відібрано і передано у Львівський міський промисловий музей кілька портретів і старожитностей, проте більша частина колекції залишилась у Чорткові.

У 1890 р. Чортківське повітове староство знову занепокоїлось станом збереження збірки і провело її повторну інвентаризацію. У 1891 р. «Коло консерваторів Східної Галичини» ухвалило перенесення колекції до Львівського міського промислового музею та Національного закладу ім. Оссолінських.

Упродовж наступних десятиліть, з метою покращення умов зберігання, картини з колекції розмістили у залах Міської галереї та музеї Яна III Собеського, що підтверджено документом 1911 р. (Садовські. Матеріали, 1911). З проханнями роз'яснення утримання депозиту та його інвентаризації у 1927 р. звернулися власниці фундації, Сестри Милосердя (Матеріали в справі. 1891–1927 рр.). Претензії до тодішнього директора музею А. Чоловського щодо кількості предметів, підміни оригіналів фальсифікатами висував воєводський консерватор Юзеф Пьотровський. Питання стану збереження фундації розглядалось на міжмузейній комісії в 1936 р. (Депозит Г. Садовського, 1927–1936). У 1940 р., згідно з постановами щодо реорганізацією музеїв і бібліотек, живописні твори з фундації Є. Садовського перейшли на зберігання до Львівського історичного музею та Львівської галереї мистецтв.

Щодо структури збірки варто відзначити, що вона є однією з небагатьох цілісно збережених й різноманітних за складом, включає не лише малярські твори XVIII – XIX ст., переважно картини на релігійні сюжети,

портрети, пейзажі, а й гравюри, меблі, зброю, одяг, коштовності тощо. За зауваженням Г. Белікової, «чортківська колекція відзначається особливою, сімейною камерністю, саме в її складі було кілька зображень дітей, а також “вікові портрети” – зображення певної особи в різні роки її життя» (Белікова, 2004: 41). У XIX ст. збірку поповнили нові полотна та виконані посередніми маловідомими майстрами копії портретів предків попереднього століття. Так, серед портретного живопису є низка творів з автентичним авторським підписом маляра Францішка Павліковича. У процесі опрацювання чортківської збірки у Львові підтверджено наявність 130 картин (Львівська національна галерея ім. Б.Г. Возницького – 82 музейних предмети; Львівський історичний музей – 47 (Богданов, 2021); Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького – 1).

Отже, маємо підстави стверджувати, що формування, історія, музеєфікація збірки Потоцьких-Садовських відобразила еволюцію естетичних пріоритетів, художніх уподобань, колекціонування та усвідомлення його соціокультурного значення упродовж XVIII – XX ст. Для першого з періодів характерне віддання данини просвітницькій моді, другого – усвідомлення цінності старовини, третього – осмислення освітнього значення для суспільства музейних колекцій. Провідного значення у формуванні збірки набула діяльність Єроніма Садовського, що відобразила культурні та просвітницькі тенденції середини XIX ст. Чільне місце у колекції посіли живописні твори, художня вартість яких виявляється у порівнянні не з провідними європейськими збірками, а з шляхетськими художніми зібраннями Галичини, Поділля, Волині. На сьогодні живописні твори із чортківської збірки набули важливого значення у виставкових проєктах і музейному просторі ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького та Львівського історичного музею.

-
1. Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки. Український портрет XVI – XVIII століть : каталог-альбом. Київ : Артанія Нова, 2004. 351 с.
 2. Богданов С. Портрет : каталог. Львівський історичний музей. Львів – Дрогобич : Коло, 2021. 488 с.
 3. Депозит Г. Садовського. 1927–1936 рр. *Архів діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.*
 4. Інвентарний опис Чортківського замку 1764 року після смерті Іоахіма Потоцького. *Центральний державний історичний архів України*, м. Львів. Ф. 9, оп. 1, спр. 599. Арк. 479–513.
 5. Матеріали в справі передачі в депозит Львівському промислового музею та міській картинній галереї предметів зі збірки старожитностей Ієроніма Садовського. 1891–1927 рр. *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаніка*. Відділ рукописів. Ф. 26, О/Н 14.
 6. Овсійчук В. Львівський портрет ХІІ – ХVІІІ ст. : каталог виставки, лютий – березень 1965 р. Київ : Мистецтво, 1967. 70 с.
 7. Портрети Великих князів і вельмож Великого Князівства Литовського із українських музеїв : каталог міжнародної виставки / Національний музей «Палац Великих князів Литовських». Вільнюс : Standartus paustuve, 2012.
 8. Сабодаш Т. Краса і вічність : каталог виставки жіночих портретів XVI – XIX століть з фондів музею-заповідника «Одеський замок». Київ, 2011.
 9. Сабодаш Т. Портрети діячів великого князівства Литовського. Львів : ДП «Видавничий дім УКРПОЛ», 2009.
 10. Садовський І. і його заповіт. *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаніка*. Відділ рукописів. Ф.9, О/ Н 10 / 2.
 11. Садовські. Матеріали сімейного архіву. *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаніка.*

Відділ рукописів. Ф.9, О/Н 2571.

12. Федоришин П. Світло і тіні чортківських замків. Сторінками історії міста (XI – XVIII ст.). Книга перша. Тернопіль : Підручники і посібники, 2021. 875 с.

13. Федоришин П. Таємниці скарбів Садовських. Сторінками історії Чорткова (1772–1918 рр.). Книга друга. Тернопіль : Підручники і посібники, 2021. 1088 с.



Іл. 1.
Портрет Стефана Потоцького.
ЛНГМ, Ж-5906



Іл. 2.
Портрет Йоахима Потоцького.
ЛІМ, Ж-1156



Іл. 3.
Портрет Єви Потоцької з Каневських.
ЛНГМ, Ж-4611



Іл. 4.
Портрет Францішки з Потоцьких
Садовської.
ЛНГМ



Іл. 5.
Портрет Станіслава Костки
Садовського.
ЛНГМ, Ж-4311



Іл. 6.
Портрет Теклі Садовської.
ЛІМ, Ж-166



Іл. 7.
Портрет Ієроніма Садовського.
ЛНГМ, Ж-6029

СЕКЦІЯ 7

**Музей-заповідник
як історико-культурний
комплекс**

Ніжин: шлях до створення історико-культурного заповідного комплексу

Тетяна БРЯЗКАЛО

головний зберігач фондів
Ніжинського краєзнавчого
музею імені Івана Спаського
м. Ніжин

<https://orcid.org/0009-0006-9256-3063>

Олександра СІМКІНА

головний спеціаліст
Управління культури
та туризму
Ніжинської міської
ради
м. Ніжин

Оксана СУШКО

головний бухгалтер
Управління культури
та туризму
Ніжинської міської
ради
м. Ніжин

Кожне місто, селище, хутір, поселення мають власну багату історію. Регіональна історія і краєзнавство, особливо в сучасних реаліях, набувають потужного змісту, оскільки кожен стоїть на захисті своєї землі, оселі, мови, віри.

Ніжин – давнє місто з унікальною і багатою традиціями історією, потужним культурним, архітектурним, мистецьким надбанням. Маючи тисячолітню історію, знаний бренд (ніжинський огірок), один із перших вищих навчальних закладів у Лівобережній Україні, унікальну збережену

культову архітектуру (Миколаївський собор – перша пам'ятка козацького бароко), він заслуговує на представлення як історико-культурний заповідний комплекс.

Процес розробки та реалізації ідеї створення на теренах ніжинської культурної спадщини історико-архітектурного заповідника триває понад 20 років. Ведеться збір науково-обґрунтованих матеріалів, історичних довідок, необхідних документів.

Ще 2012 р. було виділено з бюджету міста 100 тис. грн. на створення пакету документів згідно з Постановою Кабінету Міністрів України від 06.07.2011 р. № 727 «Про затвердження переліку документів, необхідних для прийняття рішення про оголошення комплексу (ансамблю) пам'яток історико-культурним заповідником або території історико-культурною заповідною територією».

30.01.2012 р. відбулося засідання робочої групи зі створення історико-архітектурного заповідника, на якому були присутні В. В. Вечерський (заступник директора Департаменту культурної спадщини і культурних цінностей Мінкультури України), О. Д. Романченко (головний архітектор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника) і С. Б. Юрченко (директор Науково-дослідного інституту архітектури та містобудування українського товариства охорони пам'яток історії та культури). Результатом засідання стало укладення договору з Науково-дослідним інститутом архітектури та містобудування на створення відповідної документації. Був розроблений графік виконання робіт по обґрунтуванню створення у м. Ніжин історико-архітектурного заповідника, підготовлено звіт про науково-дослідну роботу «Визначення меж та режимів використання зон охорони пам'яток м. Ніжина» та «Розробка історико-архітектурного опорного плану м. Ніжина. Визначення історичних ареалів».

21.12.2012 р. наказом Міністерства культури України № 1566 занесено до Державного реєстру нерухомих пам'яток України за категорією місцевого значення 64 об'єкти культурної спадщини м. Ніжина.

04.04.2013 р. на засіданні виконавчого комітету Ніжинської міської ради та 12.04.2013 р. на черговому засіданні Науково-методичної ради Міністерства культури України у Національному заповіднику «Софія Київська» було розглянуто науково-проектну документацію «Обґрунтування створення у м. Ніжині історико-архітектурного заповідника». Розробником документації виступив Науково-дослідний інститут архітектури та містобудування українського товариства охорони пам'яток історії та культури (далі – УТОПІК) на замовлення управління житлово-комунального господарства м. Ніжина. Доповідач із цього питання – керівник роботи, директор Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування УТОПІК, Сергій Юрченко повідомив, що представлена розробка ґрунтується на ухваленому нещодавно історико-архітектурному опорному плані міста, схваленому Міністерством культури України. Зазначив, що у м. Ніжин, перша згадка про яке датується XII ст., а розквіт припадає на добу Гетьманщини (XVII – XVIII ст.), на сьогоднішній день налічується 110 пам'яток архітектури, 72 пам'ятки історії та 12 пам'яток монументального мистецтва, зокрема збереглися 17 храмів та кількадесят кам'яниць (мурованих будинків) XVIII ст., що є великою рідкістю на Лівобережжі.

Для підвищення туристичного потенціалу та екскурсійної привабливості м. Ніжин було запропоновано створити щонайменше три нових музеї. Фонди місцевого краєзнавчого музею, що нараховують понад 40 тис. експонатів, серед яких унікальні речі, які належали багатьом видатним особистостям, котрі відвідували місто у різні часи, дозволяють це зробити.

За результатами обговорення членами науково-методичної ради Мінкультури України з урахуванням думки громадськості та позиції місцевої влади було ухвалено рішення підтримати пропозицію щодо створення у м. Ніжин історико-архітектурного заповідника, схвалити

представлену розробниками пропозицію та підготувати передбачений законодавством пакет документів.

Для ознайомлення та подальшого обговорення цього рішення на засіданні Кабінету Міністрів України були подані відповідні документи до Міністерства регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України, Міністерства юстиції України, Міністерства економічного розвитку і торгівлі України, Міністерства культури України. Відповідний пакет документів разом із листом-клопотанням був надісланий до Чернігівської обласної державної адміністрації.

Підписання відповідної постанови було відкладено відповідно до умов Постанови Кабінету Міністрів України від 01.03.2014 р. № 65 «Про економію державних коштів та недопущення втрат бюджету».

На засіданні організаційного комітету з підготовчої роботи щодо встановлення істинної дати заснування м. Ніжина та створення історико-архітектурного заповідника «Древній Ніжин» від 04.06.2015 р. було прийнято рішення залишити пакет документів, підготовлений спеціалістами Науково-дослідного інституту історії, архітектури та містобудування, без змін для подальшого використання під час створення у м. Ніжин історико-архітектурного заповідника.

Упродовж 2015–2017 рр. виконавчий комітет Ніжинської міської ради неодноразово звертався до Прем'єр-міністра України, Міністерства культури України, Голови Чернігівської обласної державної адміністрації, депутатів Верховної Ради України з клопотанням щодо відновлення процесу створення у місті історико-архітектурного заповідника.

16.01.2018 р. народний депутат України Олександр Кодола разом із представниками наукової громадськості м. Ніжина провели у Верховній Раді України брифінг стосовно необхідності створення у місті історико-архітектурного заповідника державного значення.

Згідно з останніми візіями вирішення цієї проблеми, у відповідь на тематичний лист Міністерства культури України № 644/10/15-18 від 27.04.2018 р. Ніжинська міська рада подала чергове клопотання до Кабінету Міністрів України.

Згідно із пунктом 1 §33 Регламенту Кабінету Міністрів України, затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 18.07.2007 р. № 950, головним розробником проєкту акта Кабінету Міністрів України є орган, що вносить проєкт акта до Кабінету Міністрів України. У питанні створення історико-архітектурного заповідника в м. Ніжині цим органом виступає Чернігівська обласна державна адміністрація.

Відповідно до інформації Міністерства культури України, викладеної в листі від 27.04.2018 р. № 644/10/15-18, Чернігівська обласна державна адміністрація надає висновок про доцільність оголошення комплексу пам'яток у м. Ніжин заповідником державного значення.

Згідно із листом заступника Міністра культури України Т. Мазур від 20.08.2018 р. № 1478/10-3/10-18 виноситься пропозиція створення заповідника обласного підпорядкування. Вищезокреслена пропозиція вмотивована обмеженістю видатків державного бюджету на фінансування діяльності історико-культурних заповідників, що належать до сфери управління Міністерства культури України.

Отже, шлях до створення заповідника нагадує відоме прислів'я «крізь терни до зірок», зважаючи на реалії бюрократичного відписування. Проте громадськість міста за підтримки місцевої влади не залишає спроб утілити мрію про свій історико-культурний заповідник, який, без сумніву, поставить на новий щабель розвитку не лише м. Ніжин, а й стане поштовхом до поступу інфраструктурної сітки усієї Чернігівської області.

Музей східного мистецтва у Китайському палаці Золочівського замку

секція 7

Тереза ГАЛАС

науковий співробітник
сектору «Музей східного
мистецтва»
відділу «Музей-заповідник
«Золочівський замок»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Золочів

<https://orcid.org/0009-0004-1831-2130>

Китайський палац, де з 21.05.2004 р. функціонує Музей східного мистецтва, розташований у дворі Золочівського замку-фортеці, резиденції короля Речі Посполитої Яна III Собеського. Зведення споруди у формі ротонди з бічними прибудовами та елементами «шинуазрі» (від фр. *chinois* – «китайський») завершилось у 1728–1730 рр., коли власником резиденції став старший син короля Якуб Людвік Собеський. Назва «Китайський палац» фігурує в замкових інвентарях із 1768 р. Функцію відпочинкового палацу з коштовними східними речами в інтер'єрах він виконував менше століття.

Унікальна для України споруда у стилі «шинуазрі» унаочнює культурний діалог Заходу зі Сходом, формування останнім естетичних смаків Європи XVII – XVIII ст., східні впливи на європейську архітектуру, колекціонування, культурний побут. Формування «шинуазрі» інспірували привізні китайські інкрустовані меблі, ширми, порцеляна, шовк, вишукані аксесуари, колекціонування яких було справою соціального престижу та свідченням достатку (Алексадрович, 1998: 56).

