



This book attempts to comprehensively cover
the life and academic activity
of the first Ukrainian (in the true sense of the word)
art researcher Hryhoriy Pavlutsky (1861–1924),
Doctor of Arts, Honored Professor
of History and Philology Department
of the Imperial University of Saint Volodymyr.
It is revealed how Prof. Pavlutsky,
as a scientist and a teacher, gained undeniable
supremacy in the Russian Empire
in the following fields: applying a comparative
method into art studies; teaching the world
art past the Greek and Roman era
at the university level;
laying the theoretical and historical basis
of Ukrainian artifact studies;
introducing the term Ukrainian Baroque;
comprehensive study
of the Ukrainian ornaments' history



W. H. H. H.

Д-р Андрій Пучков

професор теорії й історії культури
заслужений діяч мистецтв України

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ
ГРИГОРІЙ ПАВЛУЦЬКИЙ
ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ



Нью-Йорк
«АЛМАЗ»
ММХVІІІ

У оформленні
використано орнаментациі
Василя Кричевського

Пучков Андрій

п909 Мистецтвознавець Григорій Павлуцький, перший український. — Нью-Йорк: Алмаз, 2018. — 144 с.: іл., портр.

ISBN 978-1-68082-011-9

Подано спробу комплексного розгляду життя і наукової діяльності першого власне українського мистецтвознавця Григорія Григоровича Павлуцького (1861–1924), заслуженого професора історико-філологічного факультету Імператорського університету св. Володимира. Показано, в чому Павлуцький як науковець і педагог мав безперечну першість в Російській імперії: запровадження компаративного (історико-порівняльного) методу в мистецтвознавчі дослідження; викладання світового мистецтва після доби Греції та Риму на рівні університету; формування теоретичних й історичних засновків українського пам'яткознавства; впровадження терміна *українське бароко*; комплексне студіювання історії української орнаментики.

ISBN 978-1-68082-011-9

© А. О. Пучков, 2018
© «Алмаз», 2018



Світлій пам'яті
Андрія Беломесяцева
(1959, Київ — 2010, Відень)

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Зима і рання весна 1924 року, як пам'ятаємо зі слів очевидців, були студеними.

Наприкінці січня терміново, вибухово довбали бруківку під мавзолей на Красній площі, пошкодили складну каналізацію, і навесні вся ця міська розкіш по вінця заповнила скляний саркофаг більшовицького вождя. «По мощах і єлей», — зреагував патріарх Тихон.

Зима довго не хотіла поступатися місцем весні у «південній столиці», і Павлуцький у лютому довбав ліг перед власним будиночком по Микільсько-Ботанічній, 11а, розпарився, зняв кашне і котикову шапку, застудився — 63-річний, старий, слабкий, — ледь видужав.

Але ж трапилося лихо в його університетському Кабінеті мистецтв. У колишній університетській церкві, що знадобилася під комсомольський клуб, був розпиляний на шматки для спорудження сценічної перегородки іконостас 1840 року з живописом Олександра Брюллова і Капітона Павлова. Поки музейний працівник Тартаковський схаменився, було вже пізно.

При огляді схвильований, роздратований Павлуцький застудився вдруге, і вже не вставав — у домашньому кабінеті, нетопленому, занедбаному, з розхристаними теками акварелей і світлин. Знесилений організм сам обирає хворобу.

Залишені від розпродажу у 1918–1920-у книжки самотньо визирали шкіряними корінцями на безлад і двох підстаркуватих такс, котрі до-давали кімнаті гражливой живописності. Все було коричневим: і шоколадні такси, і шкіряні корінці книжок, і вечірній морок, коли Павлуцький відходив, — холодного тону завіконних стовбурів, лише подекуди обліплених муругим снігом.

Зима нарешті віддалася на температурну милість переможця, і стара університетська шкапа, за заповітом небіжчика, відвезла його рештки на київський цвинтар. Досі невідомо, на який саме.

По смерті Павлуцького домашній архів — за згадкою Миколи Макаренка, тодішнього директора ханенківського Музею мистецтв і співробітника Археологічної секції ВУАН, — зазнав чиєїсь («декому відоме навіть прізвище») «ревізії»: «викрадено усе, що вдалося; відірвані деякі фотографії з картонів, перемішані усі книжки, фотографічні знімки, рукописи, і все у цілому так переплутано й перевернуто, що віднайти тепер у цій безформній кучі нікому нічого не вдасться. Ніде і ніколи за все своє життя не доводилося бачити цінний матеріал у такому безпорядку» [1]. Отже, архіву Павлуцького як чогось цілісного — не існує. Домашня книгозбірня, включаючи відбитки статей з позначками автора, вігійшла до фонду Української академії наук, мистецькі грібнички — до музейної збірки Ханенків: удова Павлуцького, Софія Афанасіївна, дочка професора ботаніки і директора університетського ботанічного саду Афанасія Роговича (1812–1878), в такий спосіб викручувалася зі злиднів. З Павлуцьким вони прожили разом тридцять один рік.

Деякі праці збереглися в Історичній бібліотеці. Приміром, кілька літографованих конспектів лекцій на Вищих жіночих курсах: з античного (1906/07), середньовічного (1908/09), ренесансного (1910/11) мистецтва. Докторська монографія «Про жанрові сюжети в грецькому мистецтві передгоби еллінізму» (1897) з автографом автора в фонді «Вернадки», обпалена під час пожежі наприкінці травня 1964 року [2], належить до колекції Юліана Кулаковського. Завдяки принаймні кільком науковцям, головню Василю Афанасьєву, Оксані Сторчай та Євгену Жаркову [3], відкрився незнаний до того шар відомостей щодо біографічної канви Павлуцького, його наукових і викладацьких зусиль. Ці відомості — лише зовнішня сторона діяльності ученого, внутрішня — в його текстах, що найбільш цікавлять мене.



Не знаю, как читатель, но если бы я был фактом, то я бы хотел, чтобы меня брали за живое гругим способом.

Виктор Шкловский

КИЯНИН

Павлуцький був киянином професійним, народився у рік скасування кріпосного права. Його батько Григорій Тимофійович, доктор медицини, володів маєтками у міській смузі (є свідчення, що й у чорнобильській місцині) й узагалі був людиною заможною, що дозволило синові, все життя якого — зі студентства до смерті — було пов'язане з Університетом св. Володимира, мати постійний дохід із кількох маєтностей.

Студентом і «аспірантом» Павлуцький мешкав у власному будинку по Микільсько-Ботанічній, 7, автентика якого невідома [4]. Згодом — у тому самому двоповерховому цегляному, де його сусідами були (помешкання № 5) живописець Віктор Масляніков, вихованець Краківської академії красних мистецтв, з дружиною — вчителькою музики Катериною Миколаївною — дочкою композитора Лисенка, галушками якого захоплювався Чайковський.

Упродовж десятиліть Павлуцький займав п'ять кімнат — половину другого поверху (інші п'ять кімнат займали Маслянікови). З остаточним приходом більшовиків у червні 1920-го зазнав квартирної утиску і розташувався в одній кімнаті. «У обстановці крайніх злиднів й усяких поневірянь, в умовах життя виключно несприятливих, утиснутий з усією своєю родиною в одну кімнату, в холоді і напівтемряві, при мерехтінні газового каганця, очистивши собі містечко на кутику захара-



щеного всяким безладдям обігнього столу, розкладав він вечорами свої книги, свої папери і працював» [5].

Переможцям в революції 1917-го не було більше з ким боротися, з ким з'ясовувати стосунки, крім інтелігенції: пролетарів і селян просто мучили голодом і холодом, немов безмовно-покірну худобу.

Нагадувати про це сьогодні — все одно, що викликати Кейджа з його «4'33"» на біс: у кожному революціонері ховається жангарм (кепкував Флобер), і жодна з революцій не досягає тих *матеріальних* цілей, заради яких починається.

Через те, «якою б щирою, якою активною не була громадська діяльність Павлуцького, життя мало-помалу витісняло його зі свого ходу. Воно не потребувало послуг старого вченого, відкинуло його, і він помер майже самотній, відставлений, залишений і напівзабутий» [6], — немов засмальцьована муарова стрічка на орденській планці пенсіонера.

Наприкінці 1920-х, зі згортанням скрипниківської українізації, Павлуцький з його класично-українською орієнтацією вже був суспільно недоречним, немов шампанське на похороні. Він був не з тих, хто згодом плутатиме расизм із шовінізмом, апартеїд з геноцидом, ксенофобію



Власний житловий будинок Григорія Павлуцького у Києві, вулиця Микільсько-Ботанічна, 11а, збудований у 1890-і, знесений в серпні 2016-го (<https://kiev.segodayna.ua>; <https://kvartorg.com>)

із націоналізмом і не знатиме, як провідмінювати латинський іменник й давньогрецьке дієслово. Коли Мандельштам зізнався, що дієприкметник минулого часу від дієслова *пайдево* (виховувати) звучить *пейпайдевкос*, він «задохнувся від захоплення і в цей день не міг більше працювати» (С. Маковський). Після 1930-х такий захват неможливо уявити — як, насправді, неможливо уявити і Мандельштама, і Павлуцького, і ще багатьох, кого час від часу кортить уявляти.

Будинок, в якому Павлуцький мешкав із початку 1890-х, через вкрай аварійний стан був знесений у серпні 2016-го. І зараз тут замість «Київжитлоплокомуненерго» купа битої цегли, прихована зеленим парканчиком. Містифіковані загадками історії містяни казали, що там по ночах з'являлося видиво — напевно, привид колишнього господаря з сивою еспаньйолкою, гарного піаніста-самоука [7] та неабиякого самоука-художника. Не досить пружними сухожилями імен кріпиться тканина часу до хребетного стовпа історії.

Персоналістичне мистецтвознавство досліджує життя визначної



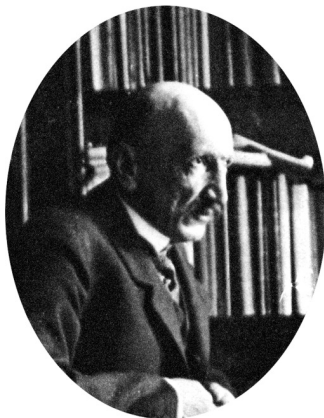
Імператорський
університет
св. Володимира,
Київ, фото 1880-х

людини, передбачаючи, що існує зв'язок між тим життям і її справою. Ця методологічна настанова пов'язана з уявленням про історію, за яким життя і діяльність зумовлені соціальним й історичним впливами. Іноді це дозволяє зрозуміти, чому люди, які увійшли до історії, створюючи хороші книжки, симфонії, теорії, картини й поезії, що відбивалися на житті інших, не завжди задовольняли помірні етичні кондиції. У посередньому мистецтвознавстві (як і літературознавстві) це викликало подив і поспіхом називалося «суперечностями». Хоча суперечностей тут немає — є модель, що раз у раз з варіаціями повторюється, коли ми вдивляємося у життя більш-менш цікавої постаті. Павлуцький, оскільки був фігурою яскравою, не є винятком.

Тридцять три роки по закінченні Університету він повільно піднімався Тарасівською (в будинку № 5, у квартирі Миколи Василенка, 1919-го жили Вернадські, з якими він був знайомий [8]), минаючи пожежну команду, крокував до «пропілеїв» Ботсаду, а звідти — взимку Караваявською або навесні через Ботсад — в береттієвський Червоний корпус, або на Вищі жіночі курси, або до школи Мурашка: читати історію світового й українського мистецтва, показувати студентам світлини антиків і макети дерев'яних храмів. Звичайний маршрут, що збігся з розумовим ритмом життя.

«Для цілей цієї ілюстрації він нічого не шкодував; ані розкішних, дорогих видань, ані цінних книг, з яких виривав він окремі сторінки з малюнками, не шкодував і власних сил своїх. Читаючи одночасно в кількох

Юліан Андрійович
Кулаковський
(1855–1919),
Тимофій Дмитрович
Флоринський
(1854–1919).
Із колекції
Віктора Короткого



навчальних закладах <...>, він усюди приносив з собою папки, альбоми, портфелі, книги й окремі аркуші. Багато хто з вас, напевно, ясно бачать його зараз, трохи згорбленого, що зігнувся під вагою цього вантажу, під осіннім дощем квапливо біжучим сльотою київських вулиць» [9]. Так, звісно, бачимо.

Бачимо й інше. Приміром, навворі 1918 рік: відновлення влади Центральної Ради німецькими військами, вибори гетьмана, втеча гетьмана, Директорія. Спливають тексти київських щоденників Пришвіна, Вернадського, моторошні картини з «Другої книги» Надії Мандельштам, некиївські «Сентиментальна подорож» Шкловського, «Дні» Шульгіна, «Окаянні дні» Буніна, нарешті «Біла гвардія» Булгакова.

Вернадський, 24.03.1918 (*тут і далі — за новим стилем*): «Жахливо, що місто чекає на німців як на визволителів. Немає суду, підле свавілля, не забезпечена честь близьких, життя. Живеш немов ілот. Агже “радянська” влада означає нерівність для несоціалістів. Ненависть зростає. А тут ганебний [Брестський] мир, загибель Росії і жахи вбивств з-за рогу — там, де це безпечно, і ганебна втеча і відступ перед німцями» [10].

Пришвін: «Випадковість стала законом: випадково ви потрапляєте в тюрму і випадково під кулі, і випадково, вирушаючи на Москву, ви замерзаєте у потягу» [11].

Однак: «Київ громадянської війни з його хвилинним карнавалом, трупами, які вивозять возами, і триденним пограбуванням міста під виття збожеволілих людей — далеко не найстрашніше з того, що я

пережила в житті. Це лише прелюдія — потім стало набагато страшніше» [12]. Надія Хазіна, згадуючи київський 1919-й, каже про 1930-і. Вони настануть після смерті Павлуцького.

Але вже навесні 1917-го розумним все було зрозуміло. «Згинали душу смерті грузів. Війна. Суперечки. Помилки. Образи. Кіно. І старість, яка все ж прийшла» [13]. 21-го лютого 1919-го пішов з життя знервований безладдям професор Юліан Кулаковський, якого Павлуцький вважав учителем; у червні від руки невідомого «випадково» загинув друг Павлуцького художник Олександр Мурашко; 2-го травня після знущань вбитий чекістами славіст Тимофій Флоринський, колега і декан історико-філологічного факультету. Згодом не стало давніх колег — професорів Адольфа Сонні († 8.03.1922) та Володимира Іконникова († 26.11.1923).

Не один Вернадський був змушений жити ілотом. Наприкінці року, 7.11.1919, у річницю більшовицької революції він записує: «Холодно. Сніг, що стояв кілька днів, тане. У будинках 3–5 °R [приблизно 4–6 °C]; рятуюся в засіданнях, де опалюють, але холодноувато. Кияни в апатії і розчаровані. І холод, і розруха, і дорожнеча, і неможливість виїхати. Стає не краще, а все гірше» [14]. 15-го листопада — «на Тарасівській 2–3 °C». На сусідній Микільсько-Ботанічній не тепліше.

Питирим Сорокін, пригадуючи зимовий 1919 рік у Петербурзькому університеті, писав, що збори професорсько-викладацького складу не дуже відрізнялися від поминок по колегам. Закриваючи огне із таких засідань, ректор Володимир Шимкевич звернувся до присутніх з похмурим гумором: «Панове, уклінно прошу вас не вмирати так швидко. Відходячи в інший світ, ви знаходите заспокоєння для себе, але створюєте масу незручностей нам. Ви ж знаєте, як важко забезпечити вас трунами, що немає коней для перевезення ваших останків на цвинтар, і як дорого коштує вирити могилу для вашого вічного спочинку. Думайте перш за все про своїх колег, будь ласка, і намагайтеся протягнути якомога довше» [15]. Лише деякі тоді вимушено дослухалися. Узагалі ж в 47 губерніях радянської Росії населення у 1918–1919 роках скоротилося на одинадцять мільйонів.

У будь-якому разі міцні ребра побожних прізвищ, немов хітиновий покрив, захищають організм, званий «історією», від раптових посягань дозвольного нащадка. Як прискіпливо захищали особистість Чехова від правди: портрет інтелігентного сухотника, який лише і робить, що пише геніальні тексти і кашляє кров'ю в хустинку, затьмарив



Адо́льф Ізраї́левич Со́нні
(1861–1922)
Володи́мир Степа́нович
Іко́нников
(1841–1923)



справді живу людину з усіма гивацтвами звичайного простака, аж ніяк не властивими великому художнику. Згадуючи бордель у Благовіщенську, Чехов готепно описує в листі Олексію Суворіну вправну поведінку вдатної до любощів японочки [16], а за два дні розпочинає свою сувору сахалінську сибіраду. Талановита над усе людина — нагромадження життєвих (вігтак, і чуттєвих) контрастів.

Через те вкрай нерозбірливими є засоби, до яких вдається історик (і в його іпостасі — доба) у доборі кандигатур: одні — жваві і безсоромні — лізуть самі, хай там як чіпляючись за «наголошене» місце в рядку; інших — забитих і принижених — доводиться тягнути, виліплюючи особи-портрети, голі і вчинки, вигадуючи їм біографії. Це випадок, коли словесні штампи стають правдою, зраджуючи своїй штампованій природі. Перші прорвуться самі: інтонації істориків, з якими переписуються свіжим політичним чорнилом старіючі листки, незліченно барвисті. Другим важче. За їхню історичну біографію, за посмертність доводиться боротися. Втім, б'ються один раз, після залишається лише роздмухувати тліюче вугілля між корінцями книжкових барикад, де курява схожа на попіл забуття. Але існують треті — «середні», «проміжні», котрі пройшли перед нами в шерезі непомічених. Можливо, тут варто повторити, слідом за Максом Дворжаком, що «все це були люди старанні й талановиті, але не геніальні, і ми не можемо зважати на них, бо з їхньою творчістю не пов'язано вирішальних нововведень» [17]. А можливо, і ні, — якраз інколи й «пов'язано». Джорджо Вазарі вигадував біографії тим, хто

був їх позбавлений. Діоген Лаертський, Еліан, Плутарх і Светоній працювали методом історичного анекдоту. «Хтось зауважив Сократу, наскільки велике благо досягти того, чого бажаєш, він заперечив такими словами: “Ще більше, однак, не намагатися чогось бажати”» [18].

Сергій Гіляров, мистецтвознавець, який зазнає знущань через те, що лишився в окупованому фашистами Києві, буде заарештований і звинувачений у пособництві фашистам, — лишив 1924-го чи не найоб’єктивніший портрет Павлуцького, що починається зі спостереження, актуального й сьогодні:

«Наука мистецтвознавства не багата на великі, значні імена. Зокрема не вражають імена руських її представників. Пояснюється це порівняною молодістю нашої дисципліни; чи тим, що галузь мистецтва взагалі не є сприятливою для розвитку строго наукової думки, — це питання ані ставити тут, ані розв’язувати негоречно» [19].

Діяльність Павлуцького, якого грузи жартома латинізували «Павлуцій», взагалі-то типового *київського професора* зразка другої половини XIX століття, котрий випадково пережив Леніна, промальовується невизначно, немов давня енкаустика: за фрагментами і дешифрами чийхось спогадів, аркушків з нотатками, епістолярних шматків, що випадково ж збереглися в давньосховищах.

Наче матеріал і не дуже, та іншого немає. Київські розсадники старожитностей — архіви, — що церберно оберігаються від дослідників, мають лакуни не менші, ніж вигорілі у дурних війнах еллінські пінакотеки.

Гіляров наполягає: «Що біднішою є наша наука, то гострішою і більш чутливою є кожна втрата в лавах її діячів, з тим більшою увагою повинні ми ставитися і цінувати кожне її досягнення.

Смерть Г. Г. Павлуцького, безсумнівно, втрата відчутна. Вігійшов справжній учений, людина серйозного академічного складу, людина зі значним методологічним навиком, людина, котра щиро, глибоко любила, відчувала і розуміла мистецтво» [20]. Ну, це все зрозуміло: що ж кажуть у поминальному слові?

І раптом — зовсім не по-некрологовому: «Перебільшенням було б стверджувати, що небіжчик був людиною особливо видатною, виключно талановитим лектором, особливо чудовим педагогом. Ви всі, хто знають його і так добре його пам’ятають, не повірили б мені, якби я став стверджувати щось подібне. Похоронна брехня, що зазвичай звучить над святою могилою, мені завжди здавалася образою святині

смерті, і на труну свого покійного вчителя не хочу я покладати вінків ошатної вульгарності. Щиро я хочу говорити про нього і по совісті скажу лише правду» [21].

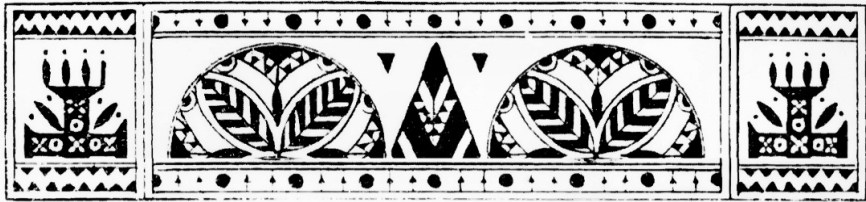
Сергій Гіляров був згібним учнем (через те й увійшов в історію українського мистецтвознавства) і уважно читав некрологи, що їх укладав принагідно його тезка — пітерський античник академік Сергій Жебельов. Жебельовські некрологи були вершиною цього наукового жанру: «Плутархом вітчизняного антикознавства» називали його колеги. Він вважав свою місію такою, що відповідає неперекрученій латинській апофегмі: «*De mortuis aut nihil, aut veritas*». Саме так: або нічого, або — *правду*. Там же, де є правда, і хорошому завше знайдеться кілочок.

Адже ніхто не зможе засудити за домисел («ми лініві й не допитливі»), твоя совість не дозволить занадто прибрехати, ти сам — кінець кінцем — автор чужого життя, ліпиш зморшки «оригіналу», дрібною пластикою і частими запинками-крочками, застереженнями і повторами формуючи образ людини, яка залишила відбиток на хисткому піску так званої «історії світової культури», що ось-ось може затертися водичкою байдужості.

Гіляров *мислив Павлуцького* як його і своє майбуття, уявляючи себе, укладача некролога, нащадком. Таке собі спокійне живе життя: серед книжок, каменів і трав.

Оскільки його текст призначався для виголошення на *memoriale testimonii* (меморіальному засіданні) по Павлуцькому в Університеті, Гіляров і складає його не стільки для друку, скільки для публічної промови. Ірина Ходак пише, що Павлуцькому поталанило на посмертне вшанування 24.06.1924 на засіданні Секції мистецтв ВУАН, нехай і досить скромне. Відомо про кілька доповідей, виголошених його колегами та вихованцями. Тут імена Федора Ернста, Олексія Новицького, Олександра Грушевського, Дмитра Антоновича і Вадима Щербаківського [22]. Зазвичай такі посиденьки робляться, аби скоріше віддати належне і забути, тобто — аби самотньо рухатися галі.

Павлуцький був вихований на античних пам'ятках, але дихав тим *київським повітрям античності*, котре він собі вигадав і яким прагнув зацікавити оточення: гійсно, як «вігірватися віг тебе, милий Єгипте речей?» (Мандельштам).



Существует «церковь» искусства в смысле собрания его чувствующих. Эта церковь имеет свои каноны, созданные напластованием ересей.

Виктор Шкловский

МАГІСТР МИСТЕЦТВ

«Класик за освітою, Г. Г. розпочав вчену діяльність із суто філологічної праці. Ще на студентській лаві під керівництвом проф. Кулаковського займався він відновленням й інтерпретацією тексту давніх авторів, і першою друкованою працею покійного був медальний твір “Корнелій Тацит. Розмова про ораторів” — переклад і дослідження, що вийшло в Києві 1885 року» [23].

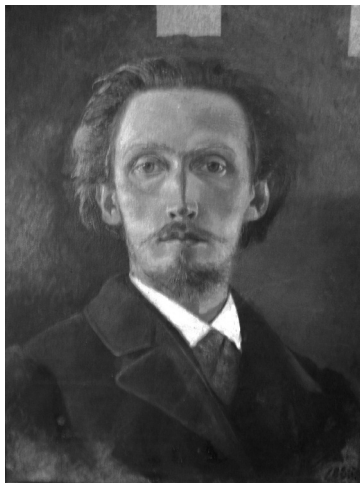
«Розмову про ораторів» Павлуцький переклав ще 24-річним студентом. Усезнаючи Йосиф Тронський чомусь це замовчує, віддаючи лаври першості іншому київському філологу-класику — Вікторові Модестову [24].

Є перша публікація, і Павлуцький за рекомендацією Кулаковського лишається на кафедрі «для приготування до професорського звання», тобто в аспірантурі, «професорським стипендіатом».