У власності Яна III Собеського перебували китайські, турецькі, перські, індійські, оригінальні та створені за східними зразками предмети. Ім'я короля асоціюється переважно з легендарними військовими успіхами, а особливо зі знаменитою перемогою під Віднем, проте монарх-воїн виявляв також гострий інтерес до науки, культури, мистецтва. Був освіченою людиною, вільно володів латинською, французькою, німецькою, мав базові знання італійської, іспанської, турецької, татарської та грецької мов. Серед тисяч фоліантів у його замкових і палацових бібліотеках були книги з географії, види міст і карти.

На початку реставраційних робіт у Золочівському замку у 1986 р. Китайський палац перебував у зруйнованому стані. Проте візія майбутнього для Китайського палацу склалася одразу – стати Музеєм східних мистецтв і відображати розмаїття східних культур. Так реалізувалася давня мрія культурного середовища Галичини про Музей Сходу.

Складна історія замку не сприяла збереженню колекції та інтер'єрів Китайського палацу. З 1830-х рр. до 1986 р., коли замок був військовою казармою, в'язницею, професійно-технічним училищем, будівлю пристосовували під стайню, склади дерева і зброї, облаштовували у ньому каплицю, пральню та студентські майстерні.

Експозицію музею сформовано з фондів Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького та доповнено депозитами Львівського історичного музею

і Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Східна збірка Галереї почала формуватися з артефактів приватних збірок шляхетських родів Любомирських, Дідушицьких, Лянцкоронських. Згодом експонати надходили за розподілом з державних музеїв колишнього СРСР і краєзнавчих музеїв, митниць, як подарунки і закупівлі.

Сьогодні музей поповнює свою збірку новими надходженнями. Розпочато роботу з оцифрування колекції творів східного мистецтва: з грудня 2021 р. фотографії і мистецтвознавчі описи 150 творів з експозиції та фондосховищ Музею східного мистецтва увійшли в «Цифровий архів Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького».

У ротонді та п'яти залах музею експоновані твори живопису, графіки, скульптури, унікальні предмети декоративно-ужиткового мистецтва. Експозиція побудована за тематичним принципом – кожна зала присвячена окремій країні Сходу чи регіону, що дозволяє потрапити в атмосферу самобутніх культурних традицій, що налічують сотні або ж тисячі років. У музеї представлено мистецтво Стародавнього Єгипту, Китаю, Японії, Індії, Індонезії, Камбоджі, Шрі Ланки, країн мусульманського Сходу (Олейнікова, 2007: 2). Найбільш цінні твори увійшли у постійну експозицію, як-от фрагменти давніх саркофагів, китайська порцеляна, художні емалі і вишиті шовком сувої, японські статуетки, парадний меч та інші аксесуари самураїв, килими, посуд, мусульманська зброя, «Єрусалим» (1696) І. Малиновського.

Багатогранне мистецтво Сходу розкривається через сприйняття східних виробів у європейському світогляді, історію життя власників замку, епоху зацікавлення Сходом і його коштовностями на території сучасної України. Експозиція розпочинається презентацією традицій колекціонування на українських теренах, показом стародавніх єгипетських артефактів, що потрапили до музею з колекції, зібраної у XIX ст. А. Любомирським,

і завершується східною тематикою в українському мистецтві та в житті знаних вихідців з України.

Сьогодні музей реалізує широку програму діяльності: виставки, чайні церемонії, інсталяції, квести, майстер-класи, тематичні екскурсії. Через міфологію, символіку, колористику зображень, канони східного мистецтва розгортається культурний діалог зі Сходом: в його сьогоденні й пам'яті тисячоліть.



1. Алексадрович В. Між Сходом і Заходом : мистецтво XVII ст. *Львівщина : Історико-культурні та краєзнавчі нариси*. Львів, 1998. С. 42–58.

2. Олейнікова Т., Галас Т., Муц Т. Китайський палац у комплексі музею-заповідника «Золочівський замок». Буклет. Львів, 2007. 32 с.

Історія реконструкції комплексу «Музей-заповідник Маркіяна Шашкевича» в Підлиссі

секція 7

Марія ОСОБА

старший науковий
співробітник
«Музею-заповідника
Маркіяна Шашкевича»
відділу «Музей книги»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
с. Підлисса, Львівська обл.

<https://orcid.org/0009-0000-1775-4536>

У 1984 р. до Львова приїхав Олесь Гончар. Його, як і всіх поважних гостей, повезли у зразкове село Білий Камінь, що неподалік Підлисса. Разом з Олесем Терентійовичем були тодішній перший секретар Львівського обкому КПРС Віктор Добрик, директор Львівської картинної галереї Борис Возницький, поет Роман Лубківський.

Після відвідин Білого Каменю Роман Мар'янович запропонував поїхати на батьківщину о. Маркіяна Шашкевича. Так і зробили. Поїхали в Підлисса, випили води з криниці, де «дуб воду тягне».

На місці хати стояв камінь із написом «Тут була хата, в якій 6 листопада 1811 р. народився Маркіян Шашкевич».

Цей камінь поставлено 1961 р. Його з експедиції привіз тодішній ректор Львівського університету професор Євген Лазаренко, геолог за освітою.

Почалася розмова про те, що добре було б відкрити музей, відбудувати садибу. Р. Лубківського підтримав Б. Возницький. О. Гончар пообіцяв приїхати на відкриття. В. Добрик дав слово сприяти у роботі.

Мрія про відтворення меморіальної садиби Шашкевичів у Підлиссі набирала конкретних термінів утілення, орієнтувалися на 1986–1987 рр.

Почалися роботи. Замовником виступало обласне товариство охорони пам'яток історії та культури в особі Ігоря Кудина, який був ініціатором багатьох проєктів.

Якщо нарис Івана Франка «Моя вітцівська хата» був готовим сценарієм для музейників, то в ситуації з Підлиссям треба було користуватися описом дещо іншого характеру. Він був приблизним і належав В. Тарнавському, який провів у садибі Авдиковських дитячі літа (Шашкевичівські вісті, 1931: 16–18). За його свідченнями, фундамент плебанії почали шукати неподалік знаменитих Шашкевичевих дубів. Розкопки, проведені Карпатською архітектурно-археологічною експедицією інституту суспільних наук Академії наук України під керівництвом Михайла Рожка, виявили фундаменти двох житлових будинків різних періодів: кінця XVIII – початку XIX ст. та XIX – XX ст. Плани будинків не були визначені повністю, бо значна частина фундаментів була втрачена. Проте вдалося з'ясувати орієнтацію будівель відносно сторін світу та їх розміри.

Священники в часи Австро-Угорської імперії самі будували плебанію, в якій поєднували житло і канцелярію. Будинки були однотипні, одноповерхові, на кілька кімнат. Дослідивши цю тему, архітектори «Укрпроектреставрації» І. Могитич, Я. Кушнір, В. Швець зробили проєкт садиби (див. Пам'ятка..., 1986). Перший варіант плану передбачав збереження відкритих під час археологічних розкопок

фундаментів і розміщення будинку на відстані 4–5 м від них. Згідно з рішенням Вченої ради Львівської картинної галереї від 29.05.1985 р. план було скореговано й будівлю музею вирішено розмістити на збережених фундаментах.

Основою для фонду музею Маркіяна Шашкевича стала «Виставка дарунків для майбутнього музею Маркіяна Шашкевича», що була організована й відкрита у Львівській картинній галереї 18.05.1986 р. до Міжнародного дня музеїв. На афіші було зазначено: «Експонуються речі, картини, книги, подаровані громадськими, творчими організаціями, а також набуті картинною галереєю у зв'язку з реконструкцією садиби класика української літератури Маркіяна Шашкевича у с. Підлисса Золочівського району і створення у ній літературно-меморіального музею письменника» (див. Виставка дарунків..., 1986).

Під кожним експонатом був напис: «В дар музею Маркіяна Шашкевича». Свої твори подарували львівські художники, графіки, скульптори: Є. Безніско, З. Кецало, В. Патик, Р. Безпалків, Т. Бриж, І. Остафійчук. Багато експонатів зі своєї колекції передав археолог П. Лінинський, зокрема скриньку, на якій священник, подорожуючи, міг писати листи.

Кілька експонатів було подаровано музею під час експонування виставки. Серед них рідкісне видання збірки Якова Головацького «Вінок русинам на обжинки» 1846 р. з власної колекції тодішнього доцента кафедри слов'янської філології Львівського університету В. Моторного.

Активну участь у розробці концепції експозиції музею брали Б. Возницький, Р. Лубківський, відомі історики і літературознавці М. Шалата, Ф. Стеблій, О. Купчинський.

Художнє оформлення експозиції виконали працівники Львівського виробничо-художнього комбінату Худфонду України В. Катрушенко, О. Микита, Р. Мельничук, М. Прокопович, О. Скоп, Б. Смальський і реставратори Львівської картинної галереї Ю. Попович, Є. Кормаков.

Музейною роботою займались наукові працівники тодішнього Музею Івана Федоровича С. Малець, О. Максименко-Кох та Львівської картинної галереї О. Пеленська, М. Видашенко, О. Ріпко.

Матеріали, що стосувалися життя і творчості М. Шашкевича та його однодумців, були опрацьовані в архівах і наукових бібліотеках. Копії багатьох із них зайняли своє місце в експозиції музею. Були зібрані примірники рідкісних видань кінця XVIII – початку XIX ст., під впливом яких формувався світогляд прогресивної молоді (Дзьобан, 1986: 99).

1959 р. при сільській бібліотеці у Підлиссі було відкрито кімнату-музей о. М. Шашкевича. Фонд цього камерного музею передано новоствореному музею-заповіднику, зокрема оригінал «Русалки Дністрової» та єдині збережені речі родини Шашкевичів-Авдиковських – камертон і срібні кільця.

Відтворений будинок меморіалізований наполовину: удвох кімнатах і коридорі – літературно-наукова експозиція, а в чотирьох інших – меморіальна. Такий поділ вимушений, бо замало оригінальних експонатів.

У центрі Підлисся 07.10.1962 р. було відкрито погруддя Маркіяна Шашкевича роботи Дмитра Крвавича. 1986 р., коли відкрився музей, пам'ятник перенесли на територію садиби.

06.11.1986 р. відбулося урочисте найменування колгоспного лану «Маркіяновим полем».

23.11.1986 р. був відкритий музей. До Підлисся прибули сотні людей з різних куточків України. Ніхто не сподівався на таку кількість гостей. Свято розпочалося виступом голови ювілейного комітету О. Гончара і директора Львівської картинної галереї Б. Возницького. У стіну Маркіянової оселі закладено скриньку із землею з рідних місць І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Відвідавши зали музею, почесні гості залишили у книзі відгуків наступний запис: «Маркіяну Шашкевичу славному сину нашого народу, його подвижницькому життю уклін

і вдячність від поколінь».

Продовжувалось святкування в Будинку культури села Білий Камінь, де перед присутніми виступив О. Гончар. Свої вірші про Шашкевича прочитали Д. Павличко, Р. Лубківський, О. Лупій, П. Мах, Г. Петрук. На закінчення свята відбувся концерт, у якому взяли участь митці зі Львова та аматори із Золочівщини.

О. Гончар передав музею дарунок від Спілки письменників України – вазу роботи народних майстрів. Односельчани М. Шашкевича подарували Олесю Терентійовичу вишитий машинною гладдю портрет поета, який майстерно виконала жителька села Ожидів Марія Олійник.

У музеї-заповіднику зібрано, узагальнено, систематизовано матеріали про життя, творчість, громадсько-культурну діяльність М. Шашкевича (Малець, Видашенко, Максименко, 1990).

Маркіян Шашкевич – священник-патріот, поет і прозаїк, літературознавець і мовознавець, перекладач, етнограф, фольклорист. Прожив небагато, зробив чимало. Тому люди йдуть до його оселі, як до цілющого джерела, прагнучи прозріти духовно, вклонитися великому українцю.



1. Виставка дарунків для майбутнього музею Маркіяна Шашкевича. 1986. Кат. VIII/3.

2. Дзьобан О. Що читали учасники «Руської трійці». *Жовтень*. 1986. № 11.

3. Малець С., Видашенко М., Максименко О. Музей-садиба Маркіяна Шашкевича. *Путівник*. Львів : Каменяр. 1990.

4. Пам'ятка архітектури: Музей-садиба М. Шашкевича с. Підлисса, Золочівський район, Львівська область. Науково-реставраційний звіт, м. Львів, 1986.

5. Шашкевичівські вісті. 1931. Ч. 3–4.

**Музейний комплекс
Ніжинського
державного
університету
імені Миколи Гоголя
як складова майбутнього
історико-культурного
заповідника**

секція 7

Ганна ПАРУБЕЦЬ

директорка
Музейного комплексу
Ніжинського державного
університету
імені Миколи Гоголя
м. Ніжин

<https://orcid.org/0009-0002-6016-7737>

На сучасному етапі в українському суспільстві актуальним є питання національної безпеки та історичної пам'яті. Гуманітарна сфера, складовою якої є музейний простір, важлива та незамінна компонента чинника формування загальнонаціональної ідентичності. Українська музейна галузь адекватно реагує на суспільні зміни та запити й виконує важливу місію не лише збереження і дослідження культурної спадщини, а й активної її популяризації.

Оновлення та переформатування української музейної сфери сьогодні пов'язане з активним залученням зарубіжного досвіду та розумінням важливості музейних установ у культурному просторі нашого суспільства.

У серпні 2022 р. у Празі на конференції Міжнародної ради музеїв (ICOM) відбулося голосування та прийняття оновленої дефініції музею. Цьому передувала величезна півторарічна консультативна робота з більше як 500 музеями світу, представниками 126 національних комітетів ICOM (50 000 членів організації). 92% учасників конференції шляхом голосування схвалили наступне визначення музею: «Музей – це некомерційна постійнодіюча організація на службі суспільства, яка збирає, зберігає, досліджує, інтерпретує та експонує матеріальну та нематеріальну культурну спадщину. Відкриті для громадськості, доступні та інклюзивні, музеї сприяють різноманітності та сталості світу. Їхня робота та комунікація ґрунтуються на засадах етики і професійності. Вони передбачають залученість громад і пропонують різноманітний досвід для освіти, насолоди, роздумів та обміну знаннями» (офіційний переклад українською мовою ще не затверджений).

Важливим нам видається коментар Анастасії Чередниченко, віцепрезидентки ICOM України: «У новій дефініції зафіксовано принципи та засади, на яких мусить працювати музей у сучасному демократичному світі. Насамперед йдеться про цінності та відповідальність перед суспільством. Про те, що заклад, який займається пропагандою, маніпуляціями та фальсифікацією історії, як це мало місце, наприклад, у Радянському Союзі або сучасній Росії, не має права вважатися музеєм, навіть попри зовнішню подібність та механічну відповідність базовим критеріям. І перед Україною, яка бореться сьогодні за своє вільне демократичне майбутнє, стоїть завдання також пройти шлях трансформації в музейній сфері, створити спроможність для українських музеїв працювати відповідно до сучасного розуміння та стандартів. Звичайно, прийняття нової дефініції не матиме автоматичних прямих наслідків для українських музеїв. Нові ціннісні орієнтири мають бути усвідомлені, прийняті, імплементовані в нормативній базі та роботі. І попереду ще дискусія з колегами та органами влади про це» (Білаш, 2022).

Оскільки вища школа завжди однією з перших реагує на суспільні запити та зміни, очевидно, що музеї при закладах вищої освіти мають бути в авангарді змін у музейному просторі України.

Зазначимо, що сучасний музей при закладі вищої освіти – це інтерактивний осередок освіти, навчання та науки з новими формами і методами роботи, дослідженнями і соціокультурними акціями. Нам близьке розуміння музею як «багатофункціонального інституту соціальної пам'яті», однією з функцій якого є соціокультурна, що в реаліях сучасного суспільства із транскультурними зв'язками та новітніми технологіями набуває пріоритетного значення.

Музейний комплекс Ніжинської вищої школи – це сім різнопрофільних музеїв:

1. Музей Миколи Гоголя;
2. Картинна галерея;
3. Музей історії Ніжинської вищої школи;
4. Музей Рідкісної книги імені Григорія Васильківського;
5. Науково-природничий музей;
6. Музей-лабораторія «Homo sovieticus»;
7. Кімната-музей Юрія Лисянського.

Зауважимо, що певний період вони функціонували як окремі музейні локації, і лише в 2020 р. офіційно увійшли (протокол Вченої ради університету від 26.11.2020 р. № 4) до складу єдиного Музейного комплексу при закладі вищої освіти. Кожен із них має власну локальну непросту історію створення, формування колекцій, із кожним пов'язані персоналії, багаторічна пасіонарна праця яких є темою для окремих досліджень та публікацій.

Сьогодні Музейний комплекс Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя – це мультифункціональний хаб університету та одна з популярних локацій туристичними маршрутами Чернігівщини. Він активно залучений до розвитку туристичного напрямку стратегії розвитку міста Ніжина. У той же час Музейний комплекс виконує навчальну, науково-дослідницьку, соціокультурну, просвітницьку,

пам'яткоохоронну та науково-фондову функції у вищій школі.

Реалії останнього року (2022–2023) ще більше посилили розуміння того, що музеї є форпостами збереження національної ідентичності (недарма серед знищених ворожими ракетами Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди у с. Сковоридинівка Харківської обл., пограбований Херсонський обласний краєзнавчий музей, спалений Іванківський історико-краєзнавчий музей, на жаль, цей список можна продовжити).

Хочемо зазначити, що в умовах кардинальних змін українського суспільства, необхідно забезпечити збереження історико-культурної спадщини «...як важливого чинника формування цілісної культурно-національної ідентичності...». Для цього стратегія і політика закладу вищої освіти, у структурі якого є музейний комплекс, направлена на модернізацію та вдосконалення роботи цієї галузі, збереження кількості історико-культурних пам'яток та активне залучення різних джерел фінансування у сфері культури.

Усвідомлюємо, що заклад освіти, основною функцією якого є надання освітніх послуг, потребує допомоги в організації роботи, перманентному розвитку та належному фінансуванні такого потужного музейного комплексу. Одним із виходів убачаємо включення Музейного комплексу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя в структуру майбутнього історико-культурного заповідника в м. Ніжин. Дискусія щодо створення заповідника та шляхи реалізації цієї ідеї тривають із 1990-х рр. Наразі можемо лиш гіпотетично говорити про його структуру, проте досягненням уже є чітке розуміння міською владою, адміністрацією та колегами-музейниками Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського важливості та необхідності такого включення. Ніжинська вища школа упродовж більше 200 років здійснює «містоутворюючу» функцію. Університет сьогодні є науковим, соціокультурним та освітнім центром не лише міста, а й регіону.

Маючи давні історико-культурні традиції, адекватно реагуючи на вимоги часу, використовуючи потужний науковий потенціал, заклад освіти спроможний бути в авангарді й музейної справи.

Підсумовуючи зазначимо, що Музейний комплекс Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя – це поліфункціональний хаб, що має бути повноцінною складовою майбутнього історико-культурного заповідника у м. Ніжин.



1. Білаш К. Міжнародна рада музеїв ICOM затвердила нове визначення музею. LB.ua, 25.08.2022. URL : https://lb.ua/culture/2022/08/25/527373_mizhnarodna_rada_muzeiv_icom.html.

2. Самойленко Г., Самойленко О. Ніжинська вища школа: сторінки історії. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя; ТОВ «Видавництво» Аспект-Поліграф», 2005. 420 с.

3. Самойленко Г., Самойленко О. Ніжинська вища школа у спогадах студентів і викладачів : мемуари: у 2 т., Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. Т. 2 : 1920–2010. 530 с.

4. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу. Київ : НАККІМ, Видавець Олег Фіолюк, 2016. 168 с.

5. Муравська С. Музеї та колекції вищих навчальних закладів на українських землях (кінець XVII – початок XX ст). *Праці Центру пам'яткознавства*. 2014. Вип. 25. С. 120–129. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Рср_2014_25_14

Національний історико-культурний заповідник «Качанівка»: історія та сьогодення

Марина ПОНОМАРЕНКО

завідувач відділу
науково-дослідної роботи
Національного
історико-культурного
заповідника «Качанівка»
с. Качанівка,
Чернігівська обл.

<https://orcid.org/0009-0009-7039-9284>

На березі річки Смош у Прилуцькому районі Чернігівщини розташований Національний історико-культурний заповідник «Качанівка» – один із найвідоміших культурно-мистецьких осередків та яскравий взірець садибної архітектури XIX ст.

Перша згадка про Качанівку припадає на середину 40-х рр. XVIII ст. Саме тоді співак імператорського двору Федір Іванович Качанівський купив у двох ніжинських греків Фоми Мочемана та Федора Болгарина землі вздовж річки Смош. На той час це був звичайний хутір з водяним млином, який від імені власника отримав назву Качанівщина (Каченівщина), а пізніше – Качанівка (Качанівка: фотоальбом-хроніка, 2008: 6).

Свою історію як садиба Качанівка розпочала, коли її власником став граф, полководець Петро Олександрович Рум'янцев-Задунайський. За наказом Петра Олександровича українським будівничим Максимом Мосципановим був зведений розкішний кам'яний палац у романтичному стилі з елементами готики та спланований парк, яким Качанівка славиться і сьогодні (Тарновський, 2000: 94).

Після смерті Петра Олександровича його син Сергій Петрович Рум'янцев-Задунайський продав садибу ніжинському повітовому маршалу дворянства Григорію Яковичу Почеці та його дружині Парасці Андріївні (в попередньому шлюбі – Тарновській). Почеки перебудували палац у стилі класицизму, звели будівлі різного призначення та збільшили територію садиби. У 1818 р. після смерті чоловіка Параска Андріївна заклала фундамент садибної церкви (Тарновський, 2000: 94–95).

З 1824 р. Качанівка перейшла у володіння щедрих поміщиків-меценатів Тарновських. Почався найкращий період її існування, що продовжувався більше 70-ти років (1824–1897) і приніс Качанівці славу як своєрідному культурно-мистецькому осередку, що приваблював кращих представників творчої інтелігенції ХІХ ст. Стіни цієї садиби чули артистичне читання своїх творів Миколою Гоголем, Тарасом Шевченком, чудовий голос Семена Гулака-Артемовського. У Качанівці народилися всіма знані українські пісні Михайла Глінки, тут він працював над оперою «Руслан і Людмила», а Ілля Рєпін розпочав роботу над знаменитими «Запорожцями...» та «Вечорницями». Не творити в садибі було неможливо: архітектура, дивовижний парк, гостинність і доброзичливість господарів спонукали до творчості всіх, хто сюди приїздив. Тут було створено велику кількість високомистецьких творів, які увічнили Качанівку та її господарів.

Започаткував меценатство в Качанівці титульний радник, а пізніше – камер-юнкер при імператорському дворі, пасинок Григорія Почеки, Григорій Степанович Тарновський (Іл. 1) (Пономаренко, 2018: 41).

У цей час у палаці розміщувались багата бібліотека, високохудожні витвори мистецтва, вишукані меблі, картини, порцеляна. Господар надавав увагу облаштуванню садиби: перебудував палац, змінив припалацову галявину, в парку з'явилась система паркових доріг із місточками. Було добудовано садибну церкву, яку в 1828 р. Григорій Степанович освятив як храм Георгія Хозевіта (Пономаренко, 2018: 39).

Не маючи власних дітей, Григорій Степанович разом зі своєю дружиною Ганною Дмитрівною, померли майже одночасно, з різницею в шість годин.

Садиба перейшла у власність двоюрідному племіннику Григорія Степановича, Василю Васильовичу Тарновському (старшому), юристу за фахом, суспільно-громадському діячеві (Іл. 2). За В. Тарновського Качанівка змінилася мало. Громадські справи й меценатство були її власнику до душі значно більше, ніж будівництво та господарювання. Як і його дядько, Григорій Степанович, він не лише спілкувався з діячами української культури, а й всіляко їм допомагав (Тарновський, 2000: 129–137). Влаштував літературно-мистецькі вечори, заснував народні школи для селян у Качанівці, Антонівці, Парафіївці, допоміг видати «Записки про Південну Русь» і роман «Чорна рада» Пантелеймона Куліша.

Тарновський старший був противником кріпацтва, брав активну участь у підготовці селянської реформи, став депутатом Чернігівського губернського комітету «з улаштування й поліпшення побуту поміщицьких селян» (1858–1859), членом-експертом редакційних комісій при Головному комітеті з селянського питання в Петербурзі (1860) (Товстоляк: 250). Отримав ряд нагород за активну участь у проведенні селянської реформи.

Помер 16 грудня 1866 р. після бурхливого засідання в Чернігівському губернському земстві.

Після смерті Василя Васильовича старшого повноцінним господарем Качанівки став Василь Васильович молодший, який успадкував найкращі риси попередника (Іл. 3).

Закінчив Інженерне училище в Санкт-Петербурзі, потім – історико-філологічний факультет Київського університету святого Володимира (нині – Київський національний університет імені Тараса Шевченка).

Саме Василю Васильовичу Тарновському молодшому вдалося назавжди закарбувати в історії України рід Тарновських. З юнацьких років він розпочав збирати українську старовину. В колекціонуванні вбачав свій громадський обов'язок, мав бажання зберегти історичні цінності та реліквії свого народу. Колекція Тарновського молодшого налічувала близько семи тисяч експонатів і поділялася на три розділи: Шевченкіану, українську старовину та козаччину. Колекція поповнювалась не лише шляхом купівлі у антикварів, а й завдяки організації і фінансування Тарнавським молодшим археологічних розкопок на Княжій горі поблизу Канева. Шевченкіана виросла з кількох офортів Тараса Григоровича Шевченка, подарованих Василю Васильовичу молодшому під час перебування поета в Качанівці в серпні 1859 р. З часом Шевченкіана поповнилась прижиттєвими видання, зокрема й з дарчими надписами автора, щоденником, рукописами, епістолярною спадщиною, світлинами, особистими речами, живописним і гравірувальним приладдям.

Василь Васильович молодший збагатив свою колекцію такою величезною кількістю історичних експонатів, що на її основі було створено історичний музей у м. Чернігів, названий на його честь (сьогодні – Чернігівський обласний історичний музей імені Василя Тарновського). Відкриття музею відбулося в 1902 р. На кінець ХХ ст. в Шевченківській колекції налічувалося близько тисячі експонатів, на базі яких заснували нинішній Національний музей Тараса Шевченка у Києві (Качанівка: фотоальбом-хроніка, 2008: 115–124).

Значні витрати на благодійництво та колекціонування, широкий спосіб життя, прийнятий у Качанівці, поставили Тарновського на межу розорення. 1897 р. Василь Васильович молодший вимушений був продати качанівську садибу

(разом з Парафіївським цукровим заводом) за 1 мільйон карбованців представнику наймогутнішої династії цукропромисловців, відомому колекціонеру, меценату, Павлу Івановичу Харитоненку (Іл. 4) (Клочко, 2018: 260).

Одразу після купівлі маєтку Харитоненко не тільки розгорнув грандіозне будівництво в садибі, а й реконструював і розширив Парафіївський цукровий завод (Шевченко, 2014: 16). Після 1898 р. садиба була повністю електрифікована і телефонізована; було прокладено та удосконалено систему каналізації і водопроводу. 1913 р. проклали залізничну колію «Ромни-Качанівка».

Качанівська садиба стала весільним подарунком Павла Івановича старшій доньці Олені Павлівні (Іл. 5), коли вона виходила заміж (1897) за князя Михайла Урусова (корнет Кавалергардського полку, позаштатний обер-офіцер при Військовому Міністрі) (Іл. 6). Після розлучення з ним, 1907 р., одружилася з гвардії поручиком, камер-юнкером Височайшого Двору Михайлом Сергійовичем Олівою, який став останнім управителем Качанівки (Іл. 7) (Шевченко, 2014: 99).

1 березня 1919 р. маєток і завод були націоналізовані. Самі ж господарі, зібравши найцінніші речі, виїхали спочатку до Криму, згодом – у Туреччину і Францію.

Для Качанівки почалася епоха руйнації та розграбування. В садибі спочатку влаштувалися безпритульники, а потім настала черга лікувально-оздоровчих закладів. Так продовжувалось до 1981 р., допоки Качанівка належним чином не була оцінена вітчизняними фахівцями. Згідно з постановою ЦК Компартії України та Ради Міністрів УРСР від 24 листопада 1981 р. Качанівку оголошено Державним історико-культурним заповідником. Статус національного надано заповіднику згідно з Указом Президента України від 27.02.2001 № 118 «Про надання статусу національного Державному історико-культурному заповіднику «Качанівка».

Сьогодні загальна територія заповідника складає 568, 63 га, з них 125,5 га – водне плесо.

Свою діяльність заповідник спрямовує на відродження садиби як музейного центру. З цією метою проводиться науково-дослідна, експозиційна, культурно-просвітницька, фондова робота. В заповіднику проведена значна робота з наукового обґрунтування проєкту відтворення інтер'єрів палацу, розроблено тематико-експозиційний план його музеєфікації, план пристосування і використання будівель (пам'яток архітектури). Це дало змогу розпочати поетапне відновлення інтер'єрів палацу, розгорнути цікаві виставки.

З метою розвитку туристичної інфраструктури по території заповідника та виставкових залах розроблено і діють чотири екскурсійні маршрути. До огляду і послуг туристів 15 екскурсійних об'єктів, кафе, гуртожитки, місця відпочинку, інформаційний кіоск.

Нині заповідник є місцем проведення культурно-мистецьких заходів, науково-практичних конференцій, мистецьких пленерів, урочистостей з нагоди знаменних дат і ювілеїв, пов'язаних з історією садиби та культурним минулим краю. З метою відродження заповідної садиби як національного культурно-мистецького центру в заповіднику з 2004 р. започатковано щорічне літературно-мистецьке свято «Качанівські музи». За останні роки в рамках Качанівських наукових читань «Садиба: генезис в часі і просторі» проведено вісім конференцій із залученням науковців – фахівців із садибної архітектури, палацово-паркових ансамблів України та Польщі.