Навесні 1888-го він читає поспіль дві лекції на звання приват-доцента і право викладання в Університеті. Перша лекція, так би мовити, затравка для подальшого, це «Про начала мистецтва в Греції», в якій, незважаючи на широту назви, подано реферат двох книжок: Артура Мільхгефера «Die Anfänge der Kunst in Griechenland» («Зародження мистецтва у Греції») та Вольфганга Гельбіґа про гомерівський епос. Слід погодитися з І. Ходак, що Павлуцький був обізнаний з найновішою на той час літературою з обраного ним питання, а чекати від 27-річного про-

Іван Селезньов (1856–1936)

Портрет Григорія Павлуцького, 1889,
полотно, олія. Збірка Національного
художнього музею України.
Світлина надано Оксаною Сторчай



вінційного науковця чогось більшого — справа невдячна. Другий офіційний виступ «Скенографія у греків» — про декорації в античному театрі і роль скіаграфа Агатарха в цій справі. Гіляров безжально констатує: «Аби ставити такі теми і вирішувати їх у межах бібліографії, не потрібно було бути ані дослідником, ані знавцем мистецтва. І в цей час Г. Г., звичайно, не був ані тим, ані іншим» [25]. Дивно, що тоді «ані тим, ані іншим» у Києві не був ніхто, а в інших університетах імперії — дві-три людини: мистецтвознавство лише формувалося у голові гуманітарного Зевса, з якої воно потім за допомогою Гефеста — час завжди ремісник — мало народитися Афіною Палладою, таким собі авторитетно-науковим переможцем. Гіляров начебто це і розуміє, посиляючись на відсутність належного середовища.

Але Павлуцький, відчуваючи власну першість у більшості питань античного мистецтва для російського ґрунту, продовжує заглиблюватися, не звертаючи увагу на відсутність відповідного наукового довілля, на загальну простоту, навіть примітивність тодішнього міського побуту, брак потрібної літератури.

У березневому числі «Університетських вістей» 1889 року він грукує сімдесятисторінкову рецензію на дві найновіші паризькі праці з давньогрецького вазового живопису: п'ять випусків «*Les Céramiques de la Grèce propre*» («Грецька кераміка») Альберта Дюмона і Жуля Шаплена

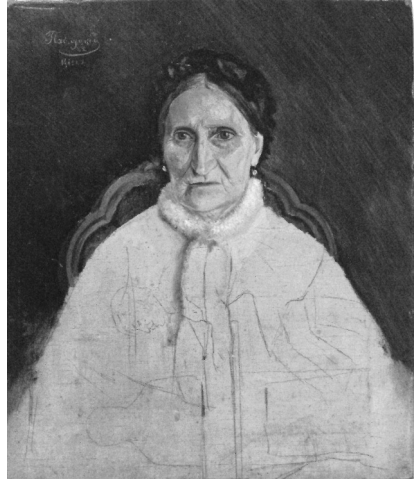
(видання Digo, 1880–1888) та монографію «Histoire de la céramique grecque» («Історія грецької кераміки») Олів'є Рейє і Максима Колліньона (1888), що якось потрапили до його рук.

Павлуцький пропонує розуміння, тверезе і влучне: «За відсутності інших пам'яток живописні зображення, що ними прикрашені грецькі вази, отримують особливу важливість; вони правлять немовби за відлуння великих художніх створінь, що, на жаль, мають вважатися назавжди для нас втраченими і про які ми знаємо лише за описами. Малюнки на вазах це єдиний матеріал, що дозволяє нам розуміти давніх письменників, які зберегли спогади про славних живописців старовини» [26]. З такої констатації бере початок тривке семирічне зацікавлення Павлуцького вазовим живописом еллінів, що 1896 року завершиться докторською дисертацією. У цій статті-рецензії-огляді є трамплінчик і для магістерської дисертації: згадка про те, що Отто Ян у передмові до зібрання ваз у Мюнхенській Пінакотекі вважав найдавнішими посудини азійського або так званого коринфського стилю.

Дотепний і цікаво репрезентований перелік знахідок і авторів, котрі ними опікувалися, становить стрижень, навколо якого витанцює Павлуцький власну думку: «Розкопки в грецьких країнах далеко ще не доведені до повного завершення. Кожен день може принести щонебудь нове, і те, що сьогодні може вважатися, мабуть, правильним і непорушним, завтра прямо і сміливо спростовується <...> Через те які б неточності у висновках не мала праця Дюмона, це анітрохи не применшує його заслуги як дослідника, що рухається новим, ще малодослідженим шляхом» [27]. Поряд із здоровим глуздом ще й урок толерантності, завданий самому собі (й читачам), на яку сам Павлуцький навряд чи міг згодом розраховувати: приклади гнівних рецензій Прахова і Муронова на його дисертації свідчать про інше.

Ця міні-монографія, що вперше знайомила спочатку київського, а потім загальноросійського читача з давньогрецькою керамікою, мала сім підрозділів: «Найдавніший, доісторичний період грецької кераміки: Вази Гіссарлика, Санторіна і Мікен», «Геометрична орнаментация», «Східний вплив: посудини Кіпру, Родосу і Мелосу», «Коринфські вази», «Східний вплив у решті Греції: вази халкідські, беотійські й егінські, Ваза Франсуа, розписні посудини Кірена і Навкратіса», «Керамічні вироби Афин у другій половині VI століття», нарешті «Чорнофігурні вази». Огляду, в якому філологічна сторона питання була би сполучена з мис-

Григорій Павлуцький
 Портрет матері (незакінчений), 1882,
 полотно, олія. Збірка Національного
 художнього музею України.
 Світлина надано Оксаною Сторчай



мистецтвознавчою, причому до описів автор вдавався лише подекуди, — такого огляду до Павлуцького в нашої науці не існувало. Його виклад завершується V століттям до Р. Х., коли виникає червонофігурний вазовий розпис, що «пройшов усіма сходінками розвитку грецького мистецтва до тієї доби, коли близько першого століття до Р. Х. абсолютно припинилося виготовлення глиняних розписних посудин» [28]. Шкода, що цей твір майже не згадується у сучасних працях з *історії кераміки*, а ті, хто студіюють науковий доробок Павлуцького, оминають його увагою.

Цей оглядовий трактат заклав основи для зміцнення антикознавчих орієнтацій 28-річного науковця, і якби не поїздка до Парижа «з науковою метою», влаштована йому Міністерством народної освіти восени 1889 року, після статті про давньогрецькі вазы, важко сказати, яким би шляхом він рухався.

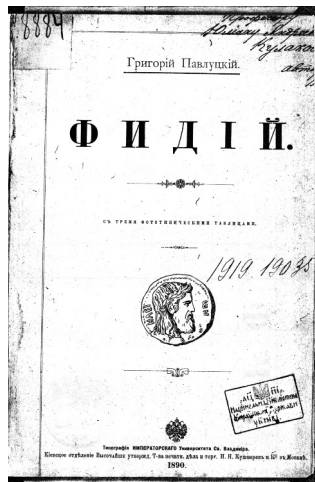
Гіляров зазначає, що у Парижі Павлуцький, окрім лекцій Коллінґона, познайомився з японським мистецтвом, з імпресіоністами, тобто з тим, з чим тоді пов'язувався мистецький Париж, але — це ж треба — «методологічних навичок справжнього мистецтвознавства він здобути не встиг або не зумів. Підхід його до питань мистецтва, як і раніше, лишався книжковим, філологічним» [29]. Слід вибачити Гілярова, котрий плутається в оцінках: він, напевно, мав на увазі емоційну

складову описів творів мистецтва, за якими передбачався розумовий визгін висновків. Від описовості ми подекуди змогли відмовитися лише зараз, коли мистецтвознавство у дзеркалі культури впізнало свою літературоцентричну сутність. Павлуцький це розумів, і через те вимагати від нього іншого підходу безглуздо. Важливо, що у Парижі він на певний час відволікся від вазового живопису. Якщо казати про «україно-французькі мистецькі зв'язки», то вони тут — у розважливій ході киянина Павлуцького художніми салонами бульвару Капуцинок, авеню Опера і вулицею Лаффітт. Імпресіонізм на той час вже припинив існування як цілісне річище, і твори Піссарро, Мане, Дега, Сіслея, Сезанна, Моне, Ренуара і Сьора стали класикою. Хто з тогочасних російських мистецтвознавців звертав увагу на це явище? Павлуцький був чи не єдиний. «Парижани» Ілля Мечников, Петро Кропоткін і Максим Ковалевський не були мистецтвознавцями, як не був мистецтвознавцем і Сергій Дягіль з його «Російськими сезонами», що починають відлік лише 1906-го.

У травневому числі «Університетських вістей» 1890 року, тобто за рік після «Давньогрецьких розписних ваз» і праці за кордоном, з'являється аж ніяк не очікувана монографія «Фігій». Зрозуміло, що написана вона була під впливом лекцій того-таки луврського хранителя професора Максима Колліньйона та під київським керівництвом Юліана Кулаковського. На вісімдесятьох сторінках, немов Афродіта з піни морської, виринає досвідчений, філігранно вишуканий у філології науковець, котрий, ерудовано компілюючи давні відомості і найсвіжіші наукові спостереження щодо найвідомішого афінського скульптора, презентує забарвлену власним поглядом вказівку на місце Фігія серед інших еллінських митців красної доби Перикла, що завершується чудовими заувагами щодо його стилю.

«Фігій, як і Рафаель, найбільш значним був тоді, коли він з повною свободою слідував своєму внутрішньому потягу; головною стихією його була сфера ідеального, і зовнішня краса форм у Фігія є лише вираз найблагороднішого духу і високої моральної чистоти. Через те до числа творів, в яких найбільше виявився своєрідний характер афінського скульптора, належали статуї богів. Риса величавості, що переважає в творах Фігія, не виключає в них грації. Уже вігдуки давніх критиків спростовують думку тих, хто вважає, що Фігію незнайома була дружня *харита* еллінів; але у нас є матеріал ще більш важливий, що дозволяє нам мати про це досить точне поняття — скульптури Парфе-

Типульний аркуш
монографії Григорія Павлуцького «Фідій»
з дарчим написом Юліану Кулаковському.
Фонд Наукової бібліотеки України
імені В. І. Вернадського



нону <...> Ця спокійна гордовитість (що не виключає, звичайно, руху і гнучкості) становила той ідеал, що панував у житті і в творах грецького мистецтва другої половини V століття <...>

Школа Фігія зазнала такої ж долі, як і школа Рафаеля; в обох випадках причина була одна і та сама: стиль вчителя впливав із того почуття краси, могутності, божественного благородства і гордої, своєрідної грації, що було властивим лише йому одному і не могло бути засвоєно наслідуванням навіть найкращими з учнів» [30]. Найкращими учнями, як ми знаємо [31], були Агарокрит, Алкамен і Кресилай, і трохи дивно, що Павлуцький відмовив, приміром, Алкамену в рисах, притаманних Фігієві.

Але дивно не лише це, а й те, чому книжку про Фігія не було подано як магістерську дисертацію. Ймовірно, через недостатній обсяг: як і зараз, напевно, вимагалось близько двохсот сторінок більш-менш зв'язного тексту. Втім, у кожному університеті були свої правила.

У трьох випусках університетського вісника '1892, від серпня до листопада, було оприлюднено працю «Коринфський архітектурний ордер» (тоді писали «орден»): потрібні двісті сторінок плюс чотири полоти передмови з римською пагінацією. «Широке застосування мотивів цього ордеру в архітектурі кінця 19-го століття надавало роботі Павлуцького певну гостроту сучасності, — пише Гіляров, — а та обставина, що він зупинив увагу саме на цьому найбільш вивченому

і декоративному з античних архітектурних ордерів, доводить, що художній смак й інтерес автора обумовлювалися не лише книжковим матеріалом, а й враженнями сучасності» [32]. Щодо *гостроти сучасності і вражень* Гіляров, здається, трохи перебільшив: коринфський ордер доби російської еклектики це пародія на ордер, а от стосовно декоративності він має рацію. Про опрацьованість — перебільшив: у комплексному підході Павлуцький був першим.

Агріан Прахов, який тоді вже був у Києві, зокрема, в Університеті, професором кафедри теорії й історії мистецтва, що її мав обійняти Павлуцький, прочитавши текст цієї дисертації, розлютився рецензією.

Сама особа Павлуцького — людини, що розмовляє руською з українським акцентом в стінах Імператорського університету, негосконала знає давні мови і при цьому дозволяє собі займатися питаннями античного мистецтва, — столичному снобу Прахову була неприємною. По-перше, Павлуцький, захистивши магістерську дисертацію, міг претендувати на його місце (нехай і екстраординарним професором до захисту докторської), з іншого боку, він насмілювався в провінційному університеті міркувати про тонкощі античної архітектури й скульптури. Важко керуючи розписом Володимирського собору, на лекціях в Університеті св. Володимира Прахов мав не лише додатковий заробіток (2400 рублів на рік) для дому, для сім'ї, а й певну віддушину в спілкуванні зі студентами. Він опинився на кафедрі теорії й історії мистецтва за рік до того, як Павлуцького залишили професорським стипендіатом. Лише 1897-го, коли він вже стане доктором наук, Прахов завершить розписи в соборі, звільнить професорську посаду і повернеться до Петербурга. Лише тоді інцидент можна вважати, як казав Маяковський, *виперченим*.

Із тридцяти шести сторінок цього відзиву, навіть якщо відкинути відсоток твердих знаків наприкінці слів, тхне такою пихою, злобою, самолюбіванням вкупі з несправедливістю, пересмикуванням фактів, відвертим знущанням з молодшого колеги, що кілька разів четверта книжка «Університетських вістей» за 1893 рік мною, не в міру емоційним, була кинута в стінку, й наприкінці читання-перечитування мала вигляд жалюгідний. Втім, папір витримав — усю ту стодвадцятирічну професорську гідоту досі тримає він на сторінках своїх.

Праховський текст про книгу Павлуцького — зразок знущання науковця над науковцем, старшого над молодшим; інший такого ґтибу

Перша сторінка
магістерської дисертації Григорія Павлуцького
«Коринфський архітектурний ордер».
Фонд Наукової бібліотеки України
імені В. І. Вернадського

КОРИНФСЬКИЙ АРХИТЕКТУРНИЙ ОРДЕР.

Tertium vero (quod), quod Corinthium
dicitur, ordinis habet gratissimam im-
itationem, quod Corinthii propriis capitulis
insculptis, gratissimam imitationem habet
habere officio, recitatur in istis tem-
poribus.

(Tab. 12a. IV, cap. 1, § 9).

I.

О происхождении коринфской капители. Источником первого типа
коринфской капители.

Одно авторское суждение по поводу тако-
го —

Дочь гражданина из Коринфа, уже в пору зрелого возраста,
умирая от болезни, просит ее похоронить, выразив, собранная на
детские игрушки, сложившая из их корнута и отнесла на могилу, где
поставила сверху надгробного памятника; она покрыла ее промоченной
одеялом, чтобы вода могла дойти сохранилась под одеялом.
Случайно коринфский похититель был так поражен видом, ко-
торый, пришедший сверху таинства, в то время время наступил
дети и стали по божьим корнута, и стали его, капитале лишь
узнавая чертёж, от давности пришедшие были образованы наизусть
нигили зметено. Во ту пору проходил мимо гробница Баллаха, ко-
торый за то время и множество своих работ на иррадиру полу-
чал от вынужденного изгнания (искусств); он заметил
образ и рождение похитителя из «жизни» и, поставившей
новизны и рождая форма, сдвигая по этому образу у корнута
выполнен, установил соответствующие размеры и, исходя из этого,
1

у нашої мистецтвознавчій літературі мені невідомий. Безумовно, зоїл Прахов був тут першим; оскільки ж опинився першим доктором теорії й історії мистецтва, йому і карти в руки: має зачати усі наукові жанри — від високого до найнижчого. Шкода, що у першому не пощастило стати майстром, зате в другому йому немає рівних. Хотілося б думати, Прахов лишитьсЯ в ньому й останнім, а його текст — пам'яткою людській непоступливості, вченій зарозумілості й професорській нечемності. Але справа його живе.

От яку рекламу зробив я зараз тому тексту — аби іншим не кортіло в такий огидний спосіб *намагатися* знищувати колег по цеху. Заради цього навмисно зупинюся на тому, в чому Прахов аж ніяк не мав рації, розкидаючи бруд непоступливості по живому тілу університетського часопису.

«Праця п. Павлуцького не репрезентує ясно обдуманого і твердо встановленого плану», «книга п. Павлуцького <...> неповна», «епохи коринфського архітектурного стилю викладені нерівно»: окремі питання «викладені без належного знання літератури, що існує з цього предмета» [33], все це мимоволі змушує «зарахувати працю п. Павлуцького до числа шкідливих для покоління учнівства» (с. 2–3) і т. ін. Критичного аналізу праці молодого науковця зазнало усе: Прахов вигілів такі групи питань для осуду, як «Філологічна підготовка п. Павлуцького», «Есте-

тична підготовка п. Павлуцького; вміння бачити і описувати предмети», нарешті, «Манера викладу п. Павлуцького і чистота його мови», в якій — найбезглуздіші причіпки. «На стор. 47 автор каже: “розетки і спіралі — елементи азійської орнаментациї. З факту, що єгиптяни зберігають спіральний орнамент лише з домішкою форм царства рослинного (квітка лотоса), можна заключити, що орнамент цей не належить Єгипту”. Волийте відкрити в цій фразі якийсь смисл! Праця буде марною» (с. 35). Чого б це так? Все прозоро і зрозуміло.

Ось ще зразочок причіпки: «На стор. 65 автор повідомляє нам, що “грекам Малої Азії та південної Італії було відомо мистецтво виробляти з золота і срібла деревні листя”. Це те саме, якби хтось сказав: “Рафаелю було відомо мистецтво малювати будиночки”. Вкрай щасливий вираз!». Або: «На стор. 56: “мотив пішов від *натхнень*, почерпнутих в царстві тваринному”. Смішна пухатість» (с. 35). Прахов іноді може отямитися і тоді впадає в суперечності: «Наука є безперервна бесіда людей, зайнятих дослідженням одного і того самого ж предмета, в якому кожен, у міру накопичення нових спостережень, вставляє своє нове слово». Стверджуючи таке, він тут же відмовляє Павлуцькому в такому праві. «З цієї точки зору праця п. Павлуцького не витримує жодної критики. Він саме змішав, внаслідок неясності своїх уявлень про наукові завдання, зародки критичної монографії (розділи I і II) з компілятивним викладом і тим насамперед зіпсував план наукової праці».

Одне добре слово знайшов Прахов для Павлуцького: «Книга п. Павлуцького є праця дилетанта, в якій не можна не відзначити однієї симпатичної сторони, а саме бажання займатися історією класичного мистецтва» (с. 5). На десять–п’ятнадцять відсотків Прахов має рацію, дорікаючи Павлуцькому в тій або іншій ваді, але робить це напрочуд зневажливо — добре, що відверто йолопом Павлуцького, який все ж таки «не пропускає нагоди ризикнути власним твердженням» (с. 29), не називає.

Задзрісний професор Прахов, сам не розуму аж понад голову в античному мистецтві, на професорське крісло якого начебто мітив Павлуцький, зловтішався з дисертації молодого вченого: «Звернення автора до <...> давніх, грецьких і латинських, текстів заслуговує на особливий осуд, оскільки крім поверхового ставлення до давніх текстів, з боку їхнього змісту, автор дозволяє собі грубі шкільні помилки, з яких більшість падає на переклади з грецької мови» [34]. Це ж крім-



Федір Якович Фортинський (1846–1902),
ректор Університету св. Володимира
у 1890–1902 роках

нал: писати дисертацію, спираючись не на пам'ятки, бачені на власні очі, а на картинки з цих пам'яток, щоправда, теж бачені на власні очі. Зараз над цим можна посміятися, але Павлуцького Прахов пробрав тоді міцненько: довго (майже півтора друковані аркуші) і на 90 відсотків несправедливо.

Зрозуміло, висновок невтішний: «Усього вищевикладеного із лишком достатньо, аби зробити висновок, що дисертація п. Павлуцького, представлена ним на ступінь магістра теорії й історії мистецтва, не повинна бути допущена до публічного захисту» (с. 36).

Із цих натягнуто-зухвалих міркувань видно, як у зародку робилася спроба придушення однією гоноровою людиною паростків наукового пошуку іншої гонорової людини, а страждала від того спільна справа — просвіта справжніх невігласів.

Колеги Павлуцького по історико-філологічному факультету дотрималися «корпоративної етики» і думку зальотної «столичної штучки», пихатої й завзятої, не врахували. Дивись-но, який хвацький, цей «москаль-чарівник», — жартували вони.

Розумний і врівноважений ректор, історик Середньовіччя Федір Фортинський, бачачи, що починає тхнути скандалом, «чорними шарами», і розуміючи, що Прахов у Києві ненадовго, а Павлуцький назавжди, зваживши усі ваги і принади, звернувся до попечителя навчального округу з проханням дати ще одну одиницю на кафедру теорії й історії мистецтва, а до колег Павлуцького по факультету киян Агольфа Сонні

та Миколи Бубнова — з проханням подивитись на працю Павлуцького більш-менш неупереджено.

Сонні був магістром грецької словесності і однолітком Павлуцького, Бубнов — вже доктором загальної історії, який 1891-го перейшов зі службовців столичного Міністерства освіти до Університету св. Володимира, трьома роками старший за Павлуцького.

Сонні вчинив мудро і захищав твір Павлуцького, щоправда, закинувши йому два предметні (на відміну від Прахова, який просто обурився, що не він написав ту дисертацію) зауваження: «1) Автор не повною мірою знайомий із літературою того предмета, про який пише; так, наприклад, для нього лишилися невідомими студії Фуртвенглера і Dieulafoy <...> Щоправда, неоліки у цьому смислі значною мірою залежать від умов, за яких п. Павлуцькому довелося виконувати заману ним працю, тобто від незадовільного стану російських бібліотек взагалі, а київських зокрема, за розрядом класичної філології. Вимагати безумовної повноти матеріалу значило б нехтувати узагалі можливістю занять класичною археологією в Росії». 2) Набагато більшим неоліком є «певна незрілість у способі викладення, що відбивається у творі п. Павлуцького, відсутність витриманості й почуття міри. Автор не панує над матеріалом, а захоплюється ним. Він поспішає висловити усе, що йому самому вважається за цікаве, не беручи у розрахунок, чи входить повідомлюване у рамки обраної теми. Внаслідок цього в його праці дуже багато зайвого, такого, що не стосується справи. Можна сміливо сказати, що, насміявся автор викинути добру половину, праця його значно виграла б». Зараз це звучить смішно: навіщо писати тексти, що можуть бути цікавими лише кільком людям на землі? Можна просто написати їм приватного листа, як це і робив, приміром, Лейбніц, коли ще не було наукових часописів. Екзегетичні праці самого Сонні, на жаль, зараз не цікаві, а от його студії з історико-культурних явищ (Горе і Доля в народній казці, приміром) досі інтригують [35].

Ось і позитивне спостереження: «3) На похвалу заслуговує прагнення автора завжди обґрунтовувати власні судження свідченнями античних джерел. Його книга помережена цитатами з давніх письменників, що наводяться *in extenso* [довго, повним цитуванням]. Узагалі в авторі помітний інтерес до філологічної сторони питання, що ним опрацьовується, що в археолога, безперечно, заслуговує на повне схвалення. Але незважаючи на це, автор вельми часто виказує відсутність

філологічної виправки. Майже на кожній сторінці трапляються неточні або навіть неправильні переклади або інші непорозуміння» [36]. Але ці вади виправдані тим, що «у той час як доричний та іонічний роди архітектури викликали обшир монографічної літератури, коринфський ордер досі ще не був предметом спеціального дослідження <...> Добродій Павлуцький ближче й точніше за своїх попередників дослідив питання про походження коринфської капітелі, і йому вдалося просунути його значно вперед <...> У другому розділі <...> п. Павлуцький розвиває *самостійну й оригінальну думку*, що другий тип коринфської капітелі (із завитками) поступово виробився з орнаменту, що дуже часто трапляється на пам'ятках східного мистецтва (асирійського, єгипетського, фінікійського, малоазійського) <...> Не зовсім з'ясованим у вельми переконливому викладі п. Павлуцького лишається тільки питання, як, коли і де відбулося з'єднання форми, виробленої з фінікійського букета, з вінком акантового листа <...> Взагалі другий розділ, на мій погляд, найцінніший у всій книзі, це не позбавлений значення внесок в науку» [37]. Четвертий і п'ятий розділи справді мають майже виключно компілятивний характер і «написані (особливо останній) дещо недбало. Однак описи пам'яток вирізняються повнотою і наочністю й є новинкою в руській літературі» [38].