Качанівський палацово-парковий ансамбль включено до Державного реєстру національного культурного надбання і національної системи туристичного маршруту «Намісто Славутича». Екскурсійно-туристичне значення Качанівки підсилюють розташовані неподалік пам'ятки XIX ст. – Державний дендрологічний парк «Тростянець», палацово-паркові ансамблі в Сокиринцях, Дігтярях, Густинський жіночий монастир.

У перспективі розвитку заповідника передбачається повна реставрація всіх дотепер збережених пам'яток архітектури й садово-паркового мистецтва, відтворення втрачених раніше найцікавіших споруд садибного комплексу з пристосуванням їх для потреб туризму; упорядкування паркової території, відновлення його історичних ландшафтів, композицій; створення інфраструктури для надання туристичних послуг.



1. Качанівка : фотоальбом-хроніка : наук. архів НІКЗ «Качанівка». 2008. С. 6, 115–124.

2. Клочко Л. Працюю возвеличуюсь (до 165-річчя від дня народження П. І. Харитоненка). *Матеріали конференції «Маєткова культура : історія, генезис, мистецькі критерії оцінки»*. Науковий архів НІКЗ «Качанівка». 2018. С. 260.

3. Пономаренко М. Історико-культурний комплекс «Качанівка» очима видатних і пересічних відвідувачів (XVIII – XXI ст.). *Історичний альманах : збірник наукових праць студентів історико-юридичного факультету*. Вип. 11. Ніжин, 2018. С. 39, 41.

4. Тарновський М. Качанівка (Колишній маєток Тарновських, нині Олів). *Хроніка*. 2000. Вип. 19–20. С. 94, 94–95.

5. Тарновський М. Тарас Григорович Шевченко і Василь Васильович (старший). *Хроніка*. 2000. Вип. 19–20. С. 129–137.

6. Товстоляк Н. Скарбниця української культури. Збірник наукових праць. Випуск 12. С. 250.

7. Шевченко Б. Качанівка, душі спочинок. Харитоненки, 2014. С. 16.

8. Шевченко В. Енциклопедія Ічнянщини. *Науковий архів НІКЗ «Качанівка»*, 2014. С. 99.



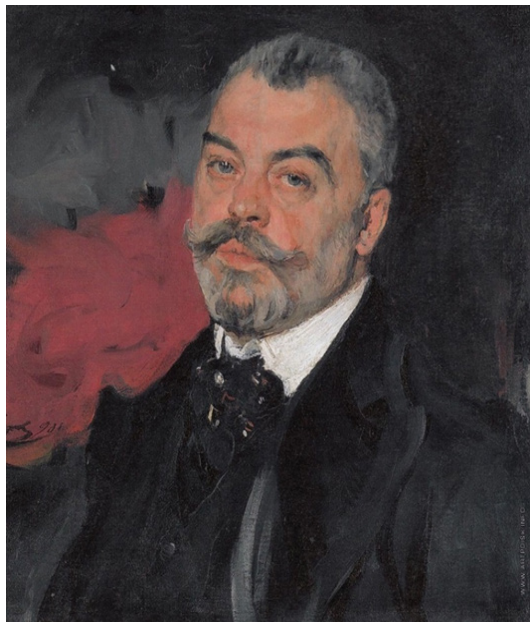
Іл. 1.
Григорій Степанович
Тарновський (1790–1853).
Невідомий художник. 1840-і рр.



Іл. 2.
Василь Васильович Тарновський
старший (1810–1866).
О. Ю. Рокачевський. 1850-ті рр.



Іл. 3.
Василь Васильович Тарновський
молодший (1838–1899).
Портрет роботи
А. М. Гороновича. 1860 р.



Іл. 4.
Павло Іванович Харитоненко (1853–1914).
Портрет роботи В. О. Сєрова. 1901 р.



Іл. 5.
Олена Павлівна
Харитоненко (1879–1948).
Портрет роботи В. О. Сєрова.
1909 р.



Іл. 6.
Михайло
Олександрович
Урусов (1872–1914).
Фототипія.
1900-ті рр.



Іл. 7.
Михайло
Сергійович
Олів (1881–1957).
Фототипія.
1900-ті рр.



Іл. 8.
Палац у Качанівці.
Сучасна світлина

Мистецькі об'єкти на території меморіального комплексу філософа і поета Григорія Сковороди

Ганна ЯРМІШ

завідувачка
науково-освітнього
відділу Національного
літературно-меморіального
музею Г. С. Сковороди
с. Сковородинівка,
Харківська обл.

Розвиток музейної справи в с. Сковородинівка на Харківщині розпочався із вшанування пам'яті Григорія Савича Сковороди Харківським історико-філологічним товариством на чолі з Дмитром Багалієм у рік 100-ї річниці від дня смерті філософа, коли була упорядкована могила «мандрованого університету».

1922 р. на пошану 200-літнього ювілею мислителя науковці на чолі з Д. Багалієм запропонували створити музей Г. С. Сковороди. Ідею на практиці реалізувати не вдалось, та до могили філософа й 700-літнього дуба, під яким він «...любив ... і мислити, й творити, і в небі споглядять орлиний лет...», потяглися вчені, дослідники, студенти, родини. У 1926 р. встановили перший пам'ятник Г. С. Сковороді, який замінили 1938 р. Погруддя виконала харківська мисткиня Ірина Мельгунова, а постамент –

архітектор Василь Гнездилов. Під час німецької окупації пам'ятник залишився неушкодженим. У 1944 р. П. Тичина і М. Рильський упорядкували територію біля улюбленого дуба поета, встановили стелу із написом «Улюблене місце Григорія Сковороди».

1972 р. став переломним у створенні мистецьких об'єктів на музейній території. Біля пам'ятного місця, під дубом, встановили гранітну стелу-барельєф, виконану скульпторами Любов'ю Жуковською і Дмитром Совою. За їхнім проєктом змінили і вигляд могили. Покладену 1874 р. плиту з білого мармуру замінили трьохтонною майже необробленою гранітною брилою, яку згодом демонтували та повернули автентичну плиту.

Гіпсову роботу І. Мельгунової змінили на величне бронзове погруддя філософа роботи Івана Кавалерідзе («лебедина пісня» митця). Розпочавши Сковородинську тему в 1922 р. у Лохвиці, він виконав цілу серію робіт із зображенням філософа як на повен зріст (у Лохвиці, Києві та Харкові), так і погрудні варіанти. Окрім того, І. Кавалерідзе – режисер дотепер єдиного художнього фільму про Г. С. Сковороду.

На центральній алеї, що розпочинається Європейським колом Г. С. Сковороди із прапорами держав, які відвідав «вічний шукач істини», розгорнута виставка його афоризмів «Духовна зброя сильніша за тілесну», що спонукає до роздумів про сутність буття та загальнолюдські цінності: щастя, любов, свободу, відчуття гармонійного єднання з природою. Алею оформив знаний дизайнер-каліграф Олекса Чекаль, який володіє технікою шрифтів усіх часів становлення каліграфії.

Співробітники музею Г. С. Сковороди спільно із ГО «Філософська освіта» до 270-ліття від дня народження мислителя розпочали проводити Міжнародні Сковородинські читання. На відзначення цієї події філософи започаткували висадження фруктових дерев, відтоді алею називають Філософською. З нагоди 285-ліття від дня народження Г. С. Сковороди в музеї провели

Міжнародний симпозиум скульпторів «Філософія серця» і встановили на алеї вісім скульптур, які не просто прикрашають Меморіальний комплекс філософа і поета, а й сприяють глибокому розкриттю його творчого надбання. Відкриває алею роботою скульптора Олександра Шимановського з Німеччини «Блудний син», ілюструючи момент повернення юнака з далеких країв до батьківського порогу, який закляк колінопреклонено, просячи батьківського прощення. Юнак спирається на мушлю, що у нього за спиною. Музейники асоціюють її зі сквородинським шуканням істини. Біблійна легенда розповідає про сина, який пішов зі дому, зазнав чимало горя і випробувань і врешті повернувся, мудрішим і кращим як був. Г. С. Сковорода усе життя шукав істину, пізнавав внутрішню суть, свою і загальнолюдську. Тільки пізнання себе, своєї «сродності», всієї глибини свого духу наближає людину до стану «істинної людини». Тільки себепізнання може принести людині справжнє щастя. Саме проблему людського щастя Г. С. Сковорода вважав найважливішим питанням філософії.

Київський митець Олександр Смирнов назвав свою роботу «Ковчег». Вона відтворює форму човна, складеного з восьми людських облич, які говорять про багатопроявність людської сутності. Тут використано ще один сквородинський образ: система дзеркал, у яких відбивається одна і та ж людина. Так відтворено сутність людини в багатьох її проявах. Як би не проявляла себе особистість у житті, внутрішня, істинна суть її залишається незмінною. Саме їй і належить пізнати, щоб врятуватися від небезпек і спокус моря житейського і знайти щастя. Життя, повне небезпек, спокус і несправедливості, Г. С. Сковорода порівнює з бурхливим морем.

Наступна скульптура роботи Олександра Сорудейкіна «Туга, люта мука» зображує людину, охоплену внутрішніми муками, важкими роздумами. Вона має крила свободи, але розгорнути їх не дозволяє печаль, туга, «скука». Цей стан депресії відображений у багатьох працях філософа.

Людині в такому стані огидне все, хочеться втекти до інших часів чи країн, здається, що добре тільки там, де її немає. Можна вбити ножем злу тварину, але «скуку, люту муку» не вб'єш і мечем. Йдеться про сум людини, глибоко невдоволеної несправедливістю і нерозумністю суспільства, неможливістю знайти в ньому своє місце. Звідси – важкі роздуми, пошуки своєї суті, «сродності», єдино здатної дати щастя в цьому світі. Мислитель уважав, що тільки праця, яка приносить задоволення, зробить людину духовно успішною, тоді розкинутися крила і людина стане щасливою.

Федір Божинський із Києва зобразив людину, яка стоїть на земній кулі, ніби зростаючись із нею і, спостерігаючи за зірками, ілюструє сквородинську теорію: множинність «копернікових світів» складає єдинство двох світів Г. С. Сковороди: макрокосм (Всесвіт) та маленький світ – мікркосм, тобто людина.

Свою філософську поезію «Похвала астрономії» Г. С. Сковорода присвятив символічному розумінню небесних світів. У той же час він, подібно до Сократа, вважав пізнання людської душі важливішим за пізнання матеріального Всесвіту: «Брось, пожалуй, думать мнѣ, сколько жителей в лунь! Брось Коперниковски сферы. Глянь в сердечныя пещеры!» (Сковорода, 2011: 81). Український просвітитель зовсім не заперечував значення природничих наук, але його вже тоді турбувала тенденція розвитку техніки на шкоду духовності і гуманітарній сфері, що привела людство до екологічної катастрофи.

Полтавець Олександр Момот ілюстрував шосту байку Григорія Сковороди «Колеса часовії». З одного боку скульптури зображено годинниковий механізм – коліщата, з іншого – стрілки, по центру – сила байки. Мислитель уподібнював світ машині, в якій «Природа есть первоначальная всему Причина и самодвижущаяя Пружина» (Сковорода, 2011: 651). Суспільство ж порівнював із годинниковим механізмом, в якому кожна деталь має своє призначення. Гармонійним може бути лише таке суспільство, де кожен працює за «сродністю»,

а особисті інтереси узгоджені з громадськими. Недаремно категорія часу для Г. С. Сковороди була однією з найважливіших філософських категорій, без якої він не мислив існування ані духовного, ані морального. Філософ не любив марного поспіху, метушні. І в той же час високо цінував час, уважаючи «з усіх втрат втрату часу найтяжчою». А ще підкреслював, яким час є швидкоплинним. Він не боявся смерті, вважав, що головне прожити не довго, а змістовно, чесно і щасливо: «Не красна долготою, красна добротою как пѣснь, так и жизнь».

Сергій Сбітнєв назвав свою роботу «Подорожній». Дослідивши життя Сковороди-мандрівника, відтворив три шляхи, про які писав мислитель – сребролюбці, фарисеї та рятівний шлях, на якому бачимо Варшаву: «Сей странник бродит ногами по землѣ, сердце же его с нами обращается на небесах и наслаждается» (Сковорода, 2011: 837). Це не просто три шляхи, а символ веселка, що у низці міфологій є шляхом на небо, символом спасіння. У Г. С. Сковороди йдеться не про потойбічний світ, а про стан душевної гармонії: «Так, для мудреця раєм буде будь-який берег, будь-яке місто, будь-яка земля і будь-який дім». Земний шлях, шлях самопізнання, щасливо завершений. Світ несправедливості і лицемірства ловив народного мислителя та не спіймав. Молоді й креативні дослідники продовжують пізнавати його ідеї.

В акції «Вогонь із Каменю» взяли участь Руслан Мовчан та Андрій Никифоров із Сум, які працювали за творами Г. С. Сковороди «Наркіс» і «Благодарний Еродій».

Тема самопізнання, пошуку в собі істинної людини наскрізно пронизує творчість філософа, але найбільш ґрунтовно він розкрив її у «Наркісі». Руслан Мовчан у скульптурі «Віддзеркалення» звертається до образу міфічного персонажа. Герой споглядає себе не у річковому плесі, а у пригорщі води, якою втамовує спрагу не лише фізично, а й наповнюється живлячою душою наснагою. Схиляємо голову в пошані Руслана, який 24.02.2022 р. поміняв різець на зброю і пішов захищати Батьківщину.

В боях із ворогом віддав своє життя за свободу і незалежність держави.

Г. С. Сковорода видатний педагог-новатор, його перу належать дві педагогічні притчі «Убогий Жайворонок» і «Благодарний Еродій», героя останньої зобразив Андрій Никифоров. Еродій – чорногуз, який в геральдиці символізує шляхетність і вдячність. Лелека – унікальний птах, то ж саме він став утіленням однієї з найвизначніших рис українського народу – вдячності. У творі філософ навчає дякувати Богу, батькам, ближнім. Скульптура зображає птаха, вигин шиї якого та крило утворюють серце – важливу сковородинську тему кордоцентризму.

Учасники пленеру по дерев'яній скульптурі «Літературне коло» розкривали образи байок Г. С. Сковороди «Орел і Черепаха», «Дві Курки», «Бджола і Шершень», поезії «Човен мій бурі вихор хитає» та афоризму «З усіх втрат втрати часу – найтяжча». Матеріал для творчості «підготували» бобри, які оселились у музейному ставку. Згризені ними стовбури дерев підняли і створили мистецьку локацію, оточену віковими та висадженими в рамках акції «Збережемо вертоград Сковороди» деревами.

Меморіальний комплекс філософа і поета Г. С. Сковороди наповнений скульптурними творами. Незважаючи на зруйноване приміщення музею, після перемоги готуємось приймати численних відвідувачів.



1. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / ред. проф. Л. Ушкалов. Харків–Едмонтон–Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.

СЕКЦІЯ 8

**Історія архітектури
і містобудування
та охорона культурної
спадщини**

Вшанування пам'яті синів короля Яна III Собеського в Жовкві

Володимир Герич

кандидат економічних наук
старший науковий
співробітник
відділу «Музей-заповідник
«Жовківський замок»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Жовква

<https://orcid.org/0009-0008-1106-4946>.

Місто Жовква асоціюється в широкому культурологічному просторі з поняттями «ідеальне», королівське, приватне, ренесансне місто. Однак існує ще одне визначення – місце «просторової пам'яті», автором якого є Сабіна Ягодзінські (Jagodziński, 2022: 377), що означає формування і збереження в часі пам'яті (коммеморація) про величні подвиги кількох поколінь власників міста – Жолкевських і Собеських.

Ця пам'ять концентрується не тільки в похованнях видатних осіб у костелі св. Лаврентія та в костелі колишнього Домініканського монастиря, а й у збереженні тривалий час у Жовківському замку особистих речей

власників, військових трофеїв – від зброї до побутових предметів головним чином турецького і татарського походження, картин і скульптур, архівів, карт, меблів, використання їх у різних подіях тощо. Сьогодні східні колекції ведучих польських музеїв мають численні експонати часів XVII – XVIII ст. жовківського походження.

Собеські володіли Жовквою починаючи від шлюбу Теофілії Данилович з Якубом Собеським у 1627 р. Нащадки короля Яна III Собеського, сини Конstantій і Якуб, проживали в Жовківському замку і тут завершили свій земний шлях. Пам'ять про них теж вкладається в поняття комеморації.

22.04.1726 р. у Жовкві у віці 49 років помирає наймолодший син короля Яна III Конstantій Собеський. Його останки покладено в крипті під вівтарем у Жовківській колегіаті.

Після смерті брата Якуб у 1734 р. переїжджає в Жовкву. Тут він став власником усіх родинних пам'яток – військових трофеїв та збірок Яна III. Якуб у Жовкві віддавався релігії, кабалістиці та писав. Тут помирився з останньою з доньок – Марією Кароліною, княжою де Буїлон. Через 11 років, 19.12.1737 р. він, останній потомок роду Собеських, відійшов у інший світ у віці 73 років.

Останки Якуба Собеського були поховані також у колегіаті, а через кілька років там же, біля трун батька і стрийка, в срібній шкатулці покладено серце Марії Кароліни. Вона померла 08.05.1740 р. теж у Жовкві, а незадовго до смерті передала жовківські маєтності князеві Міхалу Радзивілу, тодішньому Віленському каштелянові, польсько-литовському гетьману, внукові сестри короля Яна III Катерини. Тіло княжної спочило в костелі св. Казимира у Варшаві.

У шосту річницю смерті королевича Якуба, тобто 19.12.1743 р., тогочасний власник Жовкви князь Міхал Радзивілл влаштував велике Богослужіння за душу королевича Якуба, спорудивши для цього в костелі величний *Castrum Doloris* за проєктом Антоніо Кастеллі

(замок смутку, катафалк), про що сповіщає у своєму листі, писаному в Жовкві 19.12.1743 р.

Садок Баронч пише: «хвалебні оо. Капуцини, котрі досі, стоячи зі свічками довкола тіла померлого, віддаючи шану своєму фундаторові, сповняючи волю небіжчика, зняли рештки Королевича з катафалка і поклали в окремому гробівці поруч з домовиною брата, в супроводі громової пальби з гармат і мортир польського війська» (Вагаґсц, 1877: 166). Це є одним з підтверджень факту, що обидва Собеські були поховані спільно.

У 1861 р. місцевим пробощем став ксьондз Юзеф Новаковський. Побачивши пам'ятки міста та історичні картини в костелі в занедбаному стані, він запалився шляхетною думкою зберегти їх від подальшого знищення, а саме – зайнятись реставрацією як цілого костелу, так і окремих його елементів. Отримавши дозвіл і всі повноваження, скликав громадян міста Жовкви і Жовківського повіту на нараду, котра відбулась 27.03.1862 р. Цього самого дня сформувався Комітет, що складався з двох громадян Жовкви і кількох громадян Жовківського повіту. До Комітету пізніше були долучені достойники зі Львова.

Комітет одразу почав огляд стану костелу і вивчення, які необхідно виконати роботи. Присутній при цьому муляр розповів, що, будучи ще малим хлопцем, запам'ятав, що в одній зі стін костелу бачив щілину забутого гробівця, в якій щось блищало. У вказаному місці в правому крилі від великого вітваря розпочато дослідження і знайдено тоненьку стінку на одну цеглу, за якою знаходився гробівець. Стінка ця мала сліди дворазового перемуровання. В ній зроблено невеликий отвір і побачено всередині дійсно щось блискуче: срібні цвяхи, якими були густо скріплені дерев'яні труни. З гробівця вийнято лежачу попереду металеву шкатулку у формі серця з написом *Maria Carolina*, яка в зв'язку з вологістю в гробівці була покрита льодом. Стіну знову замуровано і опечатано, подальші праці визначено на квітень.

Ніхто не знав, чиї останки знаходились у трунах, навіть невідомо було, чи в гробівці є два чи три поховання. Заступник голови Комітету Володимир граф Дідушицький зустрівся з Каролем Шайнохою з проханням про пояснення, що могло бути в цьому забутому гробівці. У відповідь в обширному листі Шайноха пояснив з обґрунтуванням джерел, що гробівець містить труни королевичів Якуба і Константія Собеських, одночасно пояснивши, коли і ким вони там були поміщені. Садок Баронч у своєму творі «Пам'ятки Жовкви» згадує про поховання обох братів у Жовківському костелі. Щодо Константія він пише, що тіло королевича було поховане в крипті під вітварем, а щодо Якуба – що його тіло було поховане в 1743 р. разом із братом. Очевидно, поховання Константія було тимчасове, однак джерела не згадують, коли воно було перенесено в крипту в північній наві костелу.

Інформація Шайнохи була підтверджена при наступному дослідженні гробівця. 24 квітня цього ж року в Жовкві зібрався Комітет у повному складі. Були присутні літератори п. Теофіл Жебравський, спеціально направлений Науковим товариством у Кракові, і п. Генрік Шмітт зі Львова. Відкрито вхід у гробівець. Присутні ідентифікували останки в двох зігнелих трунах як останки королевичів.

Шкатулка з серцем Марії Кароліни була покладена в окрему маленьку труну, як про це свідчать залишки ще іншої тканини зі слідами цвяхів, якою, напевно, ця труна була оббита.

Останки перенесено із зігнелих трун до спеціально приготованих малих цинкових трун і запечатано, а день 16 червня визначено на урочистість перепоховання добутих із забуття останків королевичів, яка пройшла надзвичайно знаменно – було багато гостей і важливих промов.

Під час церемонії в костелі роздавались срібні медалі, виготовлені на пам'ять про урочистість з цвяхів, якими були оббиті попередні труни. Цвяхів великих срібних було 1400 (Комітет ухвалив рішення, за пропозицією мешканця Жовкви Антонія Єзьорковського, про виготовлення з них

600 чисто срібних медалей), а 1000 – посріблених (дохід від їх продажу призначили у фонд відновлення костелу).

Ці медалі овальної форми, величиною як два золотих, з вушком для підвішування на шії. На головній стороні зображена Матір Божа Ченстоховська, витаюча в хмарах. Знизу з витягнутими до неї зложеними долонями клячуть справа – Якуб, зліва – Константій Собеські, з відповідними підписами прізвища та імені. Поміж цими фігурами видно шкатулку у вигляді серця, а на ній літери М. К. (Марія Кароліна). В написах допущено помилку дати урочистості – 26 червня замість 16 червня.

Гробівець королевичів вирішено оздобити пам'ятною таблицею, виконання якої доручено львівському скульптору Парису Філіппі. Це велика мармурова таблиця в різьблених мармурових чорних рамах з гербом Собеських внизу. Над нею в чорній мармуровій оправі розташовані два медальйони з алебастровими погруддями Якуба і Константія Собеських. З обох боків ангели. Таблиця авторства професора Львівського університету А. Малецького сповіщає на латині про це поховання.

Парис Філіппі заодно виконав у костелі амвон та поправив надгробні композиції Жолкевським та їхнім жінкам (Petrus Jerzy, 1994: 26, 33).

Історія зі знайденням і перепохованням останків королевичів має ще один вимір.

На південній стіні головної нави греко-католицької церкви Серця Ісусового в монастирі оо. Василіян знаходиться портал, який ідентичний бічному порталу південної нави костелу св. Лаврентія. Обидва портали виконані в ренесансному стилі, декоровані тимпанонами, розетками та іншими елементами архітектурного декору. Портал на монастирській церкві збагачений гербом «Яніна» (герб Собеських). Отже, швидше за все, місце для поховання Константія Собеського в стіні північної нави, яке було зроблено після його смерті, перед тим мало бічний вхід у костел, симетричний збереженому в південній наві, і влаштування тут крипти вимагало ліквідацію цього

входу з перенесенням portalу. Він був, найімовірніше, перенесений на сусідню греко-католицьку церкву. Цей портал був відреставрований польськими реставраторами каменю у 2020 р.

Реставраційні роботи в костелі тривають до сьогодні. До їх проведення долучилися численні інституції сусідньої держави, костел з кожним роком повертає свою велич і красу. На прохання парафії керівництво Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького вирішило передати громаді згадані медальйони в депозит для повернення на своє місце. Сьогодні медальйон Константія повернувся на своє історичне місце, а медальйон Якуба виявився не з цього місця. Разом з тим це цікавий твір мистецтва, очевидно, італійської школи, який потребує подальших досліджень.



1. Нотатки подій, вірші, статті, інші матеріали, зібрані Шайнохою, про історичні пам'ятки Жовківського костелу. *ЛННБ ім. В. Стефаника, відділ рукописів*, Ф. 451 Дідушицьких, оп. 1, спр. 887, 1861–1864. 10 арк.

2. Barącz S., ks. (1877 Drugie wydanie). *Pamiętki miasta Żółkwi*. Nakładem wydawcy «Głos narodu». Lwów. S. 247.

3. Grzegoszewska S. *Pamiętnik o Marii Wesołównie Królowiczowej Konstantowej Sobiskiej*. *Czytelnik*. Warszawa, 1965. S. 460.

4. Jagodzinski S. *W namiotach wezyrskich*. Kommemoracja wojen tureckich w kulturze szlacheckiej. Wydawnictwo Muzeum Palacu Króla Jana III w Wilanowie. Warszawa, 2022. 443 str.

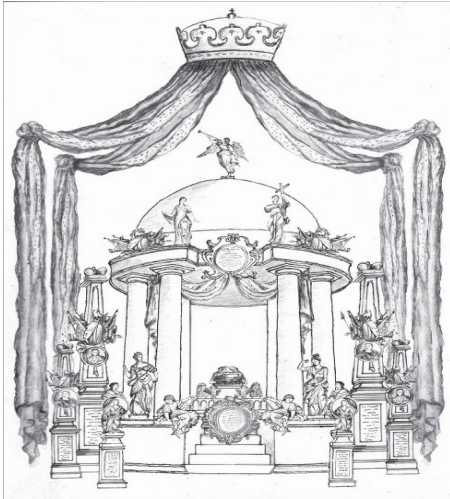
5. Osiecka-Samsonowicz H. «Z wielką pompą do nieba» – pogrzebowe «Theatrum» w Rzeczypospolitej w XVIII wieku. Instytut sztuki PAN. *Rocznik Historii Sztuki*, tom XLIV. Warszawa : PAN. 2019.

6. Petrus Jerzy T. *Kościoty i klasztory Żółkwi*. T. 2. Międzynarodowe Centrum kultury w Krakowie. Kraków, 1994. Str. 200.

7. Skrzypietz A. Rozkwit i upadek rodu Sobieskich. Bellona. Warszawa, 2014. Str. 349.

8. Skrzypietz A. Jakub Sobieski. Wydawnictwo Poznańskie. Poznań, 2015. 412 str.

9. Zawadzki W. Pamiątka odnowiona i poświęcenia kościoła żółkiewskiego dnia 12 wrzesnia. Nakładem kś. J. Nowakowskiego z drukarni narodowej W. Manieckiego 1868. Lwów, 1867.



Іл. 1.

Гіпотетична реконструкція
Castrum Doloris Якубу Собеському
в Жовківському костелі.

Автор А. Самсонович



Іл. 2.

Медаль на згадку про знайдення останків нащадків Яна III Собеського.
ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького. Із збірки Т. В. Вільчинського. Інв. № НМ-II-291



Іл. 3.

Епітафійна таблиця на місці поховання королевичів Якуба та Константія Собєських та серця Марії Кароліни Собєської (Буїлон) у костелі св. Лаврентія в Жовкві, встановлена у 1862 р. Парис Філіппі. 2022 р. Фото автора



Іл. 4.

Бічні портали на костелі св. Лаврентія та церкві Серця Ісусового у м. Жовкві. Фото автора

СЕКЦІЯ 9

**Реставрація творів
мистецтва**

Реставрація музичних інструментів та їх місце в музейному просторі

СЕКЦІЯ 9

Наталія СВИРИДЕНКО

кандидат мистецтвознавства
доцент
Народна артистка України
професор кафедри
інструментально-виконавської
майстерності
факультету музичного
мистецтва і хореографії
Київського університету
імені Бориса Грінченка
фахівець з експертизи
музичних інструментів
Національної опери України
м. Київ

<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

Музичні інструменти як складова частина загальної культурної спадщини держави нині недостатньо досліджені. Невизначеним залишається їх місце у сучасному соціокультурному просторі країни. Музика наповнювала життя людей чудотворною силою віддавна. Музичні інструменти, від найпростіших і до складних, відігравали важливу роль у житті людини.

У добу Античності греки читали епічні твори, відшліфовуючи риторичу, під звуки ліри чи кефари, що надавали особливої виразності тексту. Піфагор, Арістотель, Платон та інші заклали ґрунт теорії музики і музичної психології, з якої у майбутньому сформувалася музична естетика – наука про вплив музики на психічний стан людини.

Зміна епох і стилів не змінювала, а, навпаки, посилювала значення музичної культури в соціокультурному просторі. Музичні твори і музичні інструменти, на яких відтворювалася музика, слугували віддзеркаленням життя людства (Свириденко, 2010: 220).

Із початком доби Середньовіччя неможливо уявити обряди західної церкви без найскладнішого і найвеличчішого музичного інструменту – органу, історія якого бере початок ще у III ст. до н.е. Упродовж століть історія органу поповнювалася новими удосконаленнями, що відповідали вимогам часу – розвитком поліфонічного стилю письма та величними творами Палестріни. Незважаючи на дотримання канону східною церквою, складне багатоголосся хорової музики Київської Русі без підтримки інструментом навряд чи могло б досягти такого високого рівня виконання.

Музика Середньовіччя відзначилась появою нових інструментів – ударних, струнних, духових і клавішних, які супроводжували вагомі історичні події. Такі артефакти з гордістю демонструють у музеях, вітринах музичних салонів чи мистецьких організацій.

Розвиток інструментальної культури охопив і музичну культуру Київської Русі, про що свідчить фреска собору Софії Київської, відома під назвою «Скоморохи». У XX ст. зображення настільки втратило ясність малюнка, що його вирішили відреставрувати. Реставратори, не розуміючи предметів, зображених на фресці (а це були музичні інструменти), вирішили на власний, неосвічений в музичному мистецтві розсуд, прийняти музикантів за танцюристів, і перемалювали фреску.