Щодо другого зауваження, дуже точно висловленого у відзиві Адольфа Сонні, слід додати: Павлуцький не подолав і не збирався долати своєї «вченої недуги» іншо- і багатомовності і надалі — у докторській.

Ось приклад його стилю: «Ми даємо таке визначення жанру: *жанр є реальна картина із повсякденного людського життя*. Все суспільство є сфера жанру, — від салону до шинку; жанрист зображує все, що він щодня може спостерігати навколо себе: кузні, станції залізниць, приміщення машин, майстерні, розпечені печі плавильні, офіційні *galas* [гала-концерти], салони, сцени з сімейного життя, кав'ярні, магазини і ринки, кінні перегони і біржі, клуби та лазні, дорогі ресторани і похмурі народні харчевні, кабінети приватних людей і міністрів, повернення з лісу і прогулянку на морському березі, банки і гральні будинки, бугуари, казино, сюртуки, монокль і фрак, бали, *soirees* [вечори], спорт, аудиторії університетів і чарівний вуличний натовп увечері, — словом, мирний побут всього людства, до якого би класу суспільства воно не належало і якою б діяльністю не займалося вдома, у шпиталях, у шинках, в театрі, у скверах, серед бідних вулиць і широких, освітлених елек-

трикою бульварів» [39]. Павлуцький добре розумів, що проза не зростає, немов лопухи і лобода, вона *будується, як місто*. «План цього міста лежить перед очима, змінюючись, підкоряючись волі автора, який знає, де живуть і зустрічаються (або не зустрічаються) його герої. Вулиці, немов спогади, переливаються одна в іншу, стикаються на перехрестях, впираються в тупики, змушуючи пішохода йти прохідними дворами» [40]. Дисертація Павлуцького — це не стільки наукова, скільки художня проза. Дивіться, навіть у цьому фрагменту — наче якась перелегійна «Елегія Джону Донну» Йосифа Бродського, такий собі перелік гієслівних гій:

...Спят беды все. Страдания крепко спят.
Пороки спят. Добро со злом обнялось.
Пророки спят. Белёсий снегопад
в пространстве ищет чёрных пятен малость...

Бачимо: окрім того, що у наведеній вище цитаті Павлуцького перераховано реалії російського побуту кінця XIX століття, самі по собі цікаві у загальному списку, Павлуцький подає цілісну і живу, на його погляд, картину жанрової сюжетики доби реалізму (щоправда, випускаючи з уваги військову тему). Тут читацькій фантазії не до сну в літстилістиці метафізичної школи англійського бароко.

Сонні докоряє Павлуцькому у популярності його письма, кажучи, що писати наукові твори слід лише для науковців. Кажучи так, Агольф Ізраїлевич випускає з уваги, що можна поєднати сувору науковість письма з письмом красним, що науковий текст можна розглядати за відомством його *поетики*, а не лише *наукової ваги* (у гуманітарних дисциплінах часто-густо сумнівної). На жаль, таке ставлення до наукового тексту тяжіє над певним науковцем дотепер. Вчені люди здебільшого читають тексти попередників (рігко — колеги), а небайдужий до наукового інтересу обиватель так і вештається від пологового будинку до цвинтаря неосвіченим.

У студіях наших науковців, котрі займаються вивченням античності, книга Павлуцького про коринфський ордер не згадується: невже знову заважає неповнота вітчизняних бібліотек? Ні, щось інше. Це при тому, що електронні видання саме цієї праці Павлуцького у Мережі існують, а праця Сонні чомусь немає. Історія старі меблі щоразу по-новому розставляє.

Слід поставити за обов'язок вченому мужу: колего, пиши веселіше

і простіше, тоді, можливо, й до твоєї книжки потягнеться всякий читач, навіть неочікуваний. Павлуцький це прекрасно розумів і власним прикладом показував, як саме треба працювати, в який спосіб робити справу просвітництва.

За два роки, коли дисертаційні митарства Павлуцького були позаду, він знову, вже магістром, звернувся до історії коринфського ордеру, намагаючись довести, що цей ордер бере свою назву від *porticus Octavia, quae Corinthia sit appellata a capitulis aeries columnarum* (Plin. Nat. Hist. XXXIV III, 7 13) [41], тобто портик Октавія був названий за матеріалом (коринфська бронза) його капітелей. «Упродовж часу первинне значення цієї назви було забуте, й ім'я *Corinthaе* стали застосовувати для всіх колон з квітковими капітелями, не звертаючи уваги на матеріал» [42]. Сонні відповів віггуком на цю статтю і зазначив, що йому така констатація вигалася правдивою. Втім, пізніше, звернувшись до тлумачення слова *Korinthos* в етнографічному словнику Стефана Візантійського, Сонні пише, що Стефан вважає прикметник «коринфський» таким, що стосується не матеріалу, а конструкції, і оскільки цей термін вже трапляється в «Аргонавтиці» Аполлонія Родоського, то він на «ціле століття давніший від спорудження портика Октавія» [43]. Не важливо, до кого саме слід дослухатися, — питання про історію та назву коринфського ордеру досі нез'ясоване за браком відомостей (шкода, свідки померли) — важливо, що конфлікт із Праховим не викликав у Павлуцького ігіосинкразії до тематики античного мистецтва.

Коли у 1906/07 академічному році він читатиме слухачкам Вищих жіночих курсів історію античного мистецтва, не зможе, звісно, обійти увагою коринфський ордер. Слухачки ретельно занотували: коринфська капітель «не містить в собі жодної архітектурної ідеї: листя аканта і тонкі завитки не відповідають призначенню підтримувати важкість антаблемента. Коринфська капітель навіть, можна сказати, своєю ошатністю порушує гармонію будівлі, чого в перших двох стилях (доричному й іонічному. — А. П.) не помічається. Одним словом, мотив капітелі слід визнати вигаданим заради самого себе, своєї краси». От як цей ордер з його рокайлевою капітеллю йому набрид.

Згодом Павлуцькому замість Прахова («святе місце порожнім не буває») буде псувати нерви з приводу докторської дисертації інший доброзичливець — казанський професор Олексій Миронов (1866–1921?), який сам так і не став доктором теорії та історії мистецтв.

Третій рецензент, Микола Бубнов, історик-мегєвіст, декан історико-філологічного факультету упродовж 1905–1919 років (після Флоринського), який долучився до відзиву про дисертацію Павлуцького не як історик мистецтва, а з «методологічної точки зору», зазначив стосовно того ж самого другого розділу, що «надмірна розтягнутість цієї частини твору, що рясніє запозиченими цитатами і міркуваннями, вміщує в собі кілька невдалих спроб самостійного дослідження або вторинного доказу вже доведеного, виправдана до деякої міри наявністю однієї оригінальної і плідної думки». У третьому розділі Павлуцький «вперше робить спробу врятувати достовірність показань Вітрувія, який стверджував, що для фриза коринфського ордера давні зодчі прийняли форми, використовувані у доричному стилі, у чому досі сильно сумнівалися. Спроба достатньо вдала».

Особливістю наукового письма Павлуцького Бубнов жартома чи всерйоз вважає те, що тому «іноді однієї капітелі достатньо для того, аби дати найдокладніший опис всіх сторін храму, що містить в собі колону з капітеллю, що його цікавить» і що «п. Павлуцький нічого так не побоюється, як лишити без використання хоча б одну із зроблених ним під час підготовчих робіт виписок, нічого так не страшитися, як вийти у світ менше, ніж на 25 аркушах» [44].

Хоча Бубнов і вагався в тому, чи можна вважати книжку Павлуцького такою, «що задовольняє умовам вченої дисертації», проте він певний, що, будучи скороченою на чверть, праця багато б виграла у науковому сенсі, «хоча як внесок не стільки до вченої, скільки до такої, що тяжіє до вченої, літератури, вона й у її теперішньому вигляді у нас в Росії дасть певну користь. Добродій Павлуцький знайомий з літературою і, за більш суворого ставлення до себе, поза сумнівом може бути корисним діячем у сфері обраної ним спеціальності» [45]. Мабуть, «непевність» Бубнова ґрунтувалася на тому, що йому з Києва прийдеється, можливо, повернутися до Петербурга, де він навчався, і там працювати разом з Праховим, з яким не хотілося псувати стосунки, а можливо, він був послідовним, і як нефахівець з історії мистецтва насправді не вважав для себе можливим висловлюватися категорично.

Звісно, праці Павлуцького не з тих, про які Цветаєва висловилася вкрай влучно: потрібно писати лише ті книжки, од відсутності яких страждаєш. Але те сказано про красне письменство, а не про наукове. Українське мистецтвознавство на той час було в ембріональному



Микола Михайлович Бубнов (1858–1943),
декан історико-філологічного факультету
Університету св. Володимира
у 1905–1919 роках

стані, і хоча б з чогось слід було починати, а там вже страждати або не страждати. Молоденька Ольга Петрова два дні вперто шукала у каталозі московської «Ленінки» книжку про ілюстраторів «Божественної комедії» і була здивована, що такої книжки немає. «Тоді я сама напишу її», — весело зреагувала вона на заувагу консультанта. Той посміхнувся. 1974-го спочатку дисертація «Данте Аліґ'єрі в тлумаченні художників ("Божественна комедія" в образотворчому мистецтві XIV–XX ст.)», а згодом і монографія з'явилися на світ [46]. У науці потрібні будь-які книжки, краще — вдалі.

Хай там як, Прахов, до категоричної думки якого розумні люди в Університеті не дослухалися, чим його дуже роздратовали, лишився «при своїх». Повернувшись до Петербурга, він дає одному зі студентів, майбутньому академіку ВУАН Федору Шміту, тему для кандидатської (дипломної) роботи: розділ з «Десяти книжок про архітектуру» Вітрувія, в якому йдеться про походження коринфської капітелі.

Шміт у некролозі Прахова згадує: «Я попросив вказати мені літературу питання. Прахов засміявся і сказав: "Самі пошукайте! Що ж, я Вам все покажу та розповім, а Ви тільки прореферуєте чужі книжки! Зберіть пам'ятки, шукайте їх всюди, вивчайте їх, класифікуйте їх, творіть самі, а не пережовуйте книжкову жуйку"» [47]. — Он як засіла в нього ненависть до Павлуцького. Шміт спробував заперечити: «не знаючи літератури питання, можу впасти в помилки, давно вже виявлені, можу голову ламати над питаннями, давно вже розв'язаними,

втрачати час на збирання матеріалів, давно вже зібраних. Прахов відповів: "Правильно! Знаючи літературу, ви час заощадите, сили збережете, і піде у вас машинне виробництво наукових праць. Я віддаю перевагу ручній праці, особистій творчості". І все тут. Так я і повинен був почати роботу, можна сказати, навіпамацьки. І я мав право казати потім, з гіркотою, але і з гордістю, що я самоук» [48].

Дипломну роботу, слід вважати (оскільки відомостей про неї я не віднайшов), саме з коринфського ордеру, Шміт подав на розгляд восени 1900 року, склав державні іспити, здобувши ступінь кандидата теорії й історії мистецтва, і був залишений Праховим професорським стипендіатом — без стипендії [49]. Шміт їде в Рим, звідки звертається «до Прахова з проханням щого інструкцій. Всякий стипендіат отримує таку інструкцію, де вказується ряд питань, з якими стипендіат повинен ознайомитися, і найголовніші посібники, що собою визначають деяку програму роботи. На моє запитання Прахов відповів мені листом від 3 жовтня 1900 року, в якому говорив буквально таке: "Ось моя порада: в Римі беріться за малювання, живопис і скульптуру в якій-небудь школі або де хочете — це для Вас, як бажаєте бути істориком мистецтва, необхідно. Важливо було б також ознайомитися з теоретичними основами архітектури і з перспективою. У першу хвилину Вам це здасться неможливим, але раз заведете годину для цих вправ, і знання стануть накопичуватися непомітно, а мені потім подякуєте". І ось вся інструкція, яку я отримав від Прахова! Тепер я знаю: мудра, прекрасна інструкція» [50]. Звісно, обидва блазні, але Прахов більший, навіть видатний.

Шміт зізнається: «Я вже сказав: історик мистецтва Прахов був слабкий. Але розумів він мистецтво й інших навчав розуміти, як ніхто. Його характеристики окремих пам'яток були чудовими, але він характеризував їх не як історик, а як критик» [51]. Саме як критик, дегустатор, а не історик мистецтва підійшов Прахов і до оцінки праці Павлуцького. Є такий тип науковця: сам мало що може зробити в науці, а от критично поглянути на зроблене іншими може вправно, іноді навіть й об'єктивно. Але, на жаль, то не випадок Прахова. Його вдача була тенденційною.

Пізніше, не у зв'язку із Праховим, Шміт і Павлуцький ще раз перетнуться в науковому полі: на стінах церкви Спасителя в колишньому монастирі Хора в Константинополі, відомому як Кахріє-Джами.

За дорученням акадєміка Федора Успенського, директора Руського археологічного інституту в Константинополі, Шміт — за чверть століття після Кондакова [52] — узявся до студіювання мистецької оздобу храму: 1903-го він видав статтю «Мозаїки і фрески Кахріє-Джамі», 1906-го надрукував магістерську дисертацію «Кахріє-Джамі: Історія монастиря Хори, архітектура мечеті, мозаїки нарфіків» [53]; Павлуцький в 1911-у — надрукував розлогу статтю з вісьмома таблицями «Про мозаїки мечеті Кахріє-Джамі в Константинополі» [54], а до 80-річчя Університету, у січні 1914-го, виступив з актовою промовою «Про походження і розвиток візантійського мистецтва» [55], де згадував мистецьку оздобу цареградського храму. Василь Афанасьєв реферує: «Оглядаючи досить значну літературу, присвячену формуванню й еволюції мистецтва Візантійської держави, Павлуцький висловлює власні погляди на цю проблему. Він підкреслює видатну роль саме Константинополя в процесі синтезування різноманітних прийомів і засобів, вироблених у мистецьких школах християнського Сходу, пізньої античності, еллінізму. Вони й лягли в основу своєрідного візантійського стилю, найдовершенішим утіленням якого, на думку Павлуцького, стали мозаїки Кахріє-Джамі. У цій же промові наголошено і визначну роль візантійського мистецтва у формуванні художніх уявлень і смаків стародавньої Русі, зроблено акцент на важливості вивчення візантійської мистецької спадщини для глибшого розуміння й осягнення особливостей художньої творчості старокняжої доби» [56]. Але усе це — вже ХХ століття.

Приват-доцент Павлуцький отримав ступінь магістра, став штатним доцентом, за рік надрукував статтю «Храм Зевса Олімпійського в Афінах» — рецензію на перший том Луї Бев'є «The Olympieion at Athens» (Бостон, 1885). Переказуючи із власним коментуванням працю Бев'є, Павлуцький у такий спосіб знайомить нашого читача з афінською пам'яткою в її писемному й реконструктивному існуванні. Текст рецензії примушує наголосити, що приклад репрезентації мистецької пам'ятки в такий спосіб, що буде згодом відпрацьований Павлуцьким на матеріалі української архітектури, виявився вдалим. Усе, що можна було сказати про храм Зевса й історію його створення за допомогою різноманітних відомостей, тут сказано. Павлуцький засвідчує, що праця Бев'є — цікавий «матеріал для подальших студій» [57], котрі у нашому архітектурознавстві так і не з'явилися.



Искусство работает своим многотысячелетним, всепонимающим живым архивом.

Искусство обновляет память человечества.

Виктор Шкловский

ХОГАРТ, ДОКТОРСЬКИЙ СТУПІНЬ І ПРОЩАННЯ З АНТИКАМИ

Опонентський відзив молодого магістра теорії й історії мистецтва на магістерську дисертацію московського колеги-одноліткa Володимира Мальмберга (1860–1921) можна вважати зразком толерантного ставлення до оцінки наукової стугії. Павлуцький пам'ятав, як Прахов «витер об нього ноги», і не вважав для себе за можливе вчиняти так само. Від московського снобізму, властивого декому, Павлуцький був далекий, беручи приклад з колег по факультету, які ставилися до будь-якої наукової роботи напрочуд мудро, поступливо.

У статті «Про метопи давньогрецьких храмів» наявні ті самі принади (а зрештою і вади), що вирізняють уже сформований науковий стиль письма Павлуцького: переказ з *опасанням* його власними міркуваннями, більш-менш вгалими. Але головна принада цього тексту, як й інших, — спокій, пасторальність. Можливо, нас з вами і вивела з нього рецензія Прахова, а можливо, саме за таким стилем викладення відчувається впевненість автора у його твердженнях. «Добродію Мальмбергу належало, не задовольняючись недоробленими нотатками, скласти більш повну і живу картину розвитку обраного ним для дослідження декоративного елементу грецької храмової архітектури, належало звернути більше уваги на художнє виконання рельєфів і залу-

чити набагато більшою мірою для порівняння аналогічний матеріал» [58]. Дійсно, праця Мальмберга написана виключно для фахівців, читати її складно, а оскільки фахівців із таких студій замало, її взагалі зараз не читають.

Зауважимо, що Павлуцький наголошує на залученні для порівняння додаткових матеріалів: це вже начало компаративістики у мистецтвознавстві, до нього неznаної. Принаймні Прахов до таких вправ не вдавався, Кондаков на той час (початок 1890-х) також.

«Тема, обрана автором, настільки значна й цікава, що варта того, аби над нею попрацювати знову; при цьому бажано було б бачити виконання такої праці у децjo більшому розмірі, бачити живу історію, так само задовільну як для публіки, так і для фахівців, і слід вважати, що при наступних виданнях п. Мальмберг вважатиме за корисне усунути цю вагу свого твору» [59]. Наступних видань не було, а докторська дисертація Мальмберга, присвячена фронтоним композиціям (1904), написана в тому ж таки нудно-тягучому канцелярському стилі, в якому госі прийнято писати дисертації. Дійсно, чого б це Мальмбергу змінюватися на догоду якомусь там Павлуцькому? Якщо Павлуцький заклав у мистецтвознавстві момент популяризації тем і явищ, допустиму міру вігважності наукового письма, — Мальмберг, беручи приклад з Прахова і Кондакова, був вгядчим діагохом письма снодійного, нагто зарозумілого, антилітературного.

1894-й був уже третім роком, як Павлуцький поряд із Праховим читав лекції з історії мистецтва Нового часу — першим в історії університетського викладання Російської імперії. Таке викладання передбачає проведення історико-культурних порівнянь, навіть вимагає компаративного підходу до матеріалу. Першим серед імперських мистецтвознавців, тим паче першим серед українських, він друкує статтю «Федотов і Хоґарт» — рецензію на фототипічне й автотипічне видання Федора Булгакова «П. А. Федотов та його твори» (1893), себто на альбом із вступною статтею — також чи не перше видання в такому мистецтвознавчому жанрі.

У цій статті все було вперше. І настановні мотиви: «Можна сказати, що жодна європейська нація не доходила в живопису до такого захоплення чужоземними запозиченнями, як ми, руські, на довершену анігіляцію оригінальності і плодючості народного генія» [60]. І твердження: «Федотов і Гоголь — це натури, близькі по духу і творчості;

один висміював вади російського суспільства за допомогою кисті, інший <...> за допомогою пера» [61]. І заперечення щодо мотивів Булгакова в оцінці Хоґарта, і витримана у точній інтонації осанна Хоґарту — перша в нашому мистецтвознавстві, — все це у компаративному перебігу. «Англіїці не прийняли нав'язані Відродженням погляди на мистецтво і стали самостійними художниками, продовжувачами голландців. Реакція англійців проти захоплення давнім світом, що дійшов в Європі до крайності, виявляється навіть у творах англійських естетиків» [62]. Навіть якщо тут і перебільшення: архітектори Кристофер Рен й Ініго Джонс все ж таки владно рекрутували палладіанські форми ренесансної архітектури стовбичити античними колонами на лондонських вулицях і заміській травичці, — головне схоплено правильно, особливо, коли це каже античник.

Незабаром побачимо, чому Павлуцький настільки переймався природою жанру в мистецтві. Але оце його спостереження щодо Хоґарта, гідне енциклопедичного карбування, звучить зовсім по-сучасному, у найкращих мистецтвознавчих традиціях.

«Якщо класичний ідеал надто високий і віддалений, то карикатура йому здається занадто низькою для нього. Між героями і виродками, між напівбогами Греції і демонами Середніх віків, між піднесеним і безглуздом, між трагедією і фарсом, на його думку, існує проміжний світ, яким дотепер нехтували художники. Цей світ є саме той, де ми живемо, і його-то Хоґарт готувався дослідити. На цьому шляху у нього немає інших попередників, крім голландських майстрів, терплячих і тонких живописців приватного життя; але він поживавить їхній реалізм, додавши до нього новий елемент: дію, хвилювання, драму. Хоґарт розширив видноколо спостережень художника-жанриста» [63].

Виникнувши тут, у статті про Федотова і Хоґарта, упродовж наступних трьох років саме поняття *жанр* та його прояви у мистецтві не будуть давати Павлуцькому наукового спокою. Завершиться цей неспокій 1896 року докторською монографією про жанрові сюжети в грецькому мистецтві переддоби еллінізму.

Дійсно, за якими ознаками може працювати мистецтвознавець з творами мистецтва? У першу чергу, за *стилем* і *жанром*, у другу, — за *іконологією* і *семантикою*, у третю, — за *іконікою*. На той час знаряддям мистецтвознавця був лише *стиль*, Павлуцький намагався працювати із інструментом *жанр*. Решта — здобуток XX століття,



Вільям Хогарт. Автопортрет з собакою, 1745, полотно, олія
П'ять ордерів перук, 1761, мідьорит

що спочатку помістило мистецтво в контекст культури, а потім через культуру дивилося на твори мистецтва. За доби Павлуцького твори здебільшого існували начебто у безповітряному просторі.

Не залишає відчуття, що Павлуцький наприкінці XIX століття, побачивши європейські мистецькі зрушення (насамперед імпресіонізм), втомився від тієї «своєї античності», зрозумів, що треба вже зробити — хоча б для себе — акт її «культурного поховання», причому з якимсь почтом, з фанфарами.

Його докторська дисертація і пов'язані з нею чергові хвилювання через рецензію Миронова, доволі спокійний захист, — це якщо не криза в медичному сенсі, то *рубікон* в історико-культурному.

Вже у передмові він підкреслить: «Звільнення від того, що псевдо-ідеалізм вніс у мистецтво фальшивого і позбавленого життя, було досягнуто з великими труднощами лише в 70-х роках нинішнього <XIX> століття. Це був момент перехідного настрою, коли всі неясно відчували віяння нового духу в мистецтві. Загальний настрій часу вирішився захопленням японським мистецтвом, що і дало в Європі перший поштовх до сучасного натуралізму» [64]. Через те, аби перейти до правдивості, слід було поставити крапку на давньогрецьких мистецьких уявностях.

Як і будь-який тодішнього ґибу мистецтвознавець, Павлуцький

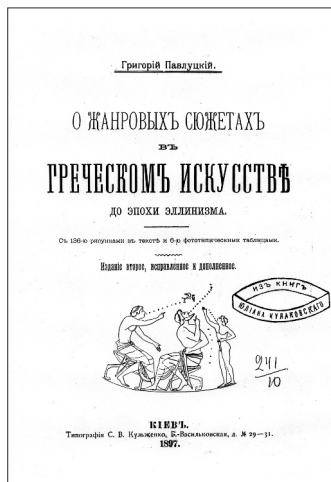
прийшов до мистецтва з *класичної філології*, якої навчався в Третій гімназії й Університеті св. Володимира. «Любов до прекрасного, аматорські заняття живописом зумовили інтерес Г. Г. до мистецтва античного. Але пігійшов він до нього не від пам'яток, а від текстів. Не безпосереднє, живе враження від художніх творів, а проблеми філологічної екзегези, не питання стилю, а літературні свідчення давніх авторів, їхнє тлумачення й ілюстрація на пам'ятках, — ось що цікавило молодого вченого в першу пору його діяльності» [65]. Ці самі матерії бентежили його упродовж складання двох дисертацій.

Спочатку, як і було заведено, фрагменти майбутньої книги грукували в «Університетських вістях»: з жовтня 1896-го по серпень 1897-го. Затим ці фрагменти в університетській типографії Завадського були зведені до купи, до них було додано вступ і схоплено палітуркою у сотні примірників. «Якщо ваги дисертації були жорстоко, до грубості різко і нещадно відзначені науковою критикою, то зазначені позитивні риси зумовили швидке розповсюдження першого видання і появу за рік другого — явище в Росії надзвичайно рідкісне, майже виняткове для книги такого змісту», — гецо помилково зауважив Сергій Гіляров [66]. І перше видання, і друге з'явилися майже водночас, причому в другому було додано багато що нового. Друге випустила у світ найзначніша книжкова фірма тогочасного Києва й узагалі Півдня Росії — типолітографія Стефана Кульженка, до якої були передані зверстані шпальти з університетської типографії. Шкода, що встановити наклад другого видання практично неможливо.