Орган, який був там зображений, назвали сценою вертепу, а одинадцятьох музикантів (середньовічний інструментальний ансамбль) з лютнею, теорбою, флейтою, скрипкою, гамбою та іншими інструментами – скоморохами. Музикантів прийняли за танцюристів, розтлумачивши сюжет як танець із хусткою, танець у присядку тощо. Здавалося б, яка в тому різниця – музиканти чи танцюристи? А, виявляється, в тому є велика різниця, бо орган і згадані музичні інструменти, які на той час були у вжитку в Київській Русі, свідчать про європейську культури, а «скоморошество», як жанр жартівливо-глумливого напряму, побутував на росії у значно пізніший час і був не властивий культурі Київської Русі (Свириденко, 2010-2: 225).

У період Відродження Правобережна Україна перебувала у складі Польсько-Литовської держави, українські музиканти вільно пересувалися Європою, що підтверджують «Козачки», «Дергунці» та інша музична література з характерними українськими назвами, до прикладу, «Ох, я бідний, нещасливий», та багато інших, що збереглися у табулатурах, книгах Любліна, Братислави, Лейпціга часів розвитку струнно-щипкових і клавішних інструментів, зразки яких можна побачити в музеях Німеччини.

У період поглинання України російською імперією багато музикантів, які шукали кращої долі, переїжджали до Петербурга і Москви, де стали фундаторами класичної композиторської школи: скрипалі Хандошко (там – Хандошкіни), Максим Березовський, вихідці глухівської Співацької капели – Єлизавета Білоградська, Дмитро Бортнянський та багато інших, імена яких відомі і невідомі. Музичні інструменти XVIII – початку XIX ст. тепер знаходяться в музеях іншої держави.

В Україні вкрай рідко зустрічаються музичні інструменти того часу. Один із таких трапився під час виламування з нього ажурної бронзової рами, яку невдахи-пожежники намагалися зірвати і здати на металобрухт. Без сумніву, виконання творів М. Березовського чи Д. Бортнянського

було б доречним саме на такому інструменті у затишному залі музею.

Для періоду романтизму характерне загальне захоплення музичним мистецтвом. У світі зростає виробництво і продаж практично усіх груп інструментів, особливо фортепіано (Свириденко, 2009: 40).

Західна частина Правобережної України, що входила до складу Австрії, жила європейським життям. Велика кількість австрійських виробників фортепіано мала покупців-українців. Захоплення грою на фортепіано було настільки всеосяжним, що практично в кожному будинку було популярне тоді віденське піанофорте. Такі інструменти збереглися дотепер у багатьох помешканнях закарпатців і галичан. Завдяки таким піанофорте вдалося сформувати колекцію віденських роялів XIX ст. видатних австрійських майстрів і започаткувати Музей музичних інструментів у Київському університеті імені Бориса Грінченка.

Які фортепіано, в Україні було багато струнно-смічкових інструментів австрійської (чеської, угорської) майстрової та фабричної роботи.

У XIX ст. Україна мала свої виробництва музичних інструментів усіх видів. Клавішні інструменти за якістю прирівнювалися до кращих європейських виробників – Хасс з Одеси, Штробль, Мекленбург та Інґрідішек з Києва, Шен з Харкова, невідомі майстри мануфактури «Поділля» та інші. Інструменти цих виробників ще можна відшукати в Україні, вони могли б зайняти чільне місце в музейних експозиціях.

У багатьох містах України виробники відкривали магазини (депо) з продажу музичних інструментів власного виробництва й відомих виробників Європи та Америки. Одеський майстер К. Хасс у своєму магазині продавав не лише свої інструменти, а й інструменти відомого французького виробника І. Плійєля, які він збирав прямо на місці. Такий інструмент спільного виробництва придбала Леся Українка, якому присвятила вірш «До мого фортепіано». Воно зберігається у «Білому будиночку»

(так його називала поетеса) в родинному маєтку Косачів у с. Колодяжному Ковельського району на Волині. Завдяки небайдужості волинян рояль був відреставрований і тепер в музеї звучить Лесина улюблена музика.

Ще один рояль зазвучав після реставрації у Києві в музеї М. Рильського, на якому сам поет акомпанував І. Козловському.

Багато достойних інструментів можна було врятувати від знищення і розташувати у відповідних місцях. Більшість із них значно кращої якості, на відміну від сучасних, завдяки натуральним матеріалам, які гарантують виключне звучання та оригінальному дизайну.

Відомі експозиції музичних інструментів у європейських музеях та музеях США, де представлені інструменти національної, європейської та світової культури. У багатьох музеях надається велике значення артефактам музичної культури та існує окремий напрям наукового дослідження для визначення історичної, меморіальної та художньої цінності музичного предмета. Ігнорування цього питання призводить до викривлення розуміння історичного розвитку не лише окремих інструментів, а й історичної достовірності розвитку країни (Cambell, 2001: 350).

Важливою проблемою є реставрація музичних інструментів. На теренах України ще можна зустріти музичні інструменти XVIII – XIX ст., які виготовлялися на наших землях, а також європейського походження.

Виробники музичних інструментів після 1920-х рр. зникли, а засновані у 1930-х рр. виробництва були знищені на початку XXI ст. Як наслідок, школа майстрування і виробництва в Україні фортепіано та інших музичних інструментів припинила своє існування. Цей регресивний процес у музичній культурі має негативні наслідки, помітні в недостатній компетентності персоналу по догляду за інструментами в установах культури та приватній практиці, а також низькій оплаті праці за послуги (Donington, 1932: 180).

Практика європейських музеїв продемонструвала реальність застосування професійно відреставрованих старовинних інструментів у сучасному мистецькому середовищі: створення окремих музеїв музичних інструментів для їх огляду широким колом відвідувачів, проведення там майстер-класів для професійних музикантів, лекцій з історії музичної культури тощо. Також поширений варіант представлення музичних інструментів серед інших експонатів – творів образотворчого мистецтва, меблів тощо. В таких інтер'єрах доречним стало проведення концертів на музейних музичних інструментах, що посилює сприйняття старовинної музики як цілісного явища культури. У такій атмосфері експонати, що мовчазно розташовані у затишних залах музею, оживають (Dolmetsch, 2005: 510).



1. Свириденко Н. Відродження старовинної музики у XIX ст. *Проблеми сучасності і: культура, мистецтво, педагогіка*. Київ, 2010. Вип. 14. С. 219–231.

2. Свириденко Н. Історичні аспекти осмислення музичної культури XVII – XVIII ст. *Вісник ДАКККіМ*. Київ, 2010. №3. С. 118–125.

3. Свириденко Н. Проблеми збереження та реставрації рідкісних клавішних професійних інструментів в Україні. *Тематичний збірник наукових праць НМІУ*. Київ, 2009. Ч. 2. С. 137–144.

4. Cambell M., Dolmetsch A. *The Dictionary of Music and Musicians*. Vol 5 / S. Sadie, J. Turell. New York : Grove Oxford University Press. 2001. 356 p.

5. Donington R. *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch*. Halsemere, 1932. P. 98–187.

6. Dolmetsch A. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Minola, NY : Dover Publications, Inc. 2005. 518 p.

**Богоявленська
церква в с. Обознівка
Глобинського району.
Проблема
збереження
та реставрації храму**

Дарина СОКОЛОВА

аспірантка Харківської
державної академії дизайну
та мистецтв
м. Харків

<https://orcid.org/0000-0002-1890-2198>

Наталія АНТОНЕНКОВА

аспірантка Харківської
державної академії дизайну
та мистецтв
м. Харків

<https://orcid.org/0000-0002-6222-2616>

Село Обознівка Глобинського району Полтавської області виникло на початку (?) XVIII ст. До кінця XIX ст. не мало власного храму. Обознівка належала до Демидівського приходу Свято-Духівської церкви. У 1880 р. була збудована каплиця, що не збереглася до сьогодні. З 1895 р. село перейшло у власність Олександрю Костянтиновичу Панайотову та його дружині Софії Балтазарівні.

Влітку 1896 р. Панайотовими було розпочато будівництво церкви в пам'ять про коронацію імператора Миколи II та його дружини Олександри Федорівни. Цегла, що використовувалася для будівництва, була виготовлена на місцевому заводі, що належав О. К. Панайотову і мала клеймо «А. П.». Проєкт Богоявленської церкви в Обознівці розробив архітектор М. М. Ніконов. Він використав свої архітектурні рішення, які застосовував під час будівництва Сампсоніївської церкви в Полтаві («АРХПРОЕКТ», Том II, 1988: 7).

Будівля церкви у плані має рівнораменний грецький хрест із прибудованими камерами: захристією та дияконником у південній частині та основою дзвіниці у північній. Композиція храму складається з кубічного двоярусного центрального об'єму, увінчаного п'ятьма банями (Іл. 1).

Після завершення будівництва художнє оформлення церкви тривало упродовж 1897–1901 рр. За бажанням замовника розписи храму повторювали зображення Володимирського собору в Києві, виконані М. О. Врубелем, В. М. Васнецовим, П. О. Свєдомським, В. О. Котарбінським, під керівництвом А. В. Прахова («АРХПРОЕКТ», Том II, 1988: 10).

В історичній записці 1988 р. Всесоюзного об'єднання «Архпроект» творчої архітектурно-проектної майстерні «Київархпроект» київського філіалу зазначено, що 08.05.1901 р. О. К. Панайотов відправив телеграму в Петербург обер-прокурору Святішого Синоду К. П. Побєдоносцеву із запрошенням прибути на день освячення церкви. До телеграми був доданий альбом із фотографіями храму. Із записки дізнаємося, що для виконання розписів були запрошені художники О. О. Мурашко і Соколов (поряд із прізвищем стоїть знак питання, ім'я не вказано), які користувалися світлинами Володимирського собору.

Яскравий поліхромний живопис стін і склепінь храму органічно поєднувався з мармуровою підлогою

витонченого малюнка: великі восьмигранні плити білого кольору із заповненням між ними квадратними маленькими плитками чорного мармуру. Вівтарна частина відокремлювалася від основного об'єму одноярусним іконостасом-теплоном у «візантійському стилі». Композиція іконостаса складалася з восьми колон димчасто-сірого мармуру з розвиненим профільованим антаблементом. Фризова частина була прикрашена мозаїкою з кольорової смальти. Зверху іконостаса йшла низка різноманітних декоративних деталей у вигляді стилізованого рослинного орнаменту. Арку царських воріт увінчував ажурний позолочений хрест із різнокольоровими підвісками. Мармурові роботи виконала відома одеська фірма «Тузіні», що працювала для Володимирського собору в Києві («АРХПРОЕКТ», Том II, /1988: 11).

Сучасники так описували інтер'єр храму: «...вся церква розписана чудовими та надзвичайно різноманітними орнаментами – списками з орнаментів київського Володимирського собору. Є тут золотисті колосся, водяні лілії, найрізноманітніші квіти, є скрижалі, чаші, голівки янголів і багато інших емблематичних та алегоричних зображень. Престол у церкві мармуровий; підлога також із чистого мармуру, в такий спосіб, у внутрішньому оздобленні Обознівського храму не тільки суворо витримано стиль і характер Володимирівського собору, а й блискуче відтворено зразки того живопису собору, який склав цілу епоху в розвитку релігійного руського мистецтва...» («АРХПРОЕКТ», Том II, 1988: 12).

Богоявленська церква в Обознівці діяла до 1930-х рр. Під час Другої світової війни знову була відчинена. За розпорядженням райкому партії церкву закрили вдруге 1957 р. З того часу почалися активні руйнації храму. За спогадами селян: «...купола церкви стягували трактором за допомогою тросів. Знищувати церкву продовжували до 1988 р.: розбивали вікна, розібрали клірос, вишкрябали смальту з вівтаря, виколупували очі святим...». Будівля була

без даху, карнизи і пазухи вікон заросли травною, настінні розписи полушилися. Вівтарні ікони не збереглися, хрест і мозаїка на фризі іконостаса були відсутні. Мармурова підлога розібрана і вивезена в будинок культури ім. Кірова в Глобине, частина – на станцію Рублівка. 1988 р. щоб церква не створювала ідеологічних проблем, її було вирішено остаточно знищити. Місцеві жительки власними зусиллями зупинили процес руйнації церкви, переконали виконавчу владу в її важливості як культурної та історичної пам'ятки, після чого розпочались дослідження.

У 1988 р. був складений акт огляду технічного стану пам'ятки згідно з яким первісна структура церкви залишилася практично без змін. Але через те, що упродовж більше чверті століття будівля не експлуатувалась і не ремонтувалась, був відсутній дах над усім об'ємом храму. Через це інтер'єр святині зазнав багатьох утрат. Значні руйнації відбулись у фризовій частині, інкрустованій смальтою, в той час як мармурове оздоблення іконостаса збереглося (Іл. 2). Із чотирьох дерев'яних капітелей, на які спиралися п'ять склепінь, уціліла одна (північно-східна). Монументальний живопис, що покривав стіни та склепіння церкви, був у незадовільному стані. Збереглися розписи «Кирило», «Мефодій», «Страшний суд». «Христос благословляючий» у центральному куполі, інші розписи збереглися частково (Іл. 3–5).

Згідно із планом реставраційних робіт, ділянки штукатурки з розписом, що уцілів, були укріплені. Дерев'яні капітелі відновлені. Розписи поновлені. Проте оригінальний мармур, що був вивезений у районний дім культури, повернути відмовились.

У документі Всесоюзного об'єднання «Архпроект», датованому 1988 р., стан монументального живопису оцінюється так: «Монументальний живопис, що вкривав стіни і склепіння церкви, виконаний у 50-х рр. ХХ ст. перебуває в незадовільному стані і відповідно до планового завдання на реставрацію від 24.11.1987 р. відновленню не підлягає. При веденні попередніх робіт по інтер'єру

збережені ділянки штукатурки необхідно буде закріпити за технологією, розробленою художниками-реставраторами УСНРУ «ГОССТРОЯ УССР» («АРХПРОЕКТ», Том I, 1988: 16). Прізвища реставраторів у документах не фігурують.

Основним принципом ведення робіт було відновлення первісного вигляду будівлі та пристосування до нового призначення – музею села. Просторову та планувальну структуру пам'ятки не було порушено.

Натепер за візуальними обстеженнями можна зробити висновок, що тонування розписів виконувались не у манері автора, а за копіями з розписів Володимирського собору в Києві. Живопис було укріплено недостатньо, також не було витримано температурно-вологісного режиму, внаслідок чого реставраційні вставки осипались, а авторський живопис має багато руйнацій (відшарування від стіни, численні кракелюри, осипи та ураження міксоміцетами). Через значні руйнування сюжет «Розп'яття» повністю втрачено, стіну пофарбовано.

Отже, розписи Богоявленського храму у вкрай незадовільному стані і потребують негайної реставрації.

У 2016 р. заступниця директора з наукової роботи Кременчуцького краєзнавчого музею І. М. Соколова надіслала до начальника Управління культури і туризму виконкому Полтавської облради лист із проханням надати Богоявленській церкві в с. Обознівка статус пам'ятки архітектури. Через місяць відбулося засідання Консультативної ради з питань охорони культурної спадщини при Управлінні культури Полтавської облдержадміністрації. На засіданні вирішили підтримати заявку для занесення Богоявленської церкви до Переліку об'єктів культурної спадщини Полтавської області за умови доопрацювання та дооформлення матеріалів. Але цього так і не було зроблено.

Богоявленська церква в с. Обознівка – унікальний приклад храму кінця XIX ст., де збереглася архітектура споруди, великі частини розписів, мармурові елементи іконостаса (колони, капітелі, арка над царськими ворітьми).

Церква є цікавим об'єктом для подальшого дослідження, заслуговує на збереження, термінову реставрацію і внесення до Переліку об'єктів культурної спадщини Полтавської області.



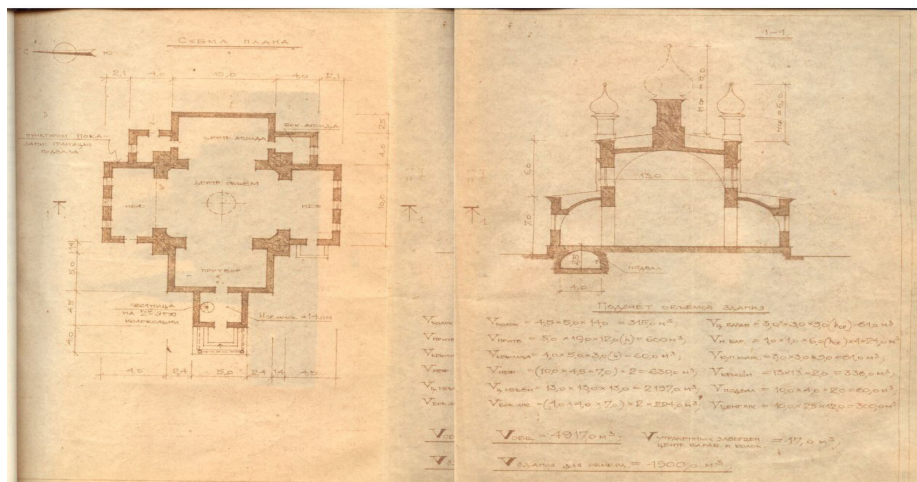
1. Клировая книжка Полтавской епархии. Полтава, 1902. 283 с.

2. Клировая книга по Полтавской епархии. Полтава, 1912. 118 с.

3. Памятник архитектуры н. XX в. Богоявленская церковь с. Обозновка, Глобинского района Полтавской области, Том I, Предварительные работы. Всесоюзное объединение «АРХПРОЕКТ» Творческая архитектурно-проектная мастерская «Киевархпроект», Киевский филиал. Киев, 1988. 40 с.

4. Памятник архитектуры н. XX в. Богоявленская церковь с. Обозновка, Глобинского района Полтавской области, Том II, Предварительные работы. Всесоюзное объединение «АРХПРОЕКТ» Творческая архитектурно-проектная мастерская «Киевархпроект», Киевский филиал. Киев, 1988. 42 с.

5. Полтавіка. Полтавська енциклопедія у 12 томах – том 12: релігія і церква, Полтава : Видавництво «Полтавський літератор». 2009. 756 с.



Лл. 1



Лл. 2



Ил. 3



Деталь росписи. Главный восток.



Ил. 4



Ил. 5

СЕКЦІЯ 10

**Теоретичні аспекти
музейної справи**

Особливості оцифрування природничих колекцій

Катерина ГУШТАН

кандидат біологічних наук
науковий співробітник
Державного
природознавчого музею
Національної академії
наук України
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-5235-3233>

Габріел ГУШТАН

кандидат біологічних наук
науковий співробітник
Державного
природознавчого музею
Національної академії
наук України
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0001-6999-6043>

Анастасія САВИЦЬКА

кандидат біологічних наук
науковий співробітник
Державного
природознавчого музею
Національної академії
наук України
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-6255-8590>

Володимир РІЗУН

кандидат біологічних наук
старший науковий
співробітник
Державного
природознавчого музею
Національної академії
наук України
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-1675-032>

У зв'язку з повномасштабним військовим вторгненням росії в лютому 2022 р., що триває до сьогодні, постало питання про виконання функцій, покладених на музеї.

Відповідно до трактування словника української мови: «Музей – культурно-освітній та науково-дослідний заклад, що збирає, вивчає, експонує та зберігає пам'ятки матеріальної й духовної культури, природничо-наукові колекції тощо» (Білодід, 1970–1980). В Україні до переліку державних музеїв та заповідників входить 570 установ (Постанова Кабінету Міністрів України від 02.12.2021 р. № 1388). Для збереження колекцій кожен музей розробив план евакуації та відповідну почерговість дій, проте з огляду на обставини, що можуть скластися (окупація, авіаналіт, ракетний удар та інше), та через великий обсяг фондів евакуація може не відбутися. Тому оцифрування є важливим засобом збереження об'єктів, що становлять національне надбання, природних цінностей українського суспільства.

В Україні функціонує лише два академічні музеї – Державний природознавчий музей та Національний науково-природничий музей, що мають каталоги колекцій у вигляді електронних баз даних. Інші музеї знаходяться на різних етапах оцифрування своїх фондів, і слабкий прогрес у цьому питанні ускладнює застосування новітніх підходів для аналізу музейних зразків (Брусенцова, 2019: 3). Водночас слід зазначити, що інформація, яка міститься у цих базах даних, є для внутрішнього користування і для широкого наукового чи природоохоронного загалу є недоступною.

Зокрема, використання електронних баз даних наукової природничої інформації значно підвищує ефективність її опрацювання та оперативність доступу до неї, надає принципово нові можливості додаткової характеристики природних об'єктів у різних форматах, дозволяє встановлювати повноту і представленість природничих колекцій, що слугує основою для розроблення планів їх комплектування (Климишин, 2015: 29). Тому на базі Державного природознавчого музею Національної академії наук України був розроблений вебресурс «Біорізноманіття України» / Biodiversity Data Centre «Biodiversity of Ukraine».

Для широкого загалу музейно-інформаційний ресурс був опублікований в мережі Інтернет 25.05.2017 р. (Іл. 1).

Одним із основних принципів функціонування вебресурсу «Біорізноманіття України» є вільний та відкритий доступ до інформації. Оприлюднені дані можуть бути використані науковими і науково-освітніми установами, науковими товариствами та громадськими організаціями, установами природно-заповідного фонду України та окремими особами для моніторингу та охорони біорізноманіття тварин і рослин України (Гуштан, 2019: 93).

База передбачає можливість перегляду оцифрованих зразків. Насамперед проводиться оцифрування еталонних зразків та історичних колекцій. Також, при створенні списків цінних об'єктів природничих колекцій враховуються критерії, прописані в законодавстві щодо формування Державного реєстру національного культурного надбання і Державного реєстру наукових об'єктів, що становлять національне надбання. У базі сформований особливий підрозділ – авторські колекції. Зокрема, на окрему увагу заслуговує ентомологічна колекція Івана Верхратського, зібрана у другій половині XIX ст. Вона є однією з найстарших збережених в Україні і має значне наукове та історичне значення, проте досі залишається невідомою широкому загалу. Тому вважаємо за необхідне забезпечення доступності цифрових даних (фотографій метеликів та етикеток із зазначеним місцем і датою збору).

Отже, розпочато дослідження наукової природничої спадщини І. Верхратського, що зберігається у фондах Державного природничого музею Національної академії наук України, та популяризація її серед широкої аудиторії. Збільшення кількості поціновувачів науково-культурного продукту, який буде отримано в результаті досліджень, здійснюватиметься шляхом представлення оцифрованої колекції у різний спосіб засобами вебресурсу «Біорізноманіття України» Державного природознавчого музею Національної академії наук України. Реалізація

оцифрування колекції буде здійснена за підтримки Українського культурного фонду.



1. Брусенцова Н. Борсук (*Meles sp.*) у колекціях музеїв України: аналіз етикеткових відомостей засобами ГІС. *Theriologia Ukrainica*, 17. 2019. С. 3–7.

2. Гуштан К., Гуштан Г. Бабки (*Odonata*) у музейно-інформаційному ресурсі Центр даних з біорізноманіття (ЦДБ) «Біорізноманіття України». *Біологічні дослідження – 2019*. Збірник наукових праць. Житомир : Полісся, 2019. С. 83–86.

3. Климишин О. Завдання інформаційно-аналітичної функції природничих музеїв. *Природничі музеї : роль в освіті та науці*. Київ, 2015. С. 28–30.

4. Постанова Кабінету Міністрів України від 02.12.2021 р. № 1388 «Про затвердження переліку музеїв та заповідників, в яких зберігаються музейні предмети, що є державною власністю і належать до державної частини Музейного фонду України».

5. Словник української мови. Білодід І. К. та ін. В 11 т. Київ : Наукова думка. 1970–1980.

6. Центр даних «Біорізноманіття України» – інформаційний ресурс, присвячений різноманіттю біоти України. Державний природознавчий музей НАН України. URL : <http://dc.smnh.org/>.

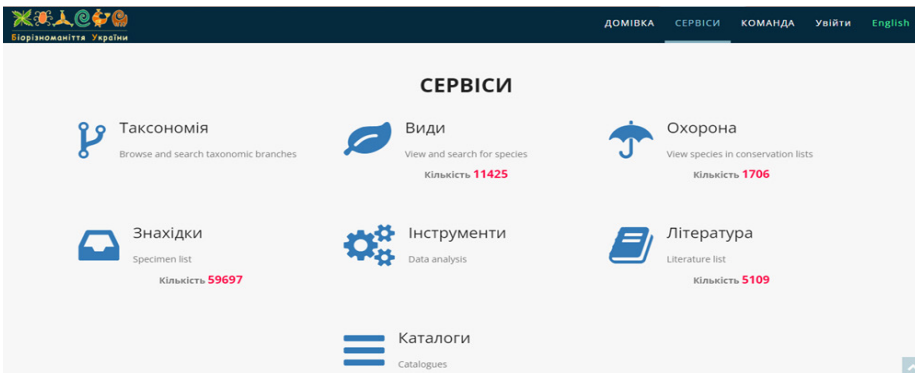


Інтернет-ресурс Центр даних Біорізноманіття України створено у Державному природознавчому музеї НАН України (Львів).

Цей програмний комплекс створений для роботи з базою даних, яка містить інформацію про біоту України: наукові і вернакулярні назви та дати реєстрації видів, їх геологічне географічне та біотопічне розповсюдження, природоохоронні категорії, представленість в об'єктах природно-заповідного фонду України.

Інтернет-ресурс дозволяє створювати списки біоти різного таксономічного рангу окремих територіальних виділів країни та водойм, різних часових проміжків, списки видів які підлягають охороні та ендемічних видів, видів які зберігаються в колекціях певних наукових інституцій, знаходити конкретні зразки за їхнім інвентарним номером, створювати списки видів за типом їх реєстрації/колекціонування, зібраних чи визначених конкретними спеціалістами, проводити пошук літературних джерел які стосуються біоти України, а також проводити розширений пошук за усіма згаданими параметрами. Цілями цього ресурсу також є: ведення моніторингу біорізноманіття як в межах цілої України, так і її окремого регіону; підготовка обґрунтувань для створення нових об'єктів природно-заповідного фонду та звітів з оцінки впливу на довкілля.

Накопичення інформації про біорізноманіття, можливість її пошуку та відкритість сприятимуть з одного боку – розвитку та прискоренню наукових досліджень, з іншого – ефективному контролю громадськістю екологічної ситуації довкілля та сталому розвитку.



Іл. 1.

Розділ домашньої сторінки вебресурсу «Біорізноманіття України» (Центр даних «Біорізноманіття України»). <http://dc.smnh.org/>

Вплив музею на формування культурно-інформаційного середовища

Ігор МЕДВЕДЄВ

кандидат наук
з державного управління
доцент
старший науковий
співробітник Комунального
закладу Тростянецької міської
ради «Музейно-виставковий
центр «Тростянецький»
м. Тростянець

<https://orcid.org/0000-0001-9534-0080>

XXI ст. принесло в Україну нову складну багатоаспектну проблему, війну з російським агресором, що триває з 2014 р. В сучасному реальному середовищі культури та інформації держава, область, територіальна громада мають свої специфічні риси, змістовні характеристики та інші параметри того, що з позиції державного управління та теорії музеєзнавства важливо усвідомлювати. Війна масштабно та суттєво впливає на функціонування музеїв. Зміст, спрямованість і реалізація позитивного впливу на культурно-інформаційне середовище звичайно змінюється під час війни. В кожній із областей України культурний та інформаційний портрет території має свої риси. Ці риси мають як позитивне, так і негативне значення.

Культурно-інформаційне середовище – це складова національної культури (Белявцева, Медведєв, 2021: 24). За час повномасштабного вторгнення весь світ усвідомив, що збереження матеріальної та нематеріальної культурної спадщини важливе для безпеки України. Працівники музеїв, люди, чия діяльність пов'язана із гуманітарною сферою, усвідомили, що проблеми, з якими доводиться стикатися під час військових дій, мають глобальний і довготривалий характер. Слід зазначити, що з позиції державного управління та теорії музеєзнавства, проблема негативного або ж позитивного впливу війни в українській науковій літературі не досліджувалася. У вітчизняній (власне українській) науці над проблемою державного управління культурно-інформаційним середовищем з позиції теоретичних та методологічних аспектів системного аналізу в управлінні галуззю культури та інформаційної політики займалися такі вчені, як В. Бугрій, О. Михайличенко, В. Орлов, А. Сбруєва. Над проблемами розвитку управління галузями культури та інформаційної політики працювали такі представники історичної, педагогічної, філософської та управлінської думки, як: М. Євтух, О. Бугачук, О. Горпинич, Г. Ніколаї, С. Моцак та ін.

Наукові погляди вищезгаданих дослідників змістовно висвітлюють основні принципи та закономірності, за якими здійснюється системне управління культурно-інформаційним середовищем у мирний час, але їх дослідження не стосувалися проблем, з якими стикається державний службовець, педагог, творчий працівник у військовий час (Медведєв, 2023: 19). Деякі аспекти використання культурно-інформаційних матеріалів у формуванні культурного простору й інформаційної політики в своїх наукових працях розглядали В. Михтуненко, С. Поляруш, С. Пятаченко. Разом з тим, у теорії музеєзнавства та українській управлінській науці залишаються невирішеними питання розробки механізмів та інструментів протидії негативного впливу війни на культурно-інформаційний простір (середовище).

З позиції публічного управління в українській науці мало дослідженими залишаються питання негативного впливу на галузі культури та освіти як гібридної війни, так і негативного впливу на матеріальну та нематеріальну культурну спадщину бойових дій. Науковці та практичні працівники органів державної влади та органів місцевого самоврядування ще не напрацювали механізми та інструменти публічного управління галуззю культури під час військових дій. Поки для філософів, мистецтвознавців, істориків, економістів, педагогів в Україні залишаються невизначеними питання специфічних особливостей публічного управління культурою та освітою у військовий час на державному, регіональному та місцевому рівнях.