Я навмисно не хочу зупинятися на цій праці, досить відомій і кілька разів коментованій. Зазначу лише, що вона має п'ять розділів: 1) Найдавніший період грецького жанру (мікенська доба, щит Ахілла, вази геометричного стилю, щит Геракла, коринфські вази і таблиці, кіренські чаші); 2) Жанрові сюжети на чорно- і червонофігурних вазах перед добою Перикла; 3) Жанрові сюжети у грецькій пластиці за доби архаїки та у V столітті до Р. Х.; 4) Сцени жіночого та дитячого життя на новоаттичних вазах і 5) Жанрові сюжети у живопису і пластиці від Пелопоннеської війни до Александра Великого. Завершує монографію екскурс «До питання про так званий героїзований жанр». 307 сторінок + 7 сторінок переднього слова за римською пагінацією. Дозволено до друку деканом історико-філологічного факультету Тимофієм Флоринським 15.06.1897. Те, що у першому виданні було післясловом, у другому стає

Титульний аркуш другого видання
монографії Григорія Павлуцького
«Про жанрові сюжети в грецькому мистецтві
переддоби елінізму» (1897)
з бібліотеки Юліана Кулаковського.

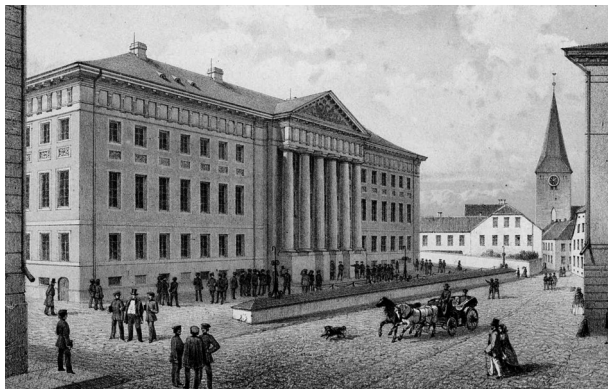
Фонд Наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського



переднім словом, котре датується 23.11.1896 (за старим стилем). У другому виданні з'являються додатки: коментарі до деяких сторінок основного тексту. Понад 130 рисунків супроводжують текст, що робить книгу Павлуцького ілюстрованим посібником з історії давньогрецького жанру, розглянутого діахронічно з елементами синхронії.

Павлуцький, простеживши формування давньогрецького жанру від мікенської доби до завоювань Александра Македонського, віддаючи належне тогочасним описовим (іконографічним) методам і створенню аналітико-типологічних рядів (що згодом вкладеться як метод в основу іконології Ервіна Панофського [67]), прагнув упровадити твори давньоеллінського жанрового мистецтва в історію світового руху мистецьких форм упритул до кінця XIX століття. Деякі теоретичні міркування, маючи пропедевтичний відтінок, досі виглядають нешаблонно.

Хоч як дивно, саме вони й обурили рецензента Миронова [68]. Заздрісність, як і фізику твердих тіл, ніхто не відміняв. Зараз біографічні подробиці цієї псевдонаукової чвари, — звичайного в науковому житті явища, що, з одного боку, псує нерви, з іншого, спонукає більш точно формулювати формульоване, — видаються курйозними, незначущими, і йдеться не про те: з ким не буває, якщо талановитий? Люди різні, серед вчених нормальні трапляються рідко, а ось сухий писемний залишок — предмет, що впродовж століть освіжає затхле повітря науко-



Імператорський
Дерптський (Юр'ївський)
університет,
літографія 1860-х

вої бездумності і звеселяє кров нащадка, нудіє на бібліотечній полиці, доки жива бібліотека. Це такий собі наслідок закону *людської природи*.

Олексій Миронов, п'ятьма роками молодший за Павлуцького казанський магістр теорії й історії мистецтва, людина якихось костурбато-застарілих поглядів, наче беручи приклад з Прахова, надрукував у «ЖМНП» вісімнадцять сторінок рецензії, що завершується сентенцією: «Ясно, що автор має хибне уявлення про сучасне декадентство з його фальшивою, штучно вигаданою символікою і нерідко потворними зовнішніми формами, якщо знаходить щось спільне між ним і тими життєвими міфологічними уособленнями давніх греків, в яких втілювалася конкретно жива віра цілого народу» [69]. Після цього решту вже можна й не читати. Тридцятирічний Миронов, який щойно випустив більшменш пристойну книжку «Картини загробного життя в грецькому живопису на вазах» (Казань, 1896) і захистив магістерську дисертацію, намагається бути «другим Праховим», але без ерудиції та витонченої злості останнього.

Павлуцький виглядає привабливіше. Миронов писав рецензію на перше видання, чим спровокував догатки Павлуцького до другого видання, хоча той про це не згадує. На відміну від попереднього конфлікту — з Праховим — цього разу він спромігся відповісти спокійною і дотепною відповіддю на зауваження Миронова за моделлю: а) місця, в яких важко домогтися смислу; б) промахи, що походять від недостатнього знайомства з предметом; в) навмисне перекручування фактів. Тут є виразні моменти.

На звичне для Павлуцького зауваження щодо літературності його письма бачимо таку реакцію: «Наразі під впливом почуття всі сфери духовного життя починають отримувати інший відбиток. Подібно до того, як у самій *науці* унаочнюються ознаки реакції проти позитивізму, що спочатку нею керував, і на місце сухих оповідань і педантичної паперової вченості стало прагнення до суб'єктивності, так і мова втрачає свій колишній важкий архітектурний характер і мармурову холодність і отримує особистий характер» [70]. Отакої: «получи, фашист, гранату от советского солдата». Слова Павлуцького слід написати на дверях наших аспірантур і дисертаційних раг — звісно, «золотими церковнослов'янськими літерами». За 120 років вони набули ще більшої актуальності.

Павлуцький служив мистецтву не «чистому», а суспільно інкорпорованому, не «мистецтву заради мистецтва», а мистецтву, з одного боку, заради наукового ступеня (не обурюємось, бо це правда), з іншого, — заради навчання невігласів, заради того, аби мистецтво хоч якось увійшло в товщу того суспільного прошарку, який на нього здатний реагувати.

Ми ж розуміємо: «Служіння “чистому мистецтву” виникає на ґрунті розладу художника з суспільним середовищем, і через те “естетство” — це завжди, як і будь-яке мистецтво, *форма боротьби* з іншими соціальними і художніми обставинами. Тому природно, що соціальна роль “естетства” мінлива. Й у залежності від історичних умов може бути або негативною, або позитивною» [71]. Павлуцький хоча і був до певної міри естетом, але розладу з суспільним середовищем особливо не відчував. Узагалі ж, естетство в модерні зламів XIX–XX століть було явищем безумовно позитивним, хоча по-снобістському орієнтовані традиційно вишколені сучасники відмовлялися це визнати.

Але ми не тільки це розуміємо. Разом з Абрамом Терцем ми розуміємо, що *чисте мистецтво* це нонсенс. «Мистецтво і так полягає в надзвичайно підозрілому ставленні до життя, а тут ще — чисте! Чи можливо, чи личить мистецтву бути чистим? Ніколи. Не огне, так інше <...> Взяти того ж Пушкіна. Декабристів підбадьорював? Царя-батьошку напучував? З наклепниками Росії змагався? Милості до переможених жадав? Глаголом серця палив? Де ж — чисте?» [72]

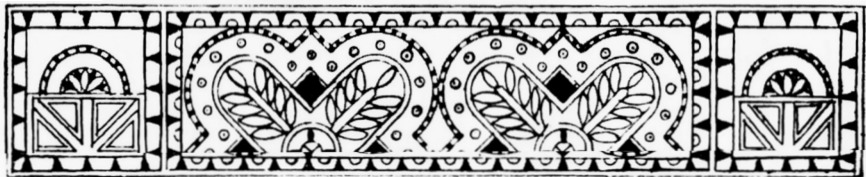
Юліан Кулаковський у листі до друга, декана Флоринського, влітку 1897-го стурбовано писав: «[Іван] Помяловський згадував, що Митронов (про якого він поганої думки) погрожував написати влітку вбивчу для

Павлуцького рецензію. Якби-то йому це не завадило» (17.06.1897, за старим стилем) [73]. Павлуцький захистився в Юр'ївському (Тартуському) університеті, ставши з 18.12.1897 доктором історії й теорії мистецтв, четвертим за ліком в історії імперсько-російської мистецтвознавчої науки [74]. Ще 1.04.1897 він писав декану Флоринському: «Я вже п'ятий день у Юр'єві. Дисертацію мою нарешті прийнято професорами [Володимиром] Мальмбергом і [Михайлом] Крашенінниковим. Останній висловився про неї із значною похвалою <...> Чи відбудеться у травні мій диспут, це невідомо: справа в тому, що в Юр'ївському університеті кафедра теорії й історії мистецтв існує під іншою назвою: класичної філології й археології. Через те факультет може видати мені ступінь лише за згоди міністра <Івана Делянова>. Тут переконані, що це не зустріне жодних перепон у Міністерстві і що це лише формальність. Сьогодні я їду до Петербурга. Ви були настільки люб'язні, що обіцяли мені, що як тільки дисертацію мою буде прийнято, факультет буде клопотати перед міністром щодо мене. У своєму проханні міністру я скажу про прийняття моєї дисертації спеціалістами в Юр'єві; це вже сталий факт, і факультет нічого проти не має. Я вважаю, що і наш факультет (у Києві) може нагадати міністру про те, що моя книга прийнята в Юр'єві. Диспут мій, таким чином, відбудеться або в травні, або у вересні» [75]. Але канцелярська тяганина, як зазначає Євген Жарков, відсунула захист на грудень [76].

Немов давній майстер якоїсь аргосо-сікіонської школи, Павлуцький писав книжки, *ретроспективно* підпорядковуючи їх законам *історичної перспективи*. Тепер слід уявно вгледіти це, оскільки давній живопис дійшов лише в описах-екфрасисах.

Власнокошті наукові подорожі до Німеччини і Франції у 1886–1888 роках, до Італії, Франції, Німеччини, Швейцарії, Австрії (за державний кошт) у 1889–1890-у спрацювали на становлення Павлуцького не як філолога-класика, а як історика мистецтва: надивився, схаменувся, «підсів романтично». Фегір Ернст писав: «Павлуцький був виразником того історико-філологічного підходу до мистецтва, що його художники так часто закидають мистецтвознавцям» [77]. Було б кого кому штрикати на початку 1920-х. Нині б нам такі докори.

У всіх книжках і статтях Павлуцького 1890-х відчутна *спокійна* антична тема, котра трохи затуляє інше: адже про що б не писати, авторська інтонація зберігається.



Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является приём «остранения» вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлён; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно.

Виктор Шкловский

«СТАРОЖИТНОСТІ УКРАЇНИ» Й УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО

Після докторської Павлуцький, мабуть, розуміє, що античністю, котра набила йому оскому, більше займатися не стане. І він звертається до інших тем, серед яких магістральною буде тема українського мистецтва й архітектури.

1900-го Павлуцький друкує піонерську (зараз сказати б — культурологічну) працю «Про зв'язок мистецтва з культурою», невеличку за розміром — кілька сторінок — але концептно містку. Того ж року вийшла друком лекція, читана Павлуцьким у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка, — до ювілею Карла Брюллова, за два роки — стаття «Гоголь про мистецтво», перша в ряду мистецтвознавчої гоголіани [78]. Отже, відчувається раптово різкий відступ Павлуцького від античної тематики в бік Нового часу. Злам століть — нове життя. До речі, згодом тема взаємодії мистецтва і суспільства стане серед російських мистецтвознавців популярною, і той самий Олексій Миронов, науковий ворог Павлуцького, надрукує в Казані лекцію «Роль мистецтва у житті людини і держави» [79] з неявними еківоками у бік праці Павлуцького десятирічної давнини. Павлуцький, не згадуючи про текст Миронова, у свою чергу, того ж таки 1909 року друкує статтю «Про користь мистецтва й історії мистецтв» [80].

І ось на початку 1904 року в «Читаннях в Історичному товаристві Нестора Літописця» з'являється перша замітка Павлуцького, котрий нарешті, здавалося б, натрапив на ще одну в його житті магістральну наукову тему: три сторіночки тез «Дерев'яна церковна архітектура Південно-Західного краю у XVII та XVIII століттях».

За нею, наприкінці того ж 1904-го, у фештифті Тимофіїві Флоринському «Ізборник Київський» надруковано статтю «Про дерев'яні вирізьблені зображення *путтів* в південноруських церквах XVII–XVIII століть», а тезовий її конспект — у черговому випуску «Читань...». Того ж таки 1904-го Павлуцький як справжній науковець вдається до вивчення найбільш ранніх свідчень літературних пам'яток щодо побудови дерев'яних церков «малоросійського типу» і знову — у «Читаннях...» невеличкий конспект [81]. Ці тексти роком пізніше були інкорпоровані у вступну статтю до «Старожитностей України».

Можна упевнено сказати, що саме 1904 рік став для Павлуцького датою *друкованого* звернення не лише до новоєвропейського, а й до українського мистецтва й архітектури, і така сфера інтересу не полишить його аж до смерті.

Звісно, дата умовна: все почалося з XI Археологічного з'їзду в Києві 1899 року [82], коли, як пише Павлуцький, вголос «було вказано на сумний стан пам'яток місцевої старовини, було звернено увагу на потребу вивчення залишків рідного минулого Малоросії» [83]; влітку 1901-го було здійснено низку екскурсій кількома членами університетського Товариства Нестора Літописця.

Павлуцький у передмові до «Старожитностей України» робить дуже ретельний огляд того, як і завдяки кому й чому його праця побачила світ, і немає сенсу реферувати її. Зазначу лише, що в екскурсійній підготовці матеріалів для Павлуцького, котрий опинився наче головним редактором, брали участь І. Каманін, О. Левицький, В. Щербина, протоієрей Ю. Сіцінський, М. Біляшівський, В. Доманицький, В. Щербаківський і М. Істомін. Сам Павлуцький влітку 1903 року коштом Товариства Нестора обстежив деякі села і містечка Київської, Волинської і Подільської губерній, власноруч зробив обміри і світлини пам'яток, щонайперше звернувши увагу на дерев'яні церкви XVII і XVIII століть як на споруди, що більше за інші приречені на загибель [84].

Як вважає Віктор Короткий, інтерес до української давнини був прищеплений Павлуцькому його другом — поряг з Кулаковським — універ-

Григорій Павлуцький
Обкладинка науково-літературного збірника
«Пам'яті Гоголя», виданого Історичним
товариством Нестора Літописця
за редакцією Миколи Дашкевича (1902)



ситетським наставником Володимиром Антоновичем (1834–1908). За Декартом, перша ознака системи це список. Антонович зробив важливе для української археології: склав археологічні карти Київської (1895) та Волинської (1900) губерній (Юхим Сіцінський — Подільської губернії, 1901). Оскільки під археологією на той час розуміли не лише те, що приховано у землі, а взагалі будь-які старожитності, і XI Археологічний з'їзд, і ці карти заклали концептні основи охорони пам'яток української давнини, до яких долучився Павлуцький.

У його книзі йдеться не лише про дерев'яні споруди, а й про муровані, але камінь — більш тривка матерія, ніж дерево, і через те пам'ятки з цього матеріалу становитимуть туристичну цінність ще довго, поки їх не знищать.

Будівлі й ідеї руйнуються, втім, їхні руїни лишаються навечно. Андрій Бітов в «Уроках Вірменії»: «Це лише здається, що потужність часу... Не час, а люди розвалили храми. Вони не встигали за своє життя побачити, як розправиться з храмом час — потім коли-небудь і без них, — і нетерпляче руйнували самі. Я раптом зрозумів, що таких руїн і зовсім

немає, щоб від одного часу <...> Час встигає лише трохи скрасити справу людських рук і нагати руйнуванням вид пом'якшений та іділічний, що наводить на роздуми про час. І в такому вигляді руїни стоять уже вічно» [85]. Так от, мурованих храмів, згадуваних Павлуцьким у «Старожитностях України», три (вони збереглися і є програмними), а дерев'яних — двадцять, і чи існують вони у тому вигляді, в якому залишені Павлуцьким на обмірних кресленнях 1905 року, — особливе питання. Втім, ще Логвин у передмові до монографії Таранушенка підкреслював — об'єктивно, без жалю: «Через недовговічність дерева — воно легко горіло і швидко гнило — майже всі давні споруди зникли, і лише невелике число уцілілих храмів дають нам змогу судити про інженерно-конструктивній архітектурно-мистецькій досягнення нашого народу в минулому» [86]. Тобто йдеться про *природний процес*, і саме цим він цікавий.

Під таким кутом зору *загибле й незавершене* в історії культури є симетричними; і за тим, і за іншим сумуємо. Різниця лише в тому, що про довершеність незавершеного ми не знаємо, а от про довершеність загиблого знаємо; оскільки ж «у великій мудрості багато печалі» (Еккл. 1 : 18), те й інше стають сповненими рівнозначного смислу й значення.

Показово, що Павлуцького цікавили саме недовговічні дерев'яні храми: він розумів, і про це витончено розмірковує у передмові, що дерево — річ нетривка, а от ідея храму — вічна, й через те має бути зафіксована передовсім. «Життя коротке, мистецтво вічне, випадкові обставини скороминуші, досвід оманливий, судження важкі», — Гіппократ рихтував свідомість; науковець осмислює час, розуміючи його в просторі й закарбованих артефактах.

«Я подав попереду загальну розвідку, яка змальовує характер, походження, *міру самобутності, а також залежності від сторонніх впливів*, церковних скарбів, іще збережених у багатьох місцях Малоросії», — пише Павлуцький [87]. Закурсивлене мною і є тим, чим він відрізнявся од наступних дослідників, котрі наголошували на автохтонності дерев'яної архітектури України: Таранушенко навіть ображався, що Павлуцький, мовляв, пише, що українські дерев'яні церкви «одягнуті в прості шати невибагливої народної творчості» і що зокрема церква в Старих Хуторах — «найпростіший зразок триверного храму» [88]. Звісно, як же інакше: у нас все має бути найвищого ґатунку.

Проте, хоч би як лоскотало усвідомлення певної автохтонності форм української дерев'яної архітектури, слід звернути увагу на при-



Типульний аркуш монографії Григорія Павлуцького «Старожитності України». Вип. 1. Дерев'яні та муровані храми» (1905)
та обкладинка новітнього видання: «Дерев'яні та муровані храми України»,
каліграфія Олексія Чекаля, видавець Олександр Савчук (Харків, 2017)

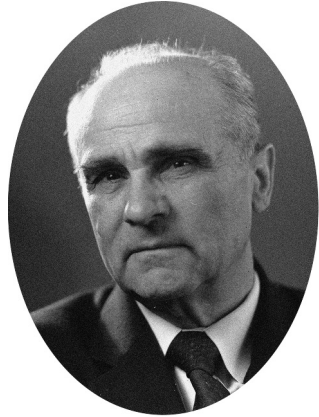
клади, що їх Павлуцький як науковець, схильний до об'єктивності, наводить у книзі: дерев'яні архітектурні форми церков Англії, Норвегії, Данії, зокрібна Сілезії, де на початку XX століття ще зберігалися монументальні дерев'яні пам'ятки не старші від перших років XVI століття. Хоча він і зазначає, що «порівняльне вивчення малоросійських та західних храмів приводить нас до висновку, що малоросійська архітектура демонструє риси, цілком відмінні від західного дерев'яного будівництва; вона вбирається у вільні форми, самостійно створюючи свої оригінальні особливості» [89], — він припускає, що «багато форм, притаманних малоросійській архітектурі, хоча і трапляються на Заході, могли виробитися на Русі цілком самостійно, народитися із властивостей матеріалу, — дерева» [90]. Висновок, що його робить автор наприкінці вступного нарису: «малоросійське дерев'яне церковне будівництво так само, як і дерев'яна архітектура північних окраїн Росії, є мистецтвом національним, мистецтвом, що зберегло свій національний характер завдяки тому, що воно самостійно переробило й цілком поглинуло всі чужі елементи, візантійські чи західні, що на нього впливали» [91].

Георгій Саркісіан, намагаючись піднятися над фактичним матеріалом, на початку 1960-х пише, що на відміну од Візантії архітектура Середньовіччя на Заході не була продовженням античної традиції зодчества. «Чи не найстійкішим джерелом натхнення середньовічних будівничих на Заході було звернення до форм і прийомів дерев'яного зодчества, до спадщини північної будівельної культури, традиції якої у масовому будівництві ніколи не згасали» [92]. Власне, Саркісіан наче інтерпретує знамениту тезу Ежена Віолле ле Дюка про походження мурованого зодчества від дерев'яного [93]. За такою логікою сама наявність дерев'яних споруд означає те, що вони перебувають на якійсь початковій стадії «розвитку» і ще не «дорозвинулися» до мурованих. Такий архітектурознавчий дарвінізм, притаманний марксистській доктрині, довгий час побутував серед науковців, але аргументація проти нього така сама, як і проти концепції Дарвіна: якщо покажете перехідні види архітектурних форм від дерев'яних до кам'яних, може, й переконаєте [94]. Негарма Таранушенко відмовляється вступати у суперечки з австрійським мистецтвознавцем Йосефом Стржиговським, котрий висунув гіпотезу [95], ніби в українському сакральному будівництві збереглися дохристиянські, прастарі чисті форми Сходу [96]: ідея автохтонності і тут стала на заваді об'єктивному дослідові. Павлуцький такого насильства над матеріалом вчиняти собі не дозволяв.

За кілька десятиліть після книги Павлуцького Григорій Логвин спочатку в «Украинском искусстве X–XVIII вв.» (1963), потім в «По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки» (1968), зати в путівнику «Украинские Карпаты» (1973) і нарешті у Короткому словнику-довіднику «Архітектура» за редакцією Абрама Мардера (1995) дасть визначення унікальності української дерев'яної сакральної архітектурної форми, особливо наголосивши на її висотному принципі організації внутрішнього простору. За Логвином, це «найзагальніша ідея побудови інтер'єру і споруди в цілому, що визначає геометрію форми незалежно від її матеріальної структури, особливостей розпланування, стилю тощо». Основними принципами є: статичний, глибинний, висотний, контамінований та ієрархічний. «Висотне розкриття внутрішнього простору створюється значним (в 3–5 разів) переважанням висоти бані над розмірами підбанного приміщення. Цей принцип найдосконаліше реалізовано в українських багатозаломних верхових церквах: мурованих (Покровський собор в Харкові, 1689) та дерев'яних (церква св. Миколая



Михайло Павлович
Цапенко
(1907–1977)
Григорій Никонович
Логвин
(1910–2001)



у с. Городище на Чернігівщині, 1763) <...> Найвищої досконалості в організації внутрішнього простору і вияві його в геометрії форм досягнуто в п'ятиверхих хрещатих храмах, верхи яких завдяки навскісним вставкам-вітрилам, зверненим в одну точку в куті між раменами, спираються лише на зовнішні стіни і ніби ширяють в повітрі (храм Вознесіння в с. Березна Чернігівської обл., 1759). Подібного інженерно-конструктивного і мистецького рішення, що втілює засади органічної архітектури, немає в світовій практиці» [97]. Згодом Віктор Чепелик напише «Таємниці мистецтва народних майстрів», де на картинках-креслениках покаже, як саме візуально виявлявся принцип висотного розкриття внутрішнього простору [98]. Щиро кажучи, дійсно, аби «оцінити всю досконалість і мистецьку довершеність українських дерев'яних будов, їх треба розглядати як скульптуру, обійшовши навкруги» [99], а також і — вдумуючись в їхню побудову зсередини.

За більш ніж півстоліття після виходу «Старожитностей України» знаходимо різкий відзив на цю працю у статті Михайла Цапенка, неоднозначного українського архітектурознавця другої половини 1950–1970-х: «Павлуцький <...> спростив історичний процес розвитку національної архітектури. Тим самим він відбив поширену в ту пору теорію про запозичення архітектурних прийомів східних слов'ян у західних сусідів, побачив в українській архітектурі лише переважаючий вплив форм західного, головним чином, польського бароко <...> Слід зауважити, що справжній гилетантизм, погана обізнаність Павлуцького

навіть з найважливішими пам'ятками української архітектури дуже добре помітні <...> Якщо судити на підставі цієї праці, Павлуцький був більше істориком взагалі, ніж істориком українського мистецтва і архітектури» [100]. Цапєнкова манера давати риторичні визначення й навішувати розстрільні ярлики, що іноді примушують здригнутися, читаючи, приміром, його програмний просталінський твір «Про реалістичні основи радянської архітектури» (1952), і тут дається взнаки. Попри все, Михайло Цапєнко як людина уваги не вартий, а от його наукові праці — від просталінських до проукраїнських (он як хитало) — заслуговують на неї безперечно: випадок, коли талановите перо і глибина думки входять у суперечність з «рештою людини». Отже, Цапєнку навмисно чи ненавмисно бракує історичності мислення.

Адже зараз розуміємо, що Павлуцький був *першим*, вкотре наголошую — *першим*, — хто узявся хоч в якийсь спосіб, хай поверхово, але обов'язково наголосити: *українська архітектура як сума національно закарбованих морфологічних ознак існувала й існує*. Більшого від нього тоді ніхто і не чекав; навіть і на це чекали небагато людей, і вже одне таке твердження на той час було вчинком.

А ще він був *першим*, хто впровадив словосполучення *українське бароко* стосовно споруд Лівобережжя (про львівський і почаївський варіанти тоді не згадувалося).

Леонід Ушкалов зазначає, що Павлуцький використав це словосполучення під час підготовки матеріалів до другого тому «Истории...» Грабаря у 1908–1910 роках — і в самому тексті поряда із *київським бароко*, до якого він зараховував конкретні пам'ятки мазепинської доби.

Він нагадує, що у серпні 1905 року Вагим Щербаківський, який у 1902–1904 роках слухав лекції Павлуцького з історії мистецтва, виступав рефератом про «українську архітектуру дерев'яних церков» на XIII Археологічному з'їзді в Катеринославі. Перед його виступом директор Руського археологічного інституту в Константинополі академік Федір Успенський зауважив, що ніколи не чув про *українську архітектуру*. Коли ж Щербаківський виступив, голова з'їзду графиня Уварова, яка народилася у маєтку Терни (село Бобрин) Лебединського повіту, сказала: «Від імені президії конгресу вітаю референта з відкриттям нового мистецтва».

Стефан Таранушенко у рецензії на брошуру Михайла Рудинського

«Архітектурне обличчя Полтави» (1919) зазначив, що саме Павлуцький увів в обіг термін *українське бароко*. 1910 року Вадим Щербаківський видає книгу «Архітектура у різних народів і на Україні», де так само вживає поняття бароко, 1911-го — в другому числі столичного журналу «Аполлон» з'являється нарис Григорія Лукомського «Украинский барокко». Відтоді поняття *бароко* частіше зринає в працях мистецтвознавців на позначення відповідних явищ передовсім української архітектури, хоч воно, як наголошував Таранушенко в згаданій рецензії, не мало «точного й сталого змісту» [101]. Про зміст його писав сам Павлуцький: «Українське бароко — це витвір естетичного почуття, не підвладного жодному іншому керівному принципу, крім забави або примхи смаку. Тому в ньому не могло бути тих польотів екстазу, того вигадливого, багато-блискучого, що дав католицький Захід. В Україні створили своє бароко, взяли із Заходу всі складники його форми, але переробили їх на свій лад; вийшло щось нове, те, чого немає в такому вигляді на Заході, щось безумовно своєрідне, а нерідко й красиве» [102]. За вісімдесят років після цих емоційно забарвлених слів, 1991-го, Григорій Логвин, услід Павлуцькому й Володимиру Січинському, побудує вербальну модель українського бароко. Але тут слід зауважити, слідом за Гансом Зедльмайром, що «істинний стиль вже на рівні окремого твору виявляється організмом, у всіх проявах якого постійно виражається певний характер» [103].

Як згадує в некролозі Павлуцького академік Олексій Новицький, ситуація з виданням книжки була складною. «Незабаром між цією комісією [Товариства Нестора Літописця з пам'яток української старовини] й Московським [Археологічним] товариством виникло непорозуміння. У 1902 р. комісія прислала в Москву зібрані нею фотографії з дорожніми записками деяких з екскурсантів. Московське товариство відповіло на те, що воно сподівалося одержати не самі тільки фотографії, але разом з цим і плани та обміри церков і інших пам'яток, а також і досліджування пам'яток з історичного боку на оцінку їхнього мистецько-археологічного значення.

Комісія, зі свого боку, відповіла, що вона ще раніше звертала увагу Товариства на те, що в Києві важко знайти вчених архітекторів, а що між тими, які займаються українською старовиною, нема фахівців; але тоді Товариство одказало, щоб комісія надсилала матеріал, а для обробки його знайдуться фахівці й поза Києвом. Нарешті закінчилося

постановою, щоб особи, які подають матеріал, обов'язково з тим подавали б історичні пояснення, а до загальної обробки взявся професор Г. Г. Павлуцький.

З такою постановою цілком згодилося й Московське товариство, тільки залишило за собою право останньої редакції обробки матеріалу. 1905 року вийшов перший випуск "Старожитностей України", хоч члени комісії з охорони пам'яток при Товаристві поставилися до цієї праці негативно» [104]. Звідки Михайло Цапенко запозичив спостереження щодо негативного ставлення членів Московського археологічного товариства до цього видання, лишається невідомим.

В усякому разі, коли Павлуцький у вересні 1911-го разом з іншими професорами Університету (філологами Юліаном Кулаковським і Тимофієм Флоринським, психіатром Іваном Сікорським та правознавцем Миколою Оболенським) отримав повідомлення № 3080 від 8.10.1911 начальника канцелярії Міністерства імператорського двору генерал-лейтенанта Олександра Мосолова про «найвищу подяку» за надіслані книжки, серед яких «Старожитності України», — усяке невдоволення мало відступити перед монаршою волею. Микола II взагалі з розумінням ставився до проявів українського національного стилю, про що свідчать, приміром, його раптові оглядини будинку Полтавського земства та спілкування з Василем Кричевським влітку 1909-го.

Між тим, безперечно, важко говорити хоч про якусь повноту охоплення наявного матеріалу. Не всі типи церков розглянув Павлуцький: хатнього, двобаштового, чотирибаштового і трибаштового із дзвіницею замість західної башти Павлуцький зовсім не торкнувся. Західній Україні присвятив лише кілька рядків (цю лакуну згодом заповнили Григорій Логвин [105], Петро Макушенко, Зоя Петрова [106] та інші), оминув він, нарешті, й питання, як саме розвивався тип дерев'яних церков з часом і як його морфологія і синтаксис змінювалися територіально. Та не його це були завдання: Павлуцький, як міг, окреслював питання, відкриваючи хвіртку для майбутніх науковців, а ті, замість дякувати, взялися ляяти його за неповноту. Що це узагалі за манера критикувати не якість того, що є в науковому творі, а скаржитись на те, чого в ньому немає?

Архітектор Петро Покришкін, член Імператорського Руського археологічного товариства, за дорученням та на підставі § 78 Статуту Товариства склав відзив про книгу Павлуцького; відзив було заслухано на одному із засідань, і Павлуцькому двома третинами голосів було при-



Колекція Кабінету мистецтв Імператорського університету св. Володимира з копіями античної пластики, скульптурами, макетами українських храмів, фото 1910-х

суджено срібну медаль за 1906 рік. Під час «революційних змагань» її прийшлося обміняти на мішок картоплі.

Після виходу «Старожитностей України» він продовжував опрацьовувати тему українського дерев'яного сакрального зодчества. На початку 1906 року вийшли друком тези «Зображення храму у найдавніших південноруських мініатюрах» та «Старовинні дерев'яні синагоги в Південно-західному краї»; наприкінці року — повідомлення «Пам'ятки мурованої церковної архітектури стилю *empire* у Полтавській губернії». Ампірна тематика мурованих храмів буде цікавити Павлуцького й 1908-го: він розвине її предмет на XIV Археологічному з'їзді у Чернігові.

Про українське муроване зодчество XVII століття, на прохання Ігоря Грабаря, мав писати відповідні розділи в «Історії руського мистецтва» Агріан Прахов, тоді вже пітерський професор, а не київський.

На початку серпня 1908 року Грабар настановчо писав Прахову: «Стосовно самого змісту, то само собою зрозуміло, що необхідно дати спочатку нарис перцепції барокових форм у Польщі та Литві, згадати про їхні модуляції в Галичині, про уніатські парафрази, і потім вже пе-

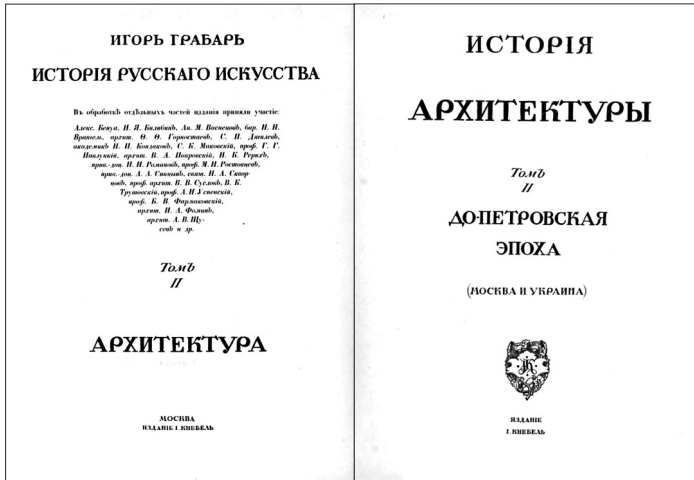
рейти до того не надто високої гастрономії вінегрету, який вийшов від варваризації й “обзапороженья” (вибачте за вираз) геніальних творів Берніні, Поццо et tutti quanti. Одне все ж безсумнівно: цей вінегрет має свою фізіономію, і ним позайматися варто. Не скупіться на дані архівні, — ніхто ними ще не займався, і тому все суцільно буде новим і, ймовірно, несподіваним» [107].

Прахов не вігукнувся, і розділи XX («Муроване церковне зодчество в Україні») та XXI («Цивільне зодчество в Україні») у другому томі написав Павлуцький, наче продовжуючи розділ «Бароко України», до якого ним, відтак, були написані розділи XVII («Дерев'яне церковне зодчество в Україні»), XIX («Старовинні дерев'яні синагоги в Малоросії»), XX та XXI [108]. Якби Прахов знав, що станеться саме так, неодмінно б перехопив «авторські лаври» Павлуцького.

У Павлуцького, на відміну від Прахова, який на початку XX століття вже давно занепав як науковець, були напрацювання у напрямі, потрібному Грабареві. Недаремно видання «Історії...» Грабар почав з перших двох томів, присвячених архітектурі, а не власне візуальним мистецтвам: розумів, що треба спочатку розповісти про те, що можна зненацька побачити, а для того, щоб побачити картини і скульптури, слід навмисно дивитися музейні і приватні колекції. Другий том мав неймовірний конотативний підзаголовок: «Москва й Україна», а не, приміром, «Москва та Малоросія», як можна було би очікувати.

Павлуцький у перших двох томах надрукував такі собі міні-монографії: якби їх зараз об'єднати і критично, з позицій наявності нових дослідницьких результатів, знову оприлюднити, з'явилася б цікава картинка. Теми першого грабарівського тому 1909 року у виконанні Павлуцького: вплив візантійської культури на найдавніше муроване зодчество; найдавніші храми Києва і Чернігова; еволюція візантійських форм у Києво-Чернігівській Русі; храми Володимиро-Суздальського князівства (XII–XIII ст.); «начало Москвы». Додавши матеріали з тому другого, отримуємо доволі цілісну — і *першу в українському мистецтвознавстві* — картину формування дерев'яного і мурованого зодчества України від давнини до XVIII століття.

Втім, задля справедливості, варто покликатися на думку того ж таки Михайла Цапенка, який, звертаючись до розділів, написаних в «Історії...» Павлуцьким, каже, що вони «як за фактичним матеріалом, так і за глибиною розробки найменш змістовні у цій чималій за обсягом



Контртітул і титул другого тому «Історії російського мистецтва» Ігоря Грабаря (1911)

праці. Автор навіть на згадує про більшість пам'яток, що безпосередньо належать до розглядуваного періоду, такі, як церква у Лютенях, Сорочинцях, Переяслав-Хмельницькому, Путивлі, Новгороді-Сіверському, Стародубі, і про багато пам'яток, що мають виняткове значення для історії української архітектури. Тому українська архітектура постала перед читачем у неприпустимо збігненому і спотвореному вигляді <...> Слід вігмітити дивовижне убозтво і схематичність матеріалу в розділах з історії цивільної архітектури на Україні <...> Підсумовуючи сказане про висвітлення історії української архітектури XVII–XVIII віків у капітальній праці І. Грабаря і визнаючи принципову хибність тверджень Павлуцького про вирішальну роль західних запозичень і т. д., все ж таки не можна не вігмітити самого по собі позитивного значення того факту, що в цій праці було зроблено спробу розглянути це питання» [109]. Хіг думки обуреного автора можна пояснити: Михайло Цапенко упродовж другої половини 1950-х — середини 1960-х готував докторську дисертацію про архітектуру Лівобережної України XVII–XVIII століть [110], і йому, звісно, було прикро, що хтось, якийсь там «буржуазний мистецтвознавець» Павлуцький, не виконав цієї праці до нього. Втім, слід бути вдячними Цапенку, який вперше у конспективному вигляді подав російськомовному читачеві добротний огляд ар-

хітектури Лівобережжя XVII–XVIII століть — неупереджений, глибокий, виважено настановний.

Так чи інак, зазначена проблематика входила до сфери наукового інтересу Павлуцького упродовж першого десятиліття XX століття. Після 1910-го він звертається до всесвітньої мистецької спадщини, щоправда, не забуваючи й про Україну. Статті про мозаїки мечеті Кахріє-Джамі (1911), «До питання про взаємовплив візантійського й італійського мистецтва» (1912), «Про походження і розвиток візантійського мистецтва», «Про походження давньоруського іконопису» (1914) та незавершена і посмертно видана з передмовою Миколи Макаренка «Історія українського орнаменту» (1927) [111] свідчать про намагання Павлуцького піднятися над фактичним матеріалом та робити разом із компаративними висновками загальноконцептні.

На працю Павлуцького покликалися майже всі, хто займався темою, — хто на вступну статтю, що має дійсно програмний характер, хто (як Михайло Драган, Стефан Таранушенко, Петро Юрченко, Григорій Логвин) на предметні матеріали конкретних пам'яток [112]. Таранушенку прийом описового викладення Павлуцьким природи пам'ятки архітектури настільки припав до вподоби, що він на ньому зациквився, віддаючи прагматичним аспектам більше уваги, ніж спекулятивно-аналітичним, що аж ніяк не спрацювало на методологічну користь його ґрунтовної праці [113].

Це про таких науковців — «збирачів кісток» — писав Цапенко, мовляв, вони провокують «стомлене читання сухих і нудних описів численних храмів» [114] — характеристика, яку, на жаль, можна прикласти до праць Стефана Таранушенка, і не лише його.

Ні, звичайно, не можна сказати, що до Павлуцького ніхто не займався історією форм українських дерев'яних церков [115]. Але як досить прискіпливий історик українського дерев'яного зодчества, Павлуцький був тим першим, хто виявився й останнім: напевно, більше в цій царині вивчати нема чого. Зараз можна або витончувати виконане у різні боки, «покращуючи якість» ризоми, цього кореневища проблеми (це якісь чергові дисертації, часто-густо малоцікаві, хоча багато пам'яток досі не впроваджено до наукового обігу), або ж намагатися вбудувати українську дерев'яну монументальну архітектуру в світовий архітектурний контекст, що знову ж таки першим зробив саме Павлуцький.



Человек живёт не тем, что он ест,
а тем, что переваривает. Искусство нужно
как фермент.

Виктор Шкловский

ПРОФЕСОР ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА СТАРОГО І СУЧАСНОГО

Як і годиться в некролозі, Павлуцький у Гілярова нарешті виходить на простір власного пошуку, й академічність превалює над людиною. «Гаряче і щиро люблячи свою батьківщину, він зумів впізнати і вгледіти тут риси самобутнього художнього стилю і тут-то саме, де робота його була не лише справою розуму, але зігрівалася теплом національно-патріотичного почуття, і лежить центр ваги його наукових досягнень. У історіографії українського мистецтва ім'я його назавжди залишиться одним з тих імен, які потомство буде пам'ятати з вдячною приязню» [116]. Може, саме через це особистість Павлуцького уявляється трагічною, сам він — вченим, який не цілком реалізував дане Богом і той потенціал, що опредмечується в людині з отриманням гімназійно-університетської класичної освіти другої половини XIX — першої третини XX століття. Якщо такі згібності в нього були. Живі і мертві мови, інтелектуальна вишколеність, активність вчителя, професора римської словесності Кулаковського, — дозволяли творити «після» *самоу* те, що тепер для нас, людей XXI століття, переважно недоуків і подекуди невігласів, є спадщиною, з якої потрібно черпати. У такій справі *масштаб* не має значення.

Це ж треба: декотрий наш професор не вартий і нігтя посеред-

нього гімназиста початку ХХ століття. Розвиток? Та де там: посилене латання культурних гірок.

До розриву з традицією знання мов (і знання як таке) було звичайною справою. Наукові праці з неперекладеними цитатами давньогрецькою і латиною для сучасного читача здебільшого недоступні (це стосується і праць Павлуцького). Звісно, не в мовах справа, їхнє незнання можна надолужити вивченням. Справа в самому гусі старих книжок, гусі рукописів, в яких між жовтих сторінок рукою якоїсь соромливої слухачки Вищих жіночих курсів було вкрито висохлу квіточку: все це ганина минулої доби — *нам*, її нащадкам, себто тій густанції майбутнього, на яку вони сподівалися в надії на по-православному безкінечне життя. Задовольняючи власні амбіції, кожен працює для нащадків.

Людині, яка не потрапила на операційне скельце історичного мікроскопа, не здобула біографії в очах неухважного нащадка або байдужого сучасника, нема чого втрачати: про неї немає чужої пам'яті, а її власна пішла разом зі смертю.

Павлуцький ходив до Університету — спочатку вичавлювати неукраїнське з себе, потім вичавлювати його з інших.

Здебільшого — за допомогою тричі виданого ним в типографії Стефана Кульженка перекладу праці французького історика мистецтва Шарля Байє (1902, 1911, 1914). До останнього ще догадався і від себе.

«Він змушував слухачів детально і докладно описувати пам'ятку, знаходити риси подібності з іншими подібними, розподіляти їх по групах, класифікувати і знову, і знову описувати і розповідати. Але цим способом вчив він дивитися, навчав бачити, тобто навчав найголовнішого, що потрібно мистецтвознавцю, тому, без чого неможлива робота історика мистецтва.

Не приваблював він до себе і ще перебільшено суворою, відстороненою манерою триматися зі слухачами.

Його боялися і його не любили, а злі язики не раз дозволяли собі в товариській розмові і глузувати зі старого професора.

Але за цією суворою, відрізливою звичкою не було у нього поганого ставлення до молоді» [117].

Юліан Кулаковський, який тридцять років прожив у Києві у найменшій квартирі на Пушкінській, 40, в будинку мільйонера-цегельника Фрідріха Міхельсона, заздрісно вважав, що Павлуцький «мало вартує як учений», проте має власний будинок та ще й прибуток з інших маєтків [118].



Колекція Кабінету мистецтв Імператорського університету св. Володимира, фото 1910-х

Оціночну тезу маємо спростувати: Павлуцький не так розв'язував наукові завдання, як намагався їх поставити, аби вони стояли міцно, століттями. У Кулаковського, напевно, були інші уявлення про те, хто такий вчений, хоча і сам він був першим у кількох наукових справах.

Російська мова з київським акцентом і м'яким *г* перетиналася у Павлуцького з такою ж латиною (як казав мій вчитель англійської професор Георгій Ятель: «the Kyiv-English»), в якій літера *h* — це наша м'яка *г*. Звігси *honor* (честь) — *хонор*, а не *гонор* (пиха).

Подаючи 1902-го заяву на посаду ординарного професора (з екстраординарного) мистецької кафедри Університету, Павлуцький виявляв якраз не свій науковий *гонор*, а виказував наукову честь: мовляв, «маю право». Першу мовну інтонацію він здобув вдома, другу в гімназії й університеті; першу — у дитинстві, другу в отрочстві.

Українська мова, напевно, рідна для нього, відродилася в устах Павлуцького під час Української революції 1917–1920 років. Саме тоді він, один із нечисленних викладачів колишнього Імператорського універси-

мету, де дослужився до дійсного статського радника («ваше превосходительство»), отримав п'ять царських орденів, включаючи Святого Володимира третього ступеня, одну медаль «У пам'ять царювання імператора Олександра III» і звання заслуженого професора по кафедрі теорії й історії мистецтва (з відповідною платнею у 4500 рублів на рік), — був схильний до «українського сепаратизму», чим викликав обурення монархічно налаштованих колег, їхню зрозумілу зневагу і відчуженість.

Павлуцький, більш ніж півтора десятиліття по вінця проиятий українським мистецтвом, зокрема, архітектурою, науковець, котрий з 1907 року є членом і головою секції мистецтв Українського наукового товариства (разом з Миколою Біляшівським, Данилом Щербаківським і Вагимом Модзалевським), в якому «гіловодство Товариства повинно вестися українською мовою, так само для всіх засідань і виступів» [119], — цей дійсний статський радник на початку 1910-х звертається до візантійського мистецтва, аби підтримати Юліана Кулаковського (що був лише на шість років старший), котрий того-таки 1910-го видав перший том «Історії Візантії» — перший в Російській імперії компендіум з ранньої доби Ромейського царства, IV–VI століть.

Павлуцький зрозумів, що крім нього в Україні нема кому звернути увагу на важливість візантійських коренів українського мистецтва. Гіляров наполягає: «Пожавлення в галузі візантології, яким відзначений був початок поточного століття, посиленна розробка питань російського мистецтва, широкі перспективи, що відкривалися для розуміння його залученням до кола вивчення пам'яток Візантії і Сходу, з одного боку, Європи Західної — з іншого, нові методи підходу до пам'яток, до невпізнання змінили обличчя нашої науки, — все це не могло не відбитися на напрямі праці людини, настільки чуйної до сучасних течій, яким був Г. Г.

Він зрозумів і відчув, що для історико-філологічних занять візантійським мистецтвом час сплив, що в Росії, в Україні, особливо у Києві, в цій галузі нічого досягти неможливо, і мало-помалу звернувся до тих проблем, розробка і вирішення яких були набагато доступнішими і більш плідними» [120].

Звісно, запеклий монархіст Кулаковський не співчував українофільським орієнтаціям Павлуцького, але як вчений не міг не підтримувати його зацікавлення мистецькою стороною візантійської історії. Може,



Кабінет мистецтв Імператорського університету св. Володимира,
у центрі — професор Григорій Павлуцький, фото 1910-х

саме Кулаковський у Павлуцькому це зацікавлення і пробуджував, оскільки був науковцем справжнім, і заради наукової істини вибачав людям багато що, «у справі науки він не знав жодних національних або політичних упереджень <...> і якщо можна сперечатися щодо об'єктивної цінності його політичних ідей, то не можна не схилитися перед стійкістю і мужністю, з якими він за них боровся» [121]. Кулаковський, керівництво якого, слід вважати, не обмежувалося магістерською і докторською дисертаціями Павлуцького, був для Павлуцького взірцем ставлення до справи, і якщо Павлуцький аж ніяк не міг співчувати русофільству Кулаковського, — моральне обличчя наставника приваблювало, і через те, можливо, спонукало до досліджень, де що «паралельних» стугіям Кулаковського.

Павлуцький, як і деякі інші викладачі історико-філологічного факультету — Володимир Антонович, Микола Дашкевич, Василь Данилевич — страждав від вимушеного *комплексу подвійної лояльності*: роз-

двоєння національної української ідентифікації та політичної імперської відданості [122]. Це не було властиве як монархічно налаштованим колегам по факультету, переговсім Федору Фортинському, Тимофію Флоринському, Юліану Кулаковському, так і ліберально налаштованим — Федору (Теодору) Кнауеру, Миколі Бубнову, Агольфу Сонні, В'ячеславу Петру. Найімовірніше, Павлуцький спілкувався із колишнім наставником (котрі, як відомо, не бувають колишніми) в манері ділових стосунків, і те, що стосувалося наукових питань, привертало його увагу, зацікавлювало, як і раніше, а те, що мало українофобську інтонацію, відштовхувало. Для Павлуцького і Кулаковського політика і наука існували на різних полюсах.

Павлуцький і без консультацій Кулаковського мав насправді існувати у середовищі ідейно йому близьких течій національно-визвольного руху, працювати і спілкуватися з Володимиром Антоновичем, — щомісяця заглядаючи до портмоне, в якому мали з'являтися справжні «позаідейні» купюри з двоголовим орлом. Звісно, до 1917 року це було важко. Але здебільшого буттєво, навіть приховуючи це від себе, Павлуцький орієнтувався на *особистість* Кулаковського.

Василь Афанасьєв пише, що «нечисленні праці Павлуцького з візантиністики засвідчують самостійність осягнення матеріалу й незалежність наукових висновків. Якщо цього вимагали інтереси науки, істини, він сміливо обґрунтовував власну точку зору, незважаючи на жодні авторитети. Так, у статті “До питання про взаємні впливи візантійського й італійського мистецтва” він виступив проти деяких тверджень “самого” Кондакова. На думку відомого історика візантійського мистецтва В. М. Лазарева, автор у тій статті відзначив “штучність і необґрунтованість кондаковської теорії” про велике поширення на християнському Сході в XIV столітті італо-грецьких ікон, які немовби і занесли туди треченські й ренесансні мотиви, що “справили найсильніший вплив на місцеву художню мову”» [123].

Павло Муратов, артилерійський офіцер й історик мистецтва, котрий чи не самотужки написав шостий том «Історії руського мистецтва» Грабаря, на якого не посилається Віктор Лазарєв, але цитує Василь Афанасьєв, — Муратов дивується: згідно з Никодимом Кондаковим, тип ікони «Розчудлення» хоча і з'явився вперше у Візантії, все ж таки, аби з'явитися в ній вдруге й увійти в російський живопис, повинен був чомусь пройти через Італію.



Кабінет мистецтв Імператорського університету св. Володимира,
професор Григорій Павлуцький за викладанням, фото 1910-х

«Штучність такої побудови очевидна сама собою, і вона викликала справедливу критику проф. Г. Г. Павлуцького. Не можна не погодитися з деякими висновками цього вченого, зробленими після розбору книг М. П. Ліхачова і Н. П. Кондакова. «Монети і звислі печатки недостатні для того, аби судити про Богоматір у візантійському мистецтві. Вони не охоплюють всіх типів або, принаймні, передають лише найдавніші з них... Руські ікони Богоматері заповнюють цю лакуну. Всі вони перебувають у залежності від візантійських, а не західних пам'яток. Всі італійські Магонні 15-го століття, незважаючи на свій реалізм, ясно показують свою залежність від візантійських зразків <...> Всі вони розробляють більш-менш вільно мотиви, дані візантійськими зразками... Ті зображення Богоматері, що висловлюють материнську любов, почуття ("Розчулення", "Страсна") і які вважаються італійського або західного походження, насправді походять від візантійських зразків, як доводить зображення Богоматері на бронзових дверях у Равелло (1173 р.)... Слід

статти на сторону тих вчених, які залічують начало Відродження до Візантії. Драматизм, що ми його бачимо в руських іконах, проник в руський іконопис зовсім не зі сфери італійського Відродження, а належить до внутрішньої роботи візантійського мистецтва, що почалася в 11-у столітті" <...> Справді, Н. П. Кондаков нібито зовсім забуває про той розквіт візантійського мистецтва за Палеологів, про який так красномовно свідчать мозаїки Кахріє-Джамі, фрески церков Містри і Старої Сербії та, додам я ще, фрески новгородських церков» [124].

Згадувана стаття Павлуцького вийшла 1912 року — між оспівуванням слідом за Шмітом мозаїк Кахріє-Джамі та актовою лекцією 1914-го. Саме того року побачив світ другий том «Історії Візантії» Кулаковського, присвячений 518–602 рокам — головно добі імператорів Юстиніана Великого, Тіверія та Маврикія. Третій том «Історії» Кулаковського вийшов 1915 року і завершувався 717 роком. Пізньої Візантії Кулаковський так і не дістався († 21.02.1919), але варто побачити, що дослідження Павлуцького 1910-х оберталися навколо візантійської тематики і пам'яткоохоронної справи.

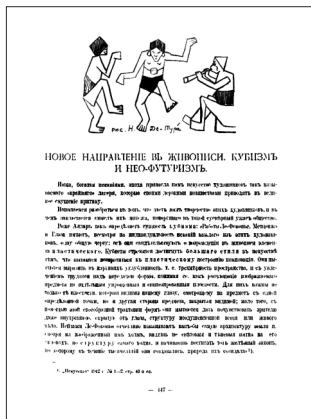
Лише одна публікація серед цього «нафталіну» — досить свіжого (Візантія) або затхлого (давнина) — вибиває Павлуцького з ряду мистецтвознавців того часу. Це маленька навіть не стаття — *літературна віньєтка про кубізм і неофутуризм*.

Здавалося б: традиційне українське мистецтво, дерев'яна й мурована архітектура XVII–XVIII століть, «візантійщина» та охорона старожитностей «Півдня Росії» — і такий по-юнацькому молодечий, сатирично-розумний погляд на сучасне мистецтво, від якого відхрещувалися не лише праві, ліві і ліберали, «миріскусники» і Грабар, а й взагалі все тодішнє більш-менш мистецьки розвинене народонаселення імперії (не більше 0,000001%), здатне коментовано відрізнити Сурбарана від Ель Греко, Берліоза від Шуберта, Платона від Плотіна.

Ця маленька статейка — гімн здоровому глузду мистецтвознавця, модель, як завжди має мислити вчений і як має *намагатися* мислити глядач, роздивляючись твори сучасного мистецтва.

Перед сучасним мистецтвом глядач, якщо він не бажає бути осміяним, вже не наслідкує стовбичити, немов бовван перед об'єктивом Даґера, оскільки сутність мистецтва не так у майстерному вітворенні *бачених* форм, що властиво добі пошуку, як у майстерному творенні *небачених*. Звісно, це наважувалися пояснити.

Титул
третього видання
«Історії мистецтва»
Шарля Байє (1914)
та перша сторінка
статті
Григорія Павлуцького
«Новий напрям
у живопису:
кубізм
і неофутуризм» (1913)



З одного боку, «сучасний художник» начебто бажає піти геть від мистецтва, що відповідно до своєї сутності є посередником, «серединою» між духом і почуттям. Навіть саме мистецтво прагне бігти від мистецтва, яким воно настільки ж мало задовольняється, як і людина людиною. Прагнучи до надмистецтва, мистецтво нерідко потрапляє в щось таке, що нижче за мистецтво [125]. Це розлапкована думка одного з найсміливіших мистецтвознавців XX століття, котру конче потрібно насмілитися спростувати: що за радянсько-пенсіонерські визначення в устах просунутого західного розумника — «вище за мистецтво», «нижче за мистецтво»?

Отже, з іншого боку, йдеться насамперед про *сенситивність* авангардних форм мистецтва, про їхню принципову «бездуховність», що є природним для форм мистецтва, котрі більше примушують думати, аніж відчувати. Цей аспект досі не розроблений в українському і світовому мистецтвознавстві [126]*, але важливо, що перші спостереження, набагато більш тверезі, ніж у Зедльмайра, висловив киянин Павлуцький ще у 1910-х. Зедльмайр замість розглянути сучасні йому форми мис-

* На принципову, навмисну «бездуховність» сучасного (контемпорарного) мистецтва звернуто увагу у нещодавніх тезах: *Дар'я Грабенко*. Позитивна апофатика еволюційної епістемології Карла Поппера у парадигмі сучасного мистецтва // Культурно-мистецькі обрії '2017: Збірник наукових праць НАКККиМ / За ред. К. І. Станіславської. Київ, 2017. Вип. 3. С. 188–190.



Антон Середа (1890–1961)

Григорій Григорович Павлуцький,
професор історії мистецтва
Київського університету, 1910-і,
папір, графітний олівець.

Зберігається в Центральному
державному архіві-музеї літератури
і мистецтва України.

Світлина надано Оксаною Сторчай

мистецтва віповідно до їхньої природи, починає навішувати ярлики («вище», «нижче») і казати про *втрату середини* між духом і почуттям, тим часом як слід було би говорити про *нааявність середини* між почуттям і думкою, що і є насправді проявом духу, насамперед творчого духу. Звісно, поняттєво-раціональний і чуттєвий елементи свідомості, виокремлені Джоном Локком у XVII столітті, стосовно творів сучасного мистецтва слід переглянути з точки зору локківської ж типології ідей (субстанції, співвідношення, модуси) та елементів пізнання (інтуїтивне, демонстративне, сенситивне). Не варто забувати гегелівської настанови, мовляв, художнику не слід спочатку приводити в порядок свій душевний настрій і гбати про спасіння власної душі, — його велика вільна душа повинна від початку, ще до того, як він приступає до творчості, знати і відчувати, в чому її опора, бути в собі впевненою і за себе не боятися. «Особливо сучасний великий художник потребує вільного розвитку духу, що веде до того, що будь-яке марновірство і віра, обмежені певними формами споглядання і втілення, зводяться на сходинку аспектів і моментів, над якими вільний дух став володарем. Він не бачить в них, самих по собі освячених, непорушних умов своєї експозиції і способу оформлення, а надає їм цінність лише завдяки тому вищому змісту, який він, відтворюючи, вкладає в них як їм адекватний» [127]. Отже, й «евристичне споглядання» творів мистецтва, про яке, наче

схаменувшись, пише в іншому місці Зедльмайр [128], має бути покладене в основу спостережень за змінами художніх форм, причому з наголосом на слові «евристичне», оскільки зі спогляданням усе гаразд.

Втім, здивування природою сучасного мистецтва насправді не лишає у спокої. Це ж треба: мистецтво в шатах постмодерну або контемпорарі дозволяє собі звертатися до таких неочікуваних форм, як живопис або скульптура, фотографія або колаж. Засоби традиційні, результати також. Але ж культурно-розумові орієнтири, що не містяться у творах, відрізняються кардинально. Павлуцький чи не першим помітив це, спостерігаючи за кубізмом і неофутуризмом.

Через те аж ніяк не можу погодитися з Василем Афанасьєвим, що Павлуцький нібито вважав пошуки сучасного йому мистецтва «хворобливими шуканнями». Натомість він писав, що «наша, багата на пошуки доба принесла нам мистецтво художників так званого “крайнього” табору, які своїми зухвалими нововведеннями приводять у велике збентеження критику» [129]. І намагається розібратися у суті справи. Де Афанасьєв вичитав у Павлуцького, нібито «знання історії мистецтва переконувало вченого у тому, що всякі конвульсивні новації у мистецтві сучасності — то неглибокі й скороминучі явища, від яких залишиться у справжній художній творчості дуже небагато» [130]?

І Павлуцький, і ми розуміємо, що справа не в цьому, й у історії мистецтва часом залишається зовсім не те, на чому наполягає мистецтвознавець. Василь Афанасьєв стояв на тій зашкарублій традиційно-реалістичній позиції, мовляв, «в СРСР сексу немає» (або: «не можу поступитися принципами»), оскільки він був людиною радянською, а Павлуцький радянською людиною не був, ходив Києвом з непромитим класовою ідеологією творчим мозком, через те — непорозуміння. «Спробуємо розібратися в тому, що дає нам творчість цих художників й у чому полягає смисл їхнього заколоту, що кинув в такий забобонний жах суспільство» [131].

Навіть зараз починати студіювання сучасного мистецтва слід саме з цієї статті Павлуцького, в якій висловлено кілька магістральних думок.

По-перше, кубісти відроджують у живопису елемент *пластичного*, намагаючись висловити заглибленість, тривимірність простору, розуміючи форму у цьому просторі як розчленування зображуваного предмета на спрощені й синтезовані складові. Ми *бачимо* предмети

спотвореними, але *знаємо* такими, якими вони є, і через те слід навчитися бачити предмети так, як вони виглядали з четвертого виміру, тобто не в перспективі, а одразу з усіх боків, якими знає їх наша свідомість. Отже, кубісти подають не те, що вони бачать (як то роблять реалісти), а те, що вони знають, а відтак їхні принципи протилежні принципам імпресіоністів (як вищій стадії реалізму?) [132].

Павлуцький, дивлячись на кубістів, згадує добу раннього Ренесансу і постать Лоренцо Гіберті, який першим йде на розрив із законами, котрі панували готи у пластиці, і намагається нагніти її новим засобом, котрий вважали принадою виключно живопису: він вводить в барельєф перспективу. «У цей час кубісти хочуть розірвати із законами, котрі досі панували у живопису, і нагніти його засобом, що становить прерогативу пластики <...> Ми бачимо в них прагнення до синтетичної форми, доведеної до граничного спрощення шляхом графічної стилізації. Але їхні картини не можна назвати дитячим лепетом. Прийоми їхні — теоретичні; їхня творчість — свідома, дуже далека від поняття “примітив”. Однак, навряд чи їм належить майбутнє; їхня галузь обмежена, вони не охоплюють всього; це — не світове мистецтво» [133]. Кубізм дійсно не став світовим мистецтвом, дійсно не охопив всього розмаїття світу: Жорж Брак, Пабло Пікассо, Фернан Леже, Любов Попова, Олександра Екстер і Олександр Богомазов не в тому бачили своє завдання, а в прагненні задати новий вектор мистецькому пошуку. Але ж ставлення до кубізму (і кубофутуризму) має бути не так *емоційним*, як *розумовим*.

По-друге, неофутуристи (або ж просто футуристи) прагнули не стільки працювати з пластикою і простором, скільки працювати зі свідомістю і словом, заснованим на тому, що стара свідомість і старі слова вже не спрацьовують в ультрасучасному. «Ми обриваємо історію й починаємо нову». Це — виклик, порушення спокою в мистецтві, будильник, надокучливе деренчання якого застасє сплячого за останньою миттю міцного сну, причому цей сон бачиш лише ти сам. «Наш принцип — свобода і випадковість. Геть школи, традиції, геть музеї як розбещувачі смаку» (Марінетті).

Зараз все це настільки відомо й оспівано, висміяно і самими футуристами, і колекціонерами, які зараз влаштовують гонитву за їхніми творами, оскільки вони вже історія, з якою так прагнули розірвати стосунки. 1913-го Павлуцький чи не першим підкреслював, що в цих фу-

туристичних позах наявна значна доля самоомани, зайвої гордості. «В історії мистецтва <...> так само, як в історії природи, — писав він, — не існує феноменів, явищ без попередників або послідовників <...> Мане був би немислимий без Веласкеза та японців, давньогрецьке мистецтво не існувало б без єгипетського або асирійського.

Примітивізм, що характеризує неофутуристів, — явище не нове. Пригадаймо назарейців і англійських прерафаелітів, котрі висловили протест проти класицизму й мистецтва XVIII століття і прагнули оновлення живопису шляхом звернення до старих майстрів. Прерафаелітам мистецтво Рафаеля видавалося надто зрілим; це була вершина, далі якої було лише спускання вниз, занепад; не можна було починати з цієї вершини <...> Подібним чином неофутуристи, які кричать про свободу, що борються із застоем, насправді не є оригінальними художниками <...> Вони отримали вплив або поштовх від Гогена, Сезанна, Матісса; на них впливали Пікассо, Марінетті; але особливо слід вказати на прискіпливе ставлення їх до народних вивісок, до староруського лубка, до давньоперських примітивів, до народних дерев'яних виробів. Навряд чи існує небезпека в цьому захопленні примітивними формами. Хіба не зачаровують нас тепер дерев'яні іграшки: коники, жінки, птахи, своїм стилем, первісною незграбністю своїх "спрощених" форм, своїм смішним наївним реалізмом?» [134]. Знак запитання, яким завершує Павлуцький статтю про новий напрям у живопису, викликає запитання досі: як насправді ставитися до сучасного мистецтва, на яких розумових засадах слід його сприймати?

Якщо французькі імпресіоністи відкрили, за висловом Оскара Вайлда, лондонські тумани, Павлуцький відкрив українському глядачеві європейський футуризм.

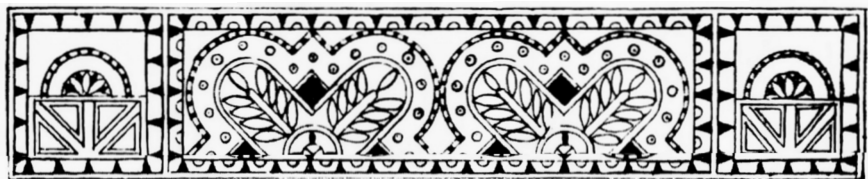
Почасти на це запитання намагався відповісти Микола Бердяєв у лекції «Криза мистецтва», прочитаній у Москві 1.11.1917: «Ніколи ще так гостро не стояла проблема відношення мистецтва і життя, творчості й буття, ніколи іще не було такої жаги перейти від пестування творів мистецтва до творення самого життя, нового життя» [135]. Це він ще не дуже відчув, як у Петрограді більшовики приходять до влади, і чим буде незабаром те «нове життя». Але Бердяєв наче вторує Павлуцькому: «Я називаю аналітичними прагнення у сучасному мистецтві, що розщеплюють і розкладають всякий органічний синтез і старого природного світу, і старого мистецтва. Кубізм і футуризм

у всіх його численних відмінках є вираженням цих аналітичних прагнень, що розкладають всяку органічність» [136]. Досі Павлуцького і Бердяєва слід вважати першими, хто звернув увагу на розумово-аналітичний характер сучасного мистецтва.

На мою думку, сучасне мистецтво, свідомо позбавлене емоційної складової, має працювати з розсудком і розумом людини, а не з її почуттями. Хоча цей процес також іще не досліджений, згаданий вище кантівський поділ людської уяви на продуктивну і репродуктивну не видається таким уже і непрацездатним.

Продуктивна уява, визначена Кантом як *перед-розуміння*, тут як найближче пасує *репродуктивній уяві*. Кант називає перед-розуміння продуктивною (трансцендентальною) уявою і відрізняє його від репродуктивної уяви, чий синтез повністю підпорядкований асоціаціям емпірично даного і не містить нічого, що висвітлювало б можливість апіорного знання. На відміну від репродуктивної уяви, *трансцендентальний синтез уяви не комбінує наявні образи* (кентавр як комбінація людини і коня не є продуктом трансцендентального синтезу), але детермінує форму нашої перцепції апіорно і згідно з категоріями розсудку. Саме через те, що такий синтез діє відповідно до категорій розсудку, здатність продуктивної уяви «може дати розсудочним поняттям відповідне унаочнення» [137]. Це, втім, не означає, що трансцендентальний синтез уяви зациклений на порожнечі категорій і тавтологічно відтворює одні й ті самі образи (схеми) або що, навпаки, його апіоризм виражений в його повній довільності. Якщо стосовно явищ Contemporary Art цю тему належно не студійовано, — стосовно явищ кубізму й футуризму, до розгляду яких долучився Павлуцький, кантівські настанови спрацьовують щонайкраще. Як казав у нарисі «Малиновий дзвін» (1965) Веніамін Каверін, одні вважають, що розуміння мистецтва є складним і дається важко, інші — що мистецтво, твори якого важко вдається зрозуміти, не є мистецтвом. Все ж таки існує і третій варіант: мистецтво лишається мистецтвом незалежно від того, хто і як здатний його осягнути. Не всі розуміють китайську.

Щодо Павлуцького тут важливо зауважити: розмаїття його інтересів і наукової проблематики — форма пошуку мистецтвознавцем самого себе *серед читачів* і окреслення корпусу актуальних на той час питань мистецтвознавства *для колег*.



Заниматься только одной литературой — это даже не трёхпольное земледелие, а просто изнурение земли. Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему ещё папу со стороны.

Виктор Шкловский

ДІЯЧ І ХУДОЖНИК

Оприлюднені лекційні курси з історії мистецтва античності, Середньовіччя і Ренесансу, студії про Федотова, Хогарта, Брюллова, Леонардо, Мікеланджело та Олександра Іванова — вже сам перелік унаочнює суцільно незнані лакуни в тодішньому мистецтвознавстві. Чи не здається, що цей аж ніяк не нуднуватий список досі — наче некролог свіжому небіжчику?

Про моральні чесноти Павлуцького попри всю його мізантропію свідчить Гіляров: «Пам'ятаю один факт. Отримав Г. Г. якогось листа. Підлий анонім у відповідному для аноніма тоні повідомляв професору, як знущаються з нього деякі слухачі. Він викликав деяких з нас, тих, імена яких називав донощик, до себе в кабінет, дав прочитати мерзенного листа: "Я не ображаюся на вас, — сказав він, — і не для того покликав, аби дорікати або соромити вас, а для того, щоб попередити, які люди є у вашому середовищі, і порадити бути обережнішими за інших обставин".

Дрібний, маленький факт, але яке благородство душі проявив тут Григ[орій] Гр[игорович]» [138].

Щоправда, стосовно одного учня — Костя Широцького (1886–1919) — вправного науковця, автора кількох праць, зокрема путівника «Київ», — Павлуцький одного разу вчинив, здається, не дуже чемно.

Через різні обставини 31-річний магістр мистецтв Широцький після лютневої революції був спочатку комісаром від Тимчасового уряду в якомусь повіті на Галичині, тобто займався казна-чим замість справи життя, потім працював доцентом Петроградського університету і на початку осені 1917-го, схаменувшись, повернувся до Києва.

Як пише Василь Ульяновський [139], із бурхливого послання до Ради професорів Українського народного університету від 15.10.1917 можна дізнатися, що Широцького викликав до Києва Михайло Грушевський, запропонувавши роботу в цьому закладі. Широцький довго вагався, але його вмовив Іван Стешенко — мовляв, лише Кость міг фахово читати курс українського мистецтва. У вересні він подав програму курсу і отримав пропозицію придбати книги для університетської бібліотеки та занять студентів. 13-го жовтня Широцький пішов до декана історико-філологічного факультету Павлуцького, аби дізнатися про розклад лекцій, але почув, що лектором факультету та його членом він не є, що курс українського мистецтва читає сам Павлуцький, що на нього взагалі не чекали. Так чи не так, але насправді людина змінила місце праці і мала право обурюватися. «На українстві, як інші, кар'єри робити не збирався, а лише турбувався про інтереси рідного університету: інтереси рідної культури та наукової правди, про котру збирався гбати у викладах совісно і повно», — зізнавався він у ламентації до Ради професорів. «Навіть не знаю, чому Павлуцький може мати проти Вас щось, — дивувався Дмитро Айналов у листі до Широцького з Козельця від 25.10.1917. — Чи не визнаєте Ви корисним, аби я написав йому, просячи надати Вам допомогу і рекомендувати Вас його увазі? Я з ним був добрим при зустрічах і дружини наші також. Лист мій, можливо, і буде протиотрутою, якщо він щось має проти Вас». Причини такого ставлення Павлуцького до молодшого колеги досі невідомі, але, очевидно, не в науковому цензі Широцького справа. Врешті Широцького взяли на роботу до Університету, але працював він у ньому недовго, оскільки вже «1918 року — К. Широцький був екстраординарним професором нового огнища української культури — Кам'янецького державного університету» [140].

Хороша людина в хороших обставинах хороша, а в поганих погана, і горікати Павлуцькому, що він не поступився місцем молодшому колезі, якимось язик не повертається: а як би вчинив я на його місці? Вігверто кажучи — може, так само.



Григорій Павлуцький. Берези в парку, 1910-і, полотно на картоні, олія.
Збірка Національного художнього музею України. Свіпліну надано Оксаною Сторчай

Павлуцький як громадський діяч був одним із засновників Київського кустарного товариства (1906) та Київської спілки художників (1915), що у червні 1915-го виставила його мистецькі роботи у П'ятигорську, а в червні 1916-го — у Києві: «Ніде ні в кого не вчившись, Гр[игорій] Гр[игорович] гарно малював. Темою для своїх малярських творів брав тільки краєвид, і дуже рідко — портрет. Його етюди, що їх нам довелося бачити, справляють нехибне враження, що автор їх — це справжній вишколений художник. Перекоаний, що чимало сьогочасних “професорів” малярства не мають стільки хисту, не потрапляють своїми працями дати щось рівноцінне цим етюдам», — писав Ернст 1927 року [141]. Ірина Ходак наводить лист Данилові Щербаківському від завідувачки археологічного відділу Київського художньо-промислового і наукового музею Валерії Козловської, яка закінчила київські Вищі жіночі курси, від 23.10.1916: «Зараз у нас виставка картин, влаштована Гр. Гр. Па-

павлуцьким і ще кимось <...> Наш шановний “Грі-Грі”, як називають Павлуцького на курсах, на висоті своєї величі — порозвішував свої картини (я мигцем бачила), здається, все головки церков на темно-синьому тлі та як завжди елегантний в своїх рожевих і блакитних манишках і квіткою в петлиці. Як любитель блондинок, він злегка залицяється до Ніни Борисівни (? — А. П.). Пожвавлення в музеї значне» [142].

Правду кажучи, поділяти точку зору Ернста на живопис Павлуцького важкувато: його портрети й автопортрети дійсно цікаві, а от пейзажний живопис трохи віддає початковою шкільною вправою. Важливо інше: «у малярстві знаходив Г. Г. радість, відпочинок і розраду. У страшні дні обстрілу 1918 року, коли снаряди рвалися над містом і моторошний жах заганяв обивателів в льохи і підвали, він, сидючи за мольбертом, писав свій автопортрет і “знаєме, — казав він мені, — в ці години я не відчував ані страху, ні небезпеки, і якби смерть застала мене за роботою, я і смерті б не злякався”» [143]. Як ніхто більше він мав право виступати з критичними рецензіями на виставки художників-передвижників, що з 1889-го по 1903-й час від часу відбувалися в Урочискій залі Університету [144]. Але хто на той час не глузував із передвижників?

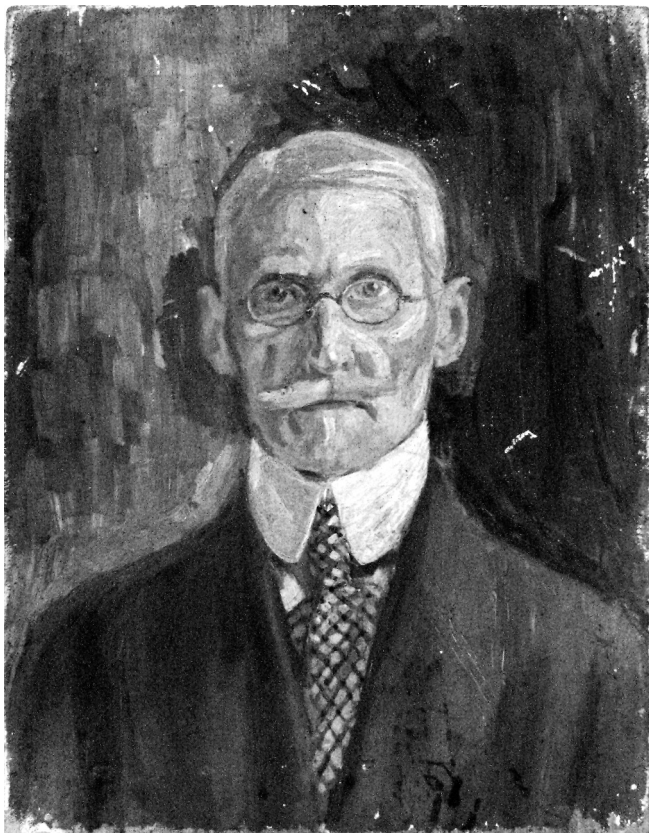
Ще наприкінці 1890-х Павлуцький намалював три обкладинки до книжок «Читань в Історичному товаристві Нестора Літописця»: в неорусовій рамці сидить за пюпітром Нестор (наче роботи скульптора Марка Антокольського) і немов пише майбутнє історичне читання. Збереглося два іконографічних пояснення джерел для цих замальовок. В останньому Павлуцький зізнається:

«Матеріалом для складання віньєтки на обкладинці “Читань” послужили:

1) для зображення Нестора-літописця: зображення пишучого ченця у Радзивілівському списку Лаврентіївського літопису, що зберігається в бібліотеці Академії наук; зображення євангеліста Луки на одній з мініатюр, прикладених до рукописного тексту Остромирова Євангелія, мозаїчне зображення євангеліста Марка в Києво-Софійському соборі;

2) для зображення великого князя Володимира — зображення його на монетах (в нумізматичній праці гр. І. І. Толстого “Найдавніші руські монети Великого Князівства Київського”, СПб., 1882);

3) для рамки — орнаменти Києво-Софійського собору (“Старожитності Російської держави: Київський Софійський собор”)» [145].



Григорій Павлуцький. Автопортрет, січень 1918 року, полотно, олія.
На звороті напис на підрамнику: «Писаний в січні 1918 р. під час бомбардування Києва».
Придбаний у Софії Павлуцької 1925-го. Збірка Національного художнього музею України.
Світліну надано Оксаною Сторчай

За доби, коли про авторське право на друковане зображення ще й гадки не мали, цей текст був, здається, чи не першим явищем зізнання художника про іконографію його малюнка, пояснення запозичень, через які має виникати семантичний шар візуального повідомлення, готичний до змісту того видання, до якого виконується обкладинка.

Напевно, у такий самий спосіб наприкінці 1917-го Павлуцький був



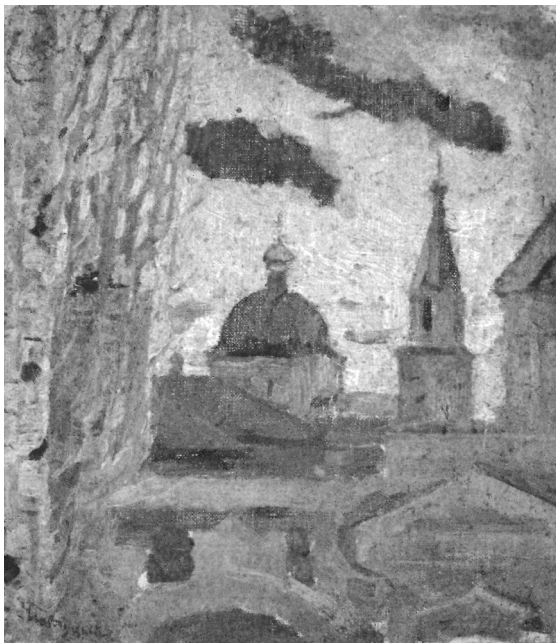
Григорій Павлуцький. Обкладинки часопису
«Читання в Історичному товаристві Нестора Ліпописця» у 1895–1899 та 1900–1913 роках

причетний до розробки малюнків грошових знаків Української Народної Республіки Георгієм Нарбутом, у березні–квітні 1918 року — Малоого й Великого Гербів Української Держави Василем Кричевським. Відомо, що Павлуцький ще 1903-го надавав Кричевському замальовки народної орнаментики для оздоблення фасадів Полтавського земства [146]; і саме так він вчиняв — слід вважати — стосовно Нарбута, котрий лише ось-ось переїхав із Петрограда і під впливом спілкування з Данилом Щербаківським почав опановувати форми українських старожитностей, прагнучи наслідувати «кучерявість» українського бароко. «Для Директорії Нарбут виконує “державні замовлення”. Знову він рисує, цього разу цілком пристойно віддруковані банкноти <...> поштовою марку» [147]. Гадаю, і тут не обійшлося без етнографо-графічних консультацій Павлуцького (і Кричевського).

1917 року Павлуцький очолив комісію з організації Української академії мистецтва та був одним із фундаторів Київського археологічного інституту, навесні 1918-го став одним із засновників Товариства дія-

Григорій Павлуцький

Провінційний куточок
(Саратов), 1915, полотно
на картоні, олій. Збірка
Національного художнього
музею України. Світлина
надано Оксаною Сторчай



чів українського пластичного мистецтва, де керував мистецтвознавчою секцією. За тиждень до того, як більшовики втекли з Києва, 23.08.1919, на науково-навчальній раді Археологічного інституту він «рішуче виступав проти еклектизму та обстоював український характер» закладу [148], наполягаючи на зміні назви: Український археологічний інститут. На початку 1921-го, за «останніх» більшовиків, для нової реформи Інституту було сформовано комісію у складі М. Гулі та О. Гермайзе, і на її організаційному засіданні 17-го лютого Павлуцький знову здійснив спробу спрямувати реформування Інституту в напрямку українізації. У «Записці про Археологічний інститут в м. Києві» він коротко виклав недовгу історію Інституту та причини конфлікту, закликавши зберегти спеціалізацію закладу. Навіть за підтримки Олександра Грушевського, Наталії Полонської-Василенко та Данила Щербаківського запропонована Павлуцьким програма діяльності Інституту як такого, що вивчає переважно «українську старовину», зустріла опір М. Гулі, котрий говорив, що Інститут вивчатиме «старовину у всій її сукупності». Гуля невдовзі став

ректором, Павлуцький і далі виконував обов'язки декана відділу історії мистецтва [149], разом із Федором Шмітом викладаючи історію мистецтв. За півроку по смерті Павлуцького, у серпні 1924-го, Київський археологічний інститут припинив існування.

Саме Павлуцький був першим, хто впровадив до академічного викладання лекції з історії українського мистецтва, читав досить повний курс історії західноєвропейського і руського мистецтва, брав участь у проекті організації історико-філологічного відділу Української академії мистецтв (серпень 1918-го) [150] і мав стати одним із перших академіків цієї Академії з мистецтвознавства, але не став: академік Михайло Гаспаров на запитання, що потрібно для того, аби стати академіком, відповідав — треба, аби тебе обрали.

Як член Київського товариства охорони старовини і мистецтва, створеного ще в березні 1910-го, він був дотичний до розробки правових підстав пам'яткоохоронної справи, зокрема, проектів відповідного закону, наданих Міністерством внутрішніх справ і Московським археологічним товариством під проводом графині Парасковії Уварової (онуки Кирила Розумовського). Павлуцький віддавав цілковиту перевагу варіанту Товариства, висловивши сумнів у тому, що запропонований урядом Комітет з охорони старожитностей, бюрократичний за природою, зможе кваліфіковано й оперативно керувати охоронною справою на місцях. Він також рішуче не погодився з обмеженням давності пам'яток 1725 роком, оскільки цим виводилося з-під захисту безліч цінних об'єктів доби бароко і класицизму: «Безсумнівно, що пам'ятки повинні підлягати охороні до половини XIX століття» [151]. Як знає М. Кальницький, лише у липні 1917-го в Україні було сформовано Відділ охорони пам'яток старовини і музейної справи при Генеральному секретаріаті народної освіти [152], що його очолив той же Павлуцький. Втім, ще восени 1914 року одними із завдань Товариства були вивчення та реставрація Софійського собору, про які ніхто не згадує: всі, зокібна Логвин, зупинялися у найкращому випадку на Кондакові, Айналові та Регіні. Комісія у складі академіка архітектури Петра Покришкіна, архітектора-реставратора Дмитра Мілеєва († 19.07.1914) і завідувача мозаїчним відділенням Імператорської Академії художеств академіка Миколи Бруні під головуванням Павлуцького визнала стан фресок, особливо на сходах (знамениті світські фрески) критичним, і, на думку комісії, для захисту цих фресок слід влаштувати бар'єр зі скла. Лише



Григорій Павлуцький. Ботанічний сад, 1910-і, полотно на картоні, олія.
Збірка Національного художнього музею України. Світлину надано Оксаною Сторчай

восени 1918-го Павлуцький як очільник департаменту пластичних мистецтв при Генеральному секретаріаті народної освіти долучився до роботи Комітету з реставрації Софії, де керував архітектурною комісією, що мала вивчати історію храму, етапи його будівництва та оздоблення [153]. Але на той час з цього нічого не вийшло.

«Спостерігаючи його протягом перших років революції, можна було лише дивуватися тій невгамовній енергії, яку проніс він, встигаючи по всіх усядах, де присутність його здавалася йому потрібною для будівництва нового життя або для порятунку цінностей старого. Він у повному розумінні не жив, а горів, він палив себе з двох кінців і горів яскраво, не без диму і кіптяви, можливо, але і не без вогню, не без блиску.

Відродження української національної культури, реформа вищої школи, організація і налагодження її на нових засадах — всі ці великі завдання сучасності відтіснили на задній план наукові його інтереси.



Григорій Павлуцький
У парку (с. Кологривівка
Саратовського повіту), 1916,
полотно на картоні, олія.
Збірка Національного
художнього музею України.
Світлина надано
Оксаною Сторчай

Вігтіснули, але не витіснули. У рідкісні хвилини дозвілля він продовжував займатися розробкою наукових питань» [154]. Павлуцький розумів, що життя вже не могло більше вимірюватися горизонталлю прожитих років, його мірилом має стати вертикаль справ — витончена, наче мадригал.

Коли 19.03.1918 на Аскольговій могилі відбулося перепоховання розстріляних під Крутами двадцяти семи вояків першої сотні Студентського допоміжного куреня січових стрільців, Павлуцькому було доручено розроблення статуту комітету для спорудження пам'ятника загиблим під Крутами. Михайло Грушевський у жалобній промові виголошував: «От у сій хвилі, коли провозяться їх домовини перед Центральною Радою, де протягом року кувалась українська державність, з фронту її будинку здирають російського орла <...> Видко, можливість його здерти не давалась даремно, видко, вона не могла пройти без жертв, її треба було купити кров'ю» [155]. Пожертви на спорудження монумента надіслали представники українських видавництв та окремі особи, але подальший перебіг подій завадив можливості реалізувати і цей задум [156].

Євген Жарков підкреслює, що Павлуцький на зламі 1910–1920-х, майже до смерті, був єдиним у Києві уособленням української мистецтвознавчої науки [157], хоча, напевно, це перебільшення. Ернст згадував, що «вчений помер від звичайної застуди, але, з огляду на те, що напередодні був майже знищений Музей красних мистецтв колишнього

університету (він у цей час займав приміщення університетської церкви, і зокрема її відомий іконостас був розпиляний на шматки), який був втіленням 35-річної діяльності вченого, його смерть не може вважатися банальною і обумовленою звичайними прагматичними факторами. Смерть його справи явно призвела до смерті самого творця» [158].

Одна з найбільш визначних слухачок лекцій Павлуцького на Вищих жіночих курсах 1910-х та його колега по Археологічному інституту Наталя Полонська-Василенко згадувала про Павлуцького: «Він був тоді не старий, але значно старший на вигляд, цілком сивий, елегантний, з борідкою “а ля Буланже” (насправді на обличчя він був чимось усередненим між лігером кадетів Павлом Мілюковим і охочим до стільців Іполитом Матвійовичем Вороб'яніновим у виконанні Анатолія Папанова. — А. П.). Він походив із заможної родини, мав цілий квартал будинків на Подолі, ліси біля Чорнобиля [159]. Був одружений теж із заможною панею, вдовою Хилинського Софією Афанасіївною, донькою професора. Вона мала гарненьку доньку, що мешкала з Павлуцькими, незабаром одружилася з жангармським ротмістром і повдовіла» [160]. Софія Павлуцька (Рогович) була спочатку одружена із польським скрипалем Павлом Хилинським, згодом з адвокатом Іваном Фомічовим, 1893-го «двічі удовою» вийшла заміж за Павлуцького. Два портрети Софії Павлуцької написав Олександр Мурашко, але вони досі не розшукані [161].

«Про Павлуцького, — продовжує Полонська-Василенко, — ходило багато пліток (він був учнем професора Прахова [162]), а захист дисертації його викликав багато анекдотів.

Він мав смак до мистецтва, але його лекції давали небагато. Вони були дуже популярні, головним чином, цінним було те, що він приносив з собою силу-силенну малюнків. Я його лекції любила і з інтересом їх відвідувала.

Павлуцький зайняв непевне положення: з одного боку, він був членом Українського наукового товариства, з іншого — боявся відповідальності за “мазепинство” й уникав вживання української мови, навіть заявляв, що її не визнає» [163].

Зараз зрозуміло, що причиною того угаданого невизнання була згадувана «подвійна лояльність» українського інтелігента — об'єктивність, від якої не втечеш. Зате після пітерської лютневої революції 1917-го, з проголошенням Української народної республіки, Павлуцький став активним діячем на полі впровадження українства в київську освіту і мистецтво.

Так, у 1890-і роки було й думати про участь Павлуцького в професорських домашніх журфіксах у декана Володимира Іконникова та його надосвіченої дружини Анни Леопольдівни, де по-сімейному бавилися університетські колеги — Флоринські, Кулаковські, Дашкевич (дружину якого — селянку — звісно, не допускали до цих витівок) та родичі Іконникова.

Павлуцького називали позаочі *Павлуцій*, і хоча до його вчителя Кулаковського причепилося титулування *Кулаковіус*, Павлуцького ніхто з університетських колег не називав по-журфіксному «сумний левкой» (як Кулаковського) та й особливо не цінував як науковця. Починаючи з лютого 1917-го вже не Кулаковський і Флоринський правили на історико-філологічному факультеті Університету св. Володимира, котрий змінював назви, наче шкарпетки, — саме Павлуцький, проректор і декан тодішнього Київського державного українського університету, разом з Олексієм Грушевським, Сергієм Єфремовим, Євгеном Тимченком, Андрієм Лободою, Миколою Туницьким, Іваном Шаровольським, Миколою Василенком, Василем Данилевичем, Олександром Оглоблиним та іншими стали керманичами вищої гуманітарної освіти в українському середовищі Києва [164]. Щоправда, у червні 1919-го цей університет об'єднали з колишнім Університетом св. Володимира — згодом ВІНО.

«В академіки Всеукраїнської академії наук він не потрапив, замість нього було обрано Олексія Петровича Новицького, який перед тим був бібліотекарем школи Строганова в Москві. Це було для Павлуцького значне моральне потрясіння. (Щоправда, Новицький почувався трохи ніяково перед Павлуцьким, при зустрічах виглядав збентеженим, і коли той спочив, склав некролог. — А. П.) Останні роки Павлуцький прожив у великих злиднях: я іноді його вігвідувала і пам'ятаю той страшенний хаос, який являли кімнати; на підлозі розкидано малюнки-пам'ятки мистецтва, фотографії, книги з історії мистецтва. На них лежать, гризуться чудові такси шоколадного кольору; сам Павлуцький в котиковій шапці, в шубі з потертим коміром, руки в рукавицях: в кімнатах страшний холод, як у всіх нас було в 1921–1922 роках. У сусідній кімнаті дитячий крик: то кричить дитина пасербиці Павлуцького та комісара, який колись реквізував кімнату у Павлуцьких» [165].

Павлуцький, знесилений голодом, хворів від весни 1923-го; останній публічний виступ його, вже слабкого, відбувся 13.01.1923 на святкуванні п'ятдесятиріччя геніального Василя Кричевського у невеличкій кімнаті

Митрополичого будинку на Софійському подвір'ї, де розташовувався Археологічний інститут [166]. Стефан Таранушенко згадував, що Павлуцький у промові дав високу оцінку праці ювіляра на ниві українського мистецтва, напевно, згадав, як радісно йому було допомагати Кричевському у розробці орнаментики фасадів Полтавського земства [167]. Дмитро Ревуцький, знавець української народної пісні, виконав стародавню жартівливу цехову пісню про Купер'яна [168]:

Нехай же нас бог рятує,
 Що наш батько не статкує:
 Бере Йвана і Дем'яна,
 Петра, Гриця і Степана,
 Максима, Семена ще й Терешка.
 Зібралася кумпанія
 Невеличка, але чесна:
 Їдні сіли по один бік,
 Другі сіли по другий бік,
 Купер'ян найстарший посередині.
 — Зібралися ми та всі тутечки,
 Не прості люди — все реміснички...

Потім ці *«то писарі, то малярі, / То ковалі, то слюсарі, / То музики, то дзвонарі, / То шевчики, то крамарі, / Виновари й пивовари, / Купер'ян — цехмейстер над соломою»* розкішно пили морквяний чай з делікатесними бубликами.

Вища школа України на той час перебувала у вирі гарячкових змін. Медичний факультет Університету перетворився на окремий інститут, 1920-го Університет св. Володимира ліквідували, перетворивши його на Вищий інститут народної освіти (ВІНО), 1922-го Академію мистецтв, створену за Центральної Ради (за участю Павлуцького), — на Інститут пластичного мистецтва.

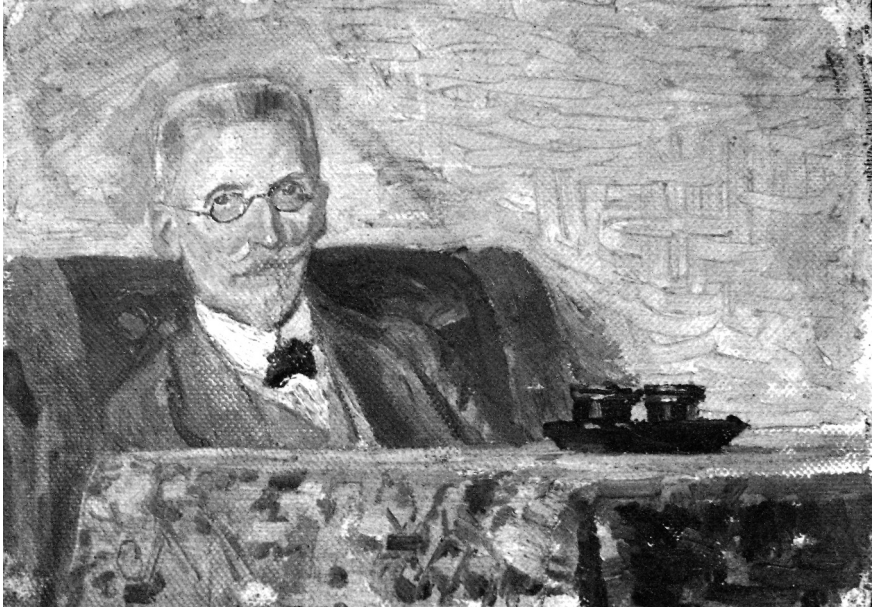
Треба пригадати, що початок 1920-х — це мізерна (тривігсоткова) норма виплат професорської платні, встановленої більшовиками. 1922 року, аби якось утримувати професорів, правління ВІНО продало оргени колишнього професора і міністра фінансів Миколи Бунге, подаровані колишньому Імператорському університету спадкоємцями. «Й лише в такий спосіб можна було дати професурі одноразову й доволі скупую допомогу. В цих умовах годі було й думати про нормальне академічне життя» [169].

Звісно, керівництво Інституту пластичного мистецтва прагнуло продовжити традиції Павлуцького, передусім перебравши його мистецькі збірки, від яких мало що залишилося в корпусній цілості. «Тим більше ця ідея була близька його прямому учневі Фегору Ернсту. На противагу йому Микола Макаренко обстоював інтереси університету, що фактично вже не існував: “Хіба ж студенти ІНО <...> що готуються навчати робітництво й селянство, не потребують знати художнє виробництво та творчість минулого? Од цих майбутніх навчителів художні й технічні здобутки минулого таким чином сховано. І от, коли вони самі навчатимуть молодь, то, натрапивши на художні пам’ятки, мусимуть мовчати, бо не зможуть пояснити дітям, що перед ними є”. В результаті Кабінету мистецтв не стало ні в ІНО, ані в Художньому інституті» [170], і згаданим у Макаренка дітям, ймовірно, іще довго ніхто нічого не міг пояснити. Микола Омелянович розгублено розводить руками: «різні установи порозбирали чисто всі його [Павлуцького] збірки» [171].

До такого стану були і свої причини, досить гавні, про які згадував Фегір Ернст.

«Українським мистецтвом я зацікавився під впливом проф. Павлуцького, при кафедрі якого я працював у 1911–14 рр. і тоді ж написав велику роботу про київську архітектуру XVII–XVIII століть, премійовану Київським університетом в січні місяці 1914 р. золотою медаллю» [172]. У некролозі Данилові Щербаківському Ернст пригадує у зв’язку з цим рефератом «цікавий епізод». «М. Ф. Біляшівський та Д. М. [Щербаківський], вирішивши надрукувати <...> мою університетську медальну працю <...> визнали за потрібне, за науковою етикою, забезпечитись згодою проф. Г. Г. Павлуцького, при кафедрі якого цю працю було написано. Д. М. розповідав потім, сміючись, як на засіданні Комісії Старого Києва він “припер до стінки” (власний вираз) Павлуцького, питаючи, чи немає у нього часом праці по Старому Києву. Коли той дав нерішучо-негативну відповідь, Д. М. продовжував — а, мабуть, єсть у когось із ваших учнів? І не одстав, аж доки той нарешті не назвав моєї роботи» [173].

«Після повернення до Києва, — веде далі Ернст, — я тільки й мріяв про продовження перерваної наукової роботи. Дуже гостро стало для мене питання матеріального існування, тим більше що дорожнеча весь час зростала. В цей момент до мене звернувся проф. Павлуцький <...> з пропозицією поступити на державну службу на посаду “помічника гілового” відділу пластичного мистецтва при “Генеральному секретарі»



Григорій Павлуцький. Автопортрет за столом, 1910-і, полотно на картоні, олія.
Збірка Національного художнього музею України. Світлину надано Оксаною Сторчай

стві освіти”, яке тоді вже існувало за Центральної Ради. На цю посаду я поступив, наскільки пригадую, 1-го або 10-го грудня 1917 р. Якоїсь серйозної роботи там не провадилось, сам Павлуцький не знав гаразд, куди скерувати працю відгільу, сам приходив на кілька хвилин, а решту часу співробітники відгільу нудьгували. Апарат відгільу залишився в такому ж таки складі і за першого перебування Радянської влади у Києві (січень–лютий 1918 р.), коли на чолі в народному секретарстві освіти УРСР став м. Затонський, і під час німецької окупації 1918 р. — за Центральної Ради й гетьманства» [174]. Після такого зізнання у довголітньому хаосі ми маємо підстави очікувати на якийсь порядок? Тим більше, що йдеться про мистецтвознавців — людей до певної міри складно влаштованих, «витончених», не військових. Оскільки, як відомо, «люди духовного складу потребують певного керівництва», а такого керівництва в них не було, накопичені Павлуцьким матеріали з історії мистецтва — єдині на той час у Києві — просто «чисто порозбирали».

У колективно складеній в серпні 1919 року, за радянської влади, пояснювальній записці до Комісії для вироблення законопроекту про організацію історико-філологічного відділу Української академії наук Павлуцький точно формулює завдання кафедри українського мистецтва й археології: вцілілі пам'ятки мистецтва й архітектури «зачали спеціалісти систематично та точно досліджувати допіру в ХХ віці, і зараз маються вже наукові праці в цій царині, якими твердо встановлено факт існування окремого національного українського стилю на всій території, заселеній українським народом, від Дону до Карпат. Та мимо того, багатько ще сторін цього питання лишаються темними і нев'ясненими і досі, багатько пам'яток іще не подано до загального відома та не пояснено <...> Теперечки історія українського мистецтва зробилася добутком для самого народу та й придбала його прихильність і його любов.

У історії українського мистецтва найбільше зроблено для епох його найдавнішої і найновішої фази розвою; зостався недослідженим середній період. Наукових праць і дослідів з історії українського мистецтва цього періоду (XIII–XVI вв.) немає <...> Вкоренився був навіть погляд, що Батіїв розгром Києва, а опісля Польща та унія стали на перепоні та й задержали розвій українського мистецтва. Допіру в найновіші часи цей період звернув на себе увагу вчених: вказано було на деякі цікаві пам'ятки» [175].

Цим словам за два роки виповниться сотня літ. Не так важливо, що зроблено в українському мистецтвознавстві за цей час (а зроблено насправді багато), важливо, що у напівголодному Києві, котрий переходив із одних військово-непевних рук до інших, серед економічної руїни, ментальних поневірянь і пошуків національної самоідентифікації, його превосходительство заслужений ординарний професор Імператорського університету владно накреслив програму найближчих гій в царині досліджень українського мистецтва. Як казав Аркадій Біленков, «ментальність черні вже заявила про себе, і в людині прокинувся не лише звір, а й дурень, готовий взяти гору над усім і вся», але ментальність українського інтелігента лишалася такою самою, як і будь-якого іншого інтелігента за нестерпного тиску доби. Може, це така ж вульгарність, як вживати вираз «писати кров'ю» (придуманний Альфредом де Мюссе), але за нестерпних часів пишучі люди саме нею і пишуть, долаючи себе, — не через *не хочу*, а через *не могу*. Так нагійніше.



Федір Кричевський (1869–1947). Професор Григорій Павлуцький, 1922–1923, полотно, олія. Збірка Національного художнього музею України

Сьогодні, за більш ніж півтора століття від дня народження Павлуцького, слід нагадати передовсім нашим мистецтвознавцям і архітектурознавцям, що частіше не в останньому слові сучасної науки міститься істина, а у перших її словах, сказаних тими, чий рівень знання й освіченості набагато переважає теперішній (хто з мистецтвознавців в Україні знає давньогрецьку або латину?).

Може здатися, він плів якоюсь власною науковою річкою, кожного разу шукав собі тему, оскільки коло фахових співрозмовників, як згодуюємось, було незначним, та й узагалі Київ злам у XIX–XX століть — у на-

уково-мистецькому смислі незоране поле: імена людей, які фахово розумілися на мистецтві у стінах хоча б Університету, можна назвати, не загинаючи пальців, — Агріан Прахов і почасти історик Платон Павлов (1823–1895). Першим у Росії 1858 року Павлов впровадив університетський «Курс історії пластичних мистецтв у зв'язку із розвитком культури», згодом влаштував при Університеті скромний музей красних мистецтв, заклав основи фахової бібліотеки. Неймовірними зусиллями Івана Цветаєва, колишнього київського професора-класика, лише у 1898–1912 роках буде створено в Москві просвітницький Музей красних мистецтв імператора Олександра III.

Павлов і Прахов — до певної міри наставники Павлуцького, а другий навіть запеклий опонент. Учнів можна назвати, загинаючи пальці: Вадим і Данило Щербаківські, Дмитро Антонович, Всеволод Зуммер, Сергій Гіляров, Євген Кузьмін, Кость Широцький, Фегір Ернст, Микола Петров, художник Іван Кратаповський [176]. Уявімо шалькові ваги, і коли на лівій шальці лежить минуле і воно дуже велике, людина постійно на перемичці з'їжджає в цю шальку, вона перетягує і переважає будь-які його потуги; а коли є чим наповнювати праву шальку терезів — вона буде переважувати, і людина не скочуватиметься назад (спостереження К. Станіславської). Павлуцький як міг наповнював праву шальку, пам'ятаючи, що людська вгачність — продукт з обмеженим терміном придатності, але робити слід лише те, чого не робити не можеш.

Щодо учнів Павлуцького Гіляров зауважив важливе: «За багато років, поки покійний Г. Г. був лише професором і книжником [177], він не мав учнів. До 1912 року він нікого не залишав при кафедрі теорії й історії мистецтв. Ставши вченим, він одночасно став і вчителем, він створив навколо себе школу. Один за іншим залишалися ним при кафедрі професорськими стипендіатами молоді мистецтвознавці, серед яких сподівався він знайти собі помічників і продовжувачів своєї діяльності.

Разом з тим, помітно змінився і характер покійного. Холодна неприступність, що відлякувала і відштовхувала, мало-помалу зм'якшувалася — через книжника-професора виступав образ живої людини, і той, хто мав нагоду підійти до нього ближче, не раз переконувався, що за суворою і раніше зовнішністю, за гратівливою, примхливою його звичкою ховалося добре, чуйне серце, чуйна і любляча гуша» [178].

Хочу сподіватися, цей ритм прикметників все ж таки не спонукуване жанром перебільшення над свіжою могилою.



Целью искусства является гать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является приём «остранения» вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть проглён.

Виктор Шкловский

КОМПАРАТИВІСТ

Про що би не писав Павлуцький, він намагався там, де можливо, вдаватися до порівнянь: географічних, історико-культурних, історико-літературних, здебільшого історико-мистецьких.

На цю обставину чи не першим звернув увагу Петро Курінний (1894–1972), коли перевидав у мюнхенській газеті «Шлях перемоги» текст Миколи Макаренка про Павлуцького з передмови до його посмертної «Історії українського орнаменту»: «Власне, від проф. Гр. Гр. Павлуцького, — пише Курінний, — починаються документальна обробка і публікація пам'яток української архітектури і глибші студії українського орнаменту на широкій порівняльній базі та визначення його місця в загальному ході розвитку культур Європи і Сходу» [179].

Стосовно пам'яток української старовини Павлуцький першим серед українських мистецтвознавців застосував історико-порівняльний метод, оскільки йшов до неї від класичної традиції, від старовини давньогрецької, а інфікування класикою за визначенням не передбачає вузького погляду на будь-який мистецький предмет. Яким би не був той предмет, його контекст мав бути з погляду Павлуцького тематично загальнокультурним, географічно загальносвітовим, хронологічно безмежним.

Таке враження, що Павлуцький начебто не дуже довіряє власній на-

сназі в складанні описів мистецьких фактів і артефактів: чи то враховуючи рецензентські прикросі з двома дисертаціями (коли йому дорікали за начебто недолугі описи пам'яток), чи то розуміючи, що на одних описах творів мистецтва й архітектури далеко не заїдеш, чи то наче соромлячись вдаватися до опису (насправді вже тоді це було соромно), але коли вже іншого виходу немає, — слід підпірати опис або порівнянням, або метафорою, або ж загостренням спекулятивної думки. До метафор Павлуцький намагався не вдаватися, до загострення думки не завжди був готовий, а от до порівнянь, що базуються на добрій пам'яті й загальній ерудиції, вдавався повсякчас, коли йому було потрібно прокреслити контекст пам'ятки в історії людства.

От подивіться, як у лекціях на Вищих жіночих курсах («Університет св. кн. Ольги»), щойно вігритих 1906 року після майже двадцяти років заборони, він пояснює виникнення ідеалізму в еллінській скульптурі через натуралізм.

«Весь початковий період грецького мистецтва був натуралістичний. Варто для прикладу згадати портретні жіночі статуї Акрополя. Але греки мало-помалу прийшли від натуралізму до ідеалізму <...> Доба ідеалізму настала тоді, коли грецьке мистецтво оволоділо технікою настільки, що могло змагатися із природою, не відгаляючись від неї; воно стало оповивати свої ідеї у ці ретельно оброблені, типові образи. Ця ідеалізація у мистецтві виступає огразу після перемоги над персами (у Марафонській битві, вересень 490 р. до Р. Х. — А. П.) <...> грецький ідеалізм знищує все особисте й історичне і створює загальне, типове» [180]. Це не дуже складна (однак не гірша за злочин), майже примітивна, але ж спекулятивна думка мистецтвознавця, що спирається на беззаперечне знання суми фактів. Павлуцький побоюється тут вживати термін *жанр*, за декілька років перед тим вживаний — як форма ідеального сюжету — у докторській дисертації і розкритикований Муроновим. Але ж напрям висловлювання повною мірою відповідає пропедевтичним завданням лекційного викладу: спочатку був натуралізм, потім його заступив ідеалізм, і натуралізм зник, наче не було; хоча ми знаємо, що це все не так, й ідеалізм у мистецтві чудово уживається з матеріалізмом/натуралізмом упродовж його історії. Лекційне, «для панянок», порівняння ідеалізму з натуралізмом, звісно, аж ніяк не можна вважати елементом компаративності, а от намагання показати історію еллінського мистецтва на якихось «зламних» моментах, уявних



Гробницы были воздвигнуты в честь членов фамилии Медичи, не являвшихся никакой знатной родом из истории. Один из них, Джулиано, герцога Немурского, был сыном Лоренцо Великолепного и братом папы Льва X. Другой, Лоренцо, герцога Урбинский, был внуком Лоренцо Великолепного и отцом Ватиканским Медичи.

боко перетворити мистецтво, і для якої наслідування античним формам стало культом. Вже з перших кроків й упродовж всієї художньої діяльності Мікеланджело постійно надихався античними статуями і вважав славою для себе продукувати твори, подібні до них. Вплив античного мистецтва помітний навіть у релігійному розпису "Секстини", у всіх декоративних фігурах й особливо в "ін'юді" (*ignudi*) — оголених молодих людях, — якими сповнені архітектурні частини композиції» (с. 365).

І далі, продовжуючи легке знуцання над читацьким терпінням, автор розповідає подробиці, наскільки повними були приватні зібрання ренесансних товстосумів. «Що ж дивного, якщо Мікеланджело при зображенні оголених алегоричних фігур гробниць Медичі також наслідував античні пам'ятники, але цього разу джерелом його були не статуї, не торси з відбитими руками, а картини на вазах, саме на червонофігурних вазах V століття» (с. 366). Кульмінацію повідомлення досягнуто, далі можна її розвинути, закінчивши узагальненням, мовляв, що не лише Мікеланджело, а і його колеги (щоправда, не геніальні — просто «дуже талановиті») користали з образів архаїчних пам'яток давньої Еллади.

Павлуцький так і робить: «Хто бачив сцени гулянок чоловіків і гетер, що дають такий невичерпний матеріал вазовим живописцям для жанрових картин, тому зрозуміло походження своєрідних деталей в формотворчості Мікеланджело. На вазових картинах (особливо на вазі Євфронія [з Ермітажу]) ми бачимо той прийом, що надає їм особливої характерності, котрий так сподобався творцеві гробниць Медичі своєю мальовничістю: лежать (часто голі) фігури, схрестивши ноги, з яких одна, згинаючись, виступає вгору коліном; рука іноді піднята до голови. Треба відзначити мотузки на голові "Вранішньої зорі" і "Ночі", — подробиця, також властива вазовим картинам; такі самі мотузки ми бачимо, наприклад, на головах голих гетер на вазі Євфронія. Стрічки, що живописно падають на плечі "Вранішньої зорі" і "Ночі", запозичені з вазових картин. Неприродна і дивна форма грудей, вузьких, довгих і гострих (наче вим'я у кози) у статуй "Ночі" характерна для жіночих фігур на червонофігурних вазах» (с. 366–367). Фінал статті, як майже завжди у Павлуцького, спрямований на певний визгін сенсу сказаного: Мікеланджело вироблений ним «ідеал краси» (що це?) «міг надати Андреа дель Сарто, Сансовіно або Корреджо. Його приваблювало до себе все більш суворе, тверде, терпке і кутасте, а таким було грецьке мистецтво V століття» (с. 368). Про авторське право могі

не було і гадки, та й звинуватити Мікеланджело в крадіжці сюжету — все одно, що звинуватити в тому самому Шекспіра, який тільки те й робив, що використовував з позитивними літературними цілями події світової історії (інакше навіщо вона потрібна?), щоб виносити на поверхню її морально-етичні смисли або ж просто розважати глядача в театрі «Глобус». Павлуцький розумів, що Мікеланджело, скориставшись зоровими образами бенкету гетер на вазі Євфронія або гулянки чоловіків на вазі з Вульчі, настільки ретельно приховав свої джерела, що лише він, Павлуцький, у 1910-х зміг розпізнати їх. Про це, звісно, читач мусив здогадатися самотійно.

Хай там як, Павлуцький був першим із тодішніх мистецтвознавців в імперії, хто вдався до такого порівняння — двох епох і двох територій, — досягнувши максимальної міри візуальної спостережливості та переконливості у твердженнях і висновках. Цю статтю можна вважати зразковою для конструкцій такого роду.

Втім, подібний досвід у нього вже був, причому, — віпрацьований у лекційному викладенні.

Спробую зробити примітивну типологію засобів і методів порівняння, до яких вдається Павлуцький, звернувшись до тексту його лекцій 1906/07 навчального року, виданих слухачками Вищих жіночих курсів та студентами-філологами Університету св. Володимира 1910-го.

1. Порівняння в рамках однієї епохи. Порівнюючи критян та еллінів, Павлуцький каже, що «критяни були обдаровані; спираючись на свій талант, вони не зупинялися перед жодними технічними труднощами, навіть перед ракурсами — найважчими станами й вигинами тіла. Греки ж, навпаки, в мистецтві намагалися, перш за все, встановити закономірність: вони рухаються вперед повільно, обережними кроками, але вірно, і кожний художник є продовжувачем іншого, долаючи ще одну зайву складність і придумуючи новий спосіб до подолання її, і в цьому полягав прогрес мистецтва» (с. 10). Осип Мандельштам (разом із Пікассо) слушно заперечував «прогрес у мистецтві» («Прогрес в літературі — найгірша форма шкільного невігластва», *О. М.*; «У мистецтві немає ані минулого, ані майбутнього. Мистецтво має лише сьогодні, інакше воно не існує. Мистецтво греків і єгиптян не минуле, воно є більш актуальним зараз, аніж коли-небудь», *Пікассо*), і обидва мали рацію. Втім, Павлуцького, який не був готовий розрізнити культуру і цивілізацію (це ми читали «Присмерк Європи» Шпенглера), цікавила послідов-



Григорій Павлуцький —
делегат XI Археологічного з'їзду,
Київ, 1899.

Із колекції Віктора Короткого

ність формування технічних засобів художньої майстерності, і він через порівняння критян й еллінів розглядав мистецтво, як будь що у світі: у вигляді стріли, що летить із минулого у прийдешнє, — для наочності викладу. Такий самий прийом він застосовує, коли каже: «в асирійців мистецтво — сухий переказ, спокійна проза, а в еллінів це багата думками поема» (с. 12). Або — про чорнофігурний вазовий розпис: «Коринфська ваза була вся на смугах, на яких зображувалися ходи дійсних і фантастичних тварин. Афінські ж вази вкриваються чорною фарбою; залишається лише червоне поле для картини, зрізка зустрічаються і вузьенькі смужки сцен» (с. 21).

Показовим прикладом порівняльної вправності Павлуцького-науковця є його вміння в одному абзаці показати вертикаль часу, як-от:

«Етрускам чужим було ідеальне розуміння мистецтва — настільки властиве грекам, воно замінювалося у них сухою й ремісничою реалістичністю, що грубо спотворила ідеальні грецькі сюжети; таким чином, грецький вплив не приніс їм належної користі. Це сильно розвинене почуття реалізму і тверезе ставлення до дійсності етруски передали римлянам, які залишили після себе так багато портретних зображень імператорів (в Луврі, Ватикані), що по їхніх обличчях можна простежити всю історію Римської імперії — спочатку її могутність і силу, потім — повне розкладання і занепад» (с. 83). Чи не здається читачеві, що це фрагмент з Томаса Карлейля, Євгенія Тарле, Люсьєна Февра або Фернана Броделя? Наприкінці тексту лекцій Павлуцький наводить низку афористичних портретів цезарів, блискучих за дотепністю характеристик, доводячи цитовану тезу. Цей перелік, на відміну від переліку кораблів в «Іліаді», слід друкувати окремим виданням — або ж на форзацах моммзенівських томів «Історії Риму».

2. Порівняння в рамках різних епох: давньої та сучасної. Лише в одному місці, у тринадцятій лекції, Павлуцький вдається до власне опуклої компаративної вправи з'ясування зв'язку між його сучасністю й грецькими художниками. «У цей час мистецтво не пов'язане з життям, воно є розкішшю. Не так було в Греції. Якби сучасний художник потрапив до Помпеї, то побачив би тут здійснення своєї мрії. Тут мистецтво наповнювало і поживляло життя мешканців <...> Сучасний художник не думає, яку користь може принести його мистецтво. Він пише картину, не знаючи, для чого, через якісь примхи, потім він виносить її на ринок, де купують її через ті самі примхи. Рідко буває, аби художник писав на замовлення, в Греції ж художники працювали завжди на замовлення, — тут мистецтво було необхідністю <...> Художник існував як частина цілого, і не було можливості й часу виявити свою індивідуальність. Художник цілком віддавав себе роботі, і через те його твори живуть і промовляють за нього. Багато б художників віддали своє ім'я, аби стати спілником цих великих творів. Безсумнівно, стався б великий переворот в сучасному мистецтві, якби не були знищені цехи або художні майстерні. Французький скульптор Роден каже, що знищення цехів вбило мистецтво» (с. 35).

Деякі з цих спостережень є цікавими і зараз, за сто десяти років після їх викладення. Павлуцький намагається довести, що в Греції з художниками все було не так, як в Російській імперії, але робить це — слід

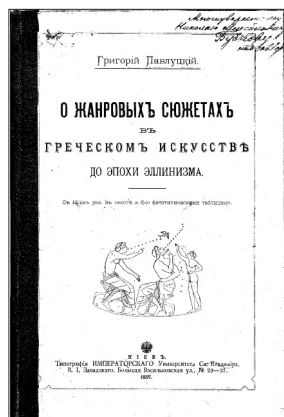
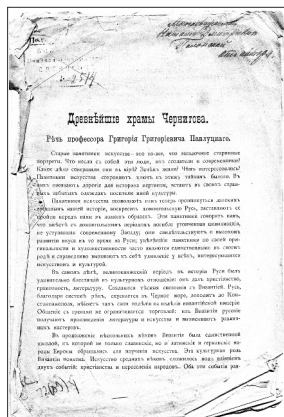
віддати йому належне — без усякого пафосу, спокійно констатуючи звичайні речі. Можливо, лише ось така паралель «крізь віки» виглядає зараз досить дивно: «Наш невіруючий час має слабке уявлення, що втрачає мистецтво, коли віддаляється від релігійного життя свого часу і свого народу. Воно втрачає те, що надає йому лагідності, ніжності, піднесеності» (с. 35).

І в той час, і тепер «сучасне мистецтво» не мало стосунку до «духовності» — починаючи з авангардних зрушень 1900-х, пов'язаних не в останню чергу із юморним ставленням до «життя», «прогресу», «розвитку», зі зворотнім боком різних формологічних гілок європейської секції зламу XIX–XX століть, — починаючи з цього, художники прагнули більшою мірою чинити опір часу, аніж карбувати його безглуздя, удавані форми його штучної «духовності» (від клерикальних до національних), намагалися протиставити себе часу, а не потурати йому. Рігко кому це вдавалося, але такі намагання — запорука, що мистецтво є суто людською прерогативою, тим, заради чого людина взагалі існує як білково-мисляче створіння.

«Лагідність, ніжність і піднесеність» це добре, але від цих слів і частоти їх застосування усі мухи померли ще за часів Павлуцького, а «після Освенцима» Агорно й поготів. Але для Павлуцького, як бачимо, ці поняття чогось вартували, принаймні в історії мистецтва. Він, кажучи про «ніжну витонченість» скульптур Праксителя, залучає цю історію широким захватом майбуття. «Тип богині кохання намагалася впровадити у живопис *Венеційська школа* за доби Відродження. *Тиціан* відтворив характер Праксителивої Афродіти у спокої й тихій милості своїх красунь; *Паоло Веронезе* чудово вхопив пензлем вологість очей в своїй Данай: очі її так, здається, і тануть від полум'я внутрішньої насолоди. Італійський письменник XVI століття *Торквато Тассо*, котрий так жваво співчував класичній красі, влучно вловив пристрасний вираз очей Афродіти в описі закоханої Арміди: “немов промінь по хвилі, іскрилася і тремтіла розкішна посмішка у вологих очах її”» (с. 64–65). Флобер!

Цей прийом сподобався Павлуцькому (і, слід вважати, його слухачам), й у наступній лекції він знову налаштовує терези між епохами. «Спочатку в грецькому мистецтві V століття форма була предметом зображення; за аналогією й у найновішому християнському мистецтві портрети Дюрера, Рафаеля вказують також на інтерес до форми. Згодом, у XVII столітті Веласкес і Рембрандт зображують вже не форми

Титульний аркуш статті
Григорія Павлуцького
«Найдавніші храми
Чернігова» (1909)
з інскриптом Наталії
Полонської-Василенко
та обкладинка
докторської дисертації
з інскриптом професору
Миколі Бубнову.
Із колекції
Віктора Короткого



предмету, а враження, що здійснюється на глядача. У третій чверті IV століття до Р. Х. художниками, які намагалися передати враження від предмету, є живописець Апеллес та скульптор Лісіпп» (с. 71).

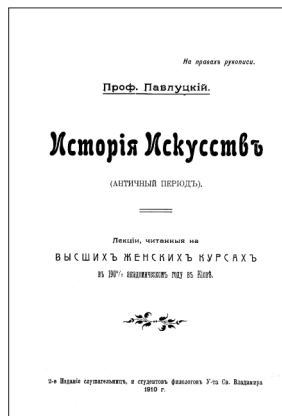
Такі саме широкі порівняння Павлуцький здійснює у текстах лекцій ще двічі. Перше: «Колорит Апеллеса вирізнявся простою: він писав усього лише чотири фарбами — білою, чорною, червоною та жовтою. Це не означає, що колорит його був бігним, — він не був лише строка-тим. Рубенс створив свій міцний і живий колорит за допомогою семи фарб. Веласкес, Рембрант і Франс Гальс також не вирізнялися строка-тістю фарб; вони, як і Апеллес, усе зводили до загального вражен-ня» (с. 74). Друге, — коли розповідав про символічне уособлення природи за доби еллізму, він згадав міфічні істоти у творах німецького худож-ника Арнольда Бекліна (1827–1901). «Кентаври і тритони в Бекліна на-віть більш цікаві, ніж у греків, оскільки поєднання людського тулуба з ри-б'ячим хвостом або з конякою не видається чимось неорганічним, як в останніх, а навпаки, — так само життєвим і реальним, що можна повірити в існування цих фантастичних казкових створін» (с. 78). Не буду зупинятися на певній некоректності цього порівняння: де Бек-лін, а де греки; Павлуцький хотів лише наголосити, що художня міфо-творчість Бекліна не є одиначною у мистецтві, йому передували елліни; але ж лекції він читає про еллінів, а не про мистецтво XIX століття, де кентавр це забавка, в той час як для греків кентаври були реальними істотами, що насправді вешталися нічними узліссями Пелопоннесу.

3. Порівняння в рамках діаметрально розташованих територій. Коли Павлуцький розповідає про кинджальні клинки, знайдені у найдавніших мікенських гробницях, він каже, що вони «витонченістю й ретельністю роботи нагадують японські вироби» так само, як і мікенські вазы, у декоруванні й формі яких він бачить «повну свободу, що зближує їх із творами Японії» (с. 8). Що це за «повна свобода», Павлуцький в тексті не пояснює, але ж у виголошуваній лекції напевно ним був поданий відповідний коментар: свобода від слов'янських, себто тутешніх мистецьких канонів.

Слід нагадати, що на початку 1900-х, особливо після російсько-японської війни, самий феномен Японії, головним