Часові межі російсько-української війни в Україні у XXI ст. з позиції часу вимірюються роками, а то й десятиліттями. З позиції ідеології, історії, культурології, публічного управління та інших наук вчені усвідомлюють, що ця війна на всіх її фазах не була війною громадянською, а з самого її початку (з 2014 р.) була війною загарбницькою. Разом з тим, більшість представників науки державного управління та теорії музеєзнавства вважають, що гібридна війна з боку російського агресора триває декілька десятиліть. Одним з напрямків цієї війни є напрямок культурно-інформаційний. Опоненти будуть підкреслювати, що негативні впливи на культуру та інформаційну політику України з боку російського агресора слід вимірювати століттями. Всі роки незалежності України, з 1991 р. по 2023 р., тривала і триває неоголошена гібридна війна. Негативні впливи агресора на економіку, сільське господарство, освіту, культуру і науку України були цілеспрямованою агресивною дією на всі галузі суспільного життя в Україні. Напрямки негативних впливів відчувалися на національному, регіональному й місцевому рівнях.

Нас з позиції державного управління протидії цим негативним впливам цікавить галузь культури та інформаційної політики. Найбільш міцний та масштабний

вплив на регіональному рівні відчувався на території Автономної республіки Крим. Агресор не тільки мав у місті Севастополь потужну військову базу, але й десятиліттями впроваджував на території Автономної республіки свою загарбницьку культурну та інформаційну політику. На тлі того, що Україна не могла повною мірою реалізувати в АР Крим інформаційну, культурну, освітню та іншу безпеку, агресор активно використовував елементи гібридної війни. Роздача російських документів, активізація експансії російськомовної освіти і культури були тими інструментами, за допомогою яких підривалася інформаційна та культурна безпека Української держави. Так на 2011 р. в АР Крим закладів освіти українською мовою майже не було. Чисельність таких закладів у дошкільній, середній, професійно-технічній та вищій освітах рахувалася на одиниці. Завдяки агентам впливу агресора, які були як серед чиновників від державного управління, так і серед депутатів рад всіх рівнів, не були задіяні механізми національної безпеки держави, регіонів, територій, кожного конкретного громадянина окремо. Засилля російськомовного культурного продукту (фільмів, книжок, підручників) було впродовж десятиліть нормою й базувалося на недостатній фінансовій спроможності української влади на всіх рівнях. Лобі для російської освіти та культури створювалося на інституціональному рівні. Системно впливати та нищити українську освіту та культуру на рівні областей та районів вважалося нормою. Апарат державної служби, який формувався за партійною або ж традиційною позицією, зберігався не тільки до 2014 р. Агенти впливу агресора ще й досі мають силу й займають місця в апаратах публічної влади.

Не менш важливою стає сьогодні культурна та інформаційна робота, що лежить у площині політики держави в галузі релігії. Україна як демократична, конституційна держава забезпечувала свій рух у Європу як країна багатонаціональна, та країна, що реалізує на всіх рівнях свободу віри та совісті. Агресор веде проти України

війну на знищення. Коли військовими цілями стають об'єкти освіти (дитячі садки, школи, ВНЗ), об'єкти культури, такі як музеї в Сковородинівці та Куп'янську, то слід вважати, що ворог вбачає важливим для себе руйнувати культурну спадщину та освітню мережу. Отож, державним органам виконавчої влади та органам місцевого самоврядування слід звернути увагу на посилену безпеку не тільки об'єктів критичної інфраструктури, а й об'єктів матеріальної та нематеріальної культурної спадщини, музеїв.

Унікальний досвід розробки організаційного механізму публічного управління галуззю освіти та культури на територіальному рівні розроблено в м. Тростянець Охтирського району Сумської області. Експериментальним майданчиком для впровадження та реалізації цього механізму стала вся територія Тростянецької ОТГ. Місто Тростянець Сумської області було окуповане російським агресором 24.02.2022 р. З перших днів окупації керівники галузі культури та відповідальні особи почали працювати над питаннями зберігання та евакуації культурних цінностей, забезпечення людей хлібом. Частина працівників у перші дні окупації працювала дистанційно. Це стосується наукових співробітників, екскурсоводів та ін. Технічні працівники, які були відповідальними за підтримання опалення, теж були вимушені відвідувати свої робочі місця для забезпечення безпеки в закладах. Такий режим підтримувався в м. Тростянець Сумської області до 08.03.2023 р, до того часу, поки здійснювати будь-який контроль за закладами освіти та культури стало неможливо й потрібно було або ж за допомогою гуманітарних коридорів покидати місто і виходити на контрольовані ЗСУ території, або ж здійснювати свою діяльність у підпіллі. Разом з тим, працівники Комунального закладу Тростянецької міської ради «Музейно-виставковий центр «Тростянецький» в м. Тростянець намагалися підтримувати зв'язок не тільки один з одним, а й з представниками органів місцевого самоврядування, командирами територіальної

оборони, органами публічної влади на рівні області та столиці. Робота була зосереджена на спостереженні за станом об'єктів культурної спадщини, закладами освіти, їх станом.

У підсумку, можна зробити висновки, що з позиції державного управління галуззю культури та теорії музеєзнавства в умовах війни потрібний витіна усвідомлення системного підходу до даної проблеми. Галузі культури та інформаційної політики мають виключно важливе значення для забезпечення безпеки держави. Позитивні впливи культури, інформаційної політики є важливими і повинні здійснюватися як на загальнодержавному рівні, так і на рівні областей.



1. Белявцева С., Медведєв І. Публічне управління галуззю культури (на прикладі Тростянецької ОТГ Сумської області) : *Матеріали Міжнар. науково-практичної інтернет конф. молодих дослідників «Інновації в науці: сучасний вимір»*. Суми, 2021. С. 33–37.

2. Медведєв І. Григорій Сковорода : стежки, візії та творчість як складові освітньо-наукової діяльності музею (на прикладі музейно-меморіального комплексу в с. Боголюбове Тростянецької ОТГ). *Сумщина : від минулого до сьогодення* : Матеріали історико-краєзнавчої конф. закладів проф. освіти. м. Суми, 26 лист. 2022 р. Суми : ФОП Литовченко Є. Б., 2023. С. 19–23.

Колекція відділу «Музей книги» ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького: формування і склад

Віра ФРИС

кандидат історичних наук
науковий співробітник
«Музею староукраїнської
книги»
відділу «Музей книги»
Львівської національної
галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького
м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-0342-3266>

На початку 1970-х рр. назріла ідея створення у Львові музею книгодрукування. Її втілення було запропоновано директору Львівської картинної галереї (далі – ЛКГ) Борису Григоровичу Возницькому, який виділив групу охочих працівників: Марія Борисівна Видашенко (на той час завідувач бібліотеки ЛКГ) і працівники Богдан Завадка та Ігор Мицько (Архів ЛНГМВ, теки Музей книгодрукування; Львівська галерея мистецтв, 2011: 49–57).

Організаційна група по створенню музею, окрім його концепції, почала працювати над визначенням предметів, необхідних для майбутньої експозиції. Прийшло усвідомлення, що лише на окремих, випадково знайдених стародруках, якісний музей створити не вдасться.

Тут ми проаналізуємо логіку, хід формування та причини виділення окремих груп фондів предметів, необхідних для побудови та розвитку Музею книги, й підіб'ємо підсумки його пошуково-фондової роботи.

Тож спочатку розробили концепцію музею, залучивши до цього найвідоміших спеціалістів у галузі книгознавства та музейництва: Віру Іларіонівну Свенціцьку, Федора Пилиповича Максименка, Йосипа Станіславовича Гронського, Якіма Прохоровича Запасака. В основу було покладено книгу Ярослава Дмитровича Ісаєвича – відомого історика культури, дослідника книгодрукування в Україні (Ісаєвич, 1975), у якого постійно консультувалися. В ході консультацій узгодили й перелік предметів, що можуть поповнювати фонди музею.

Музей повинен був висвітлити якнайповніше історію книги в Україні від найдавніших часів до сучасності (Архів ЛНГМ, протоколи засідань Вченої Ради). Згодом цю концепцію покоригували, але це не торкнулося політики підбору експонатів.

При організації обліку експонатів, які почали надходити, було вирішено вносити нові надходження в окрему від облікових книг Львівської картинної галереї книгу вступу та окремі інвентарні книги для нових груп.

Оскільки в радянський період існувала дуже строга цензура, у бібліотеках створювали окремі фонди: група «Спецфонд» («СФ») була доступною «не для всіх» читачів, лише для «благонадійних», дослідників, які займалися темами, що вимагали знайомства зі «спецфондівськими» виданнями. Для відвідування «Спецфонду» потрібно було надати спеціальний лист, підписаний директором установи. Тож і музей зобов'язали завести окрему інвентарну книгу «СФ», а для самих книг, виданих після 1917 р., як, імовірно, «антирадянських», виділити окрему залізну шафу, що мала окремо пломбуватися завідувачкою відділу і стояти в її кабінеті, що також опломбовувався. На сьогодні маємо 641 одиницю і надалі ця інвентарна книга не поповнюється.

На той час у бібліотеці Галереї вже було декілька

стародруків, привезених з експедицій. Їх забрали з напівзруйнованих церков, рятуючи від неминучого псування, і за наказом директора перевели у фонд Музею книгодрукування (Архів ЛНГМ, Наказ від 15.08.1970 № 141: 38). В експедиціях, що їх в той час активно проводили працівники Галереї, особливу увагу почали приділяти, окрім інших предметів, стародрукам і, по можливості, брати їх як експонати для майбутнього музею (Львівська галерея, 2011). На сьогодні у групі «Кр» – Стародруки кириличного шрифту, тобто книги, друковані від кінця XV ст. до початку XIX ст., зафіксовано 512 одиниць. Більше інформації про цю групу в огляді М. Видашенка та І. Мицька (Видашенко, Мицько, 1985: 208– 215).

У ході пошуків експонатів для музею працівники, зокрема І. Мицько, домовилися з Науковою бібліотекою у Львові ім. В. Стефаника (нині – Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника) про передачу окремих книг з обмінного фонду, зокрема стародруків латинського шрифту. Тож було виділено групу «Л» – Стародруки латинського шрифту, тобто друки від інкунабул до кінця XVIII ст. Нині – 435 одиниць.

У ході експедицій було виявлено та привезено в Галерею рукописні кодекси. Вони потрапляли в поле зору в експедиціях вкрай рідко, але все ж їх виділили в окрему групу «Р»: це і кодекси, і церковні документи – метрики, і пом'яники (приватні поминальні списки, сформовані у книжечки, призначені для поминальних служб у Великодній піст та при інших відповідних нагодах), а також серед пізніших поповнень – колекція різних художньо оформлених документів з єврейського середовища. Про рукописи Музею книги детальніше у статті та каталозі В. Фрис (Фрис, 1989: 215–219; Фрис, 1993). Нині група «Р» – Рукописи – нараховує 75 одиниць.

Паралельно, коли постало питання про те, щоб показати розвиток друкарства в Україні, необхідно було розшукувати і брати у склад фондів книги, видані після радикальних змін у технічному забезпеченні друкарської галузі, тобто

книги кінця XVIII – початку XX ст., тож сформували групу «У1» – книги цивільного друку та «Л1» – книги латинського шрифту кінця XVIII – початку XX ст. На сьогодні група «У1» включає 1594 одиниць, а група «Л1» – 3093 одиниці. Книги, друковані цивільним шрифтом, але не українською мовою, було виділено в групу «Іншомовні видання» – «Інш». На сьогодні – 158 одиниць.

У процесі написання тематико-експозиційного плану експозиції було запропоновано позичити друкарський верстат і друкарський прес з фондів Львівського історичного музею на тимчасове зберігання, а Міністерство культури підтримало передачу, однак на постійне збереження в ЛКГ, відповідно, якимось потрібно було облікувати передані з Львівського історичного музею друкарський верстат, інтролігаторський прес – тож визначили групу «Т» – Техніка. Тоді почали й набирати/вишукувати різні пристрої та деталі, що стосуються друкарства (каса металевих виливних літер для набору, дереворитні та виливні деталі/штампи для прикрашання аркушів тиражних видань), або й прилади для переписування, письмові прибори, пера). На сьогодні група нараховує 503 одиниці.

При роботі над тематико-експозиційним планом необхідно було показати й розвиток друкарства «в радянській час», тому, аби мати підставу брати у фонди найсучасніші книги, було виділено групу «Українська радянська книга» – «У2». В цю групу поступали кращі зразки видавничої продукції, насамперед видання, що були нагороджені різними преміями та медалями на видавничих конкурсах і форумах. На сьогодні група нараховує 3180 одиниць.

Групу «Г» – Графіка – виділили після надходження у фонди значної кількості графічних матеріалів, зокрема книжкових ілюстрацій (у т.ч. авторських проєктів та видавничих аналогів), а також еклібрисів, тобто книжкових власницьких знаків. На сьогодні це 3926 одиниць.

У групу «Арх» – Архіви – потрапили матеріали, пов'язані з історією книгодрукування. Сюди також увійшла колекція

поштівок з видами міст, сіл і селищ та пейзажів, що з одного боку є свідченням розвитку одного з напрямів друкарства, а з іншого – фактичним свідченням культурного середовища, в якому воно розвивалося. Нині маємо 1211 одиниць.

Насамкінець група «Ф» – Федоровіана, яку поповнили предмети на різних матеріалах, що так чи інакше пов'язані з Іваном Федоровичем та вшануванням його пам'яті. Нині це 447 одиниць.

Загалом у фондах музею зберігається 15775 одиниць основного фонду.

Актуальним лишається дослідження шляхів поповнення фондів Музею книги, що окреслює перспективи подальших наукових розвідок.

1. Архів Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького. Рішення виконкому Львівської обласної Ради депутатів трудящих від 19.06.1970 р., № 391, оп. 1, спр. 332. Арк. 23.

2. Архів Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького. Наказ № 141 від 15.08.1970 р. про поповнення збірки стародруків, теки Музей книгодрукування. Арк. 38.

3. Архів Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького, Наказ від 15.08.1970 № 141 про поповнення збірки стародруків, теки Музей книгодрукування, протоколи засідань Вченої Ради.

4. Выдашенко М., Мыцко И. Коллекция старопечатных изданий кирилловского шрифта в Музее Ивана Федорова во Львове. Федоровские чтения 1981. Москва : Наука, 1989. С. 208–215.

5. Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. Львів : Вища школа, 1975. 152 с.

6. Львівська галерея мистецтв. Колектив та його директор / упорядник Н. Філевич. Львів : Центр Європи, 2011. 160 с.

7. Фрис В. Каталог рукописів Музею Івана Федорова. Львів, 1993. 52 с.

8. Фрис В. Собрание рукописей Музея Ивана Федорова во Львове. Федоровские чтения 1981. Москва : Наука, 1989. С. 215–219.

ФОТОЗВІТ

















Наукове видання

**Львівська національна галерея мистецтв
імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні:
національна специфіка та європейський контекст:
тези доповідей Науково-практичної конференції,
присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького**

29 вересня 2023 р., м. Львів

Редактори-упорядники:

Анна Легедза, Аліса Федосєєва, Олена Ткаченко

На обкладинці використано фрагмент
картини Ельзаського майстра XV ст. «Св. Марія Магдалина,
св. Одилія та св. Клара» (Ж-507/а, дерево, олія, 91x73 см)
зі збірки Львівської національної галереї мистецтв
імені Б.Г. Возницького.

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького
79000, м. Львів, вул. Стефаника, 3
тел./факс: (032) 261-44-48, e-mail: lv.artgallery.info@gmail.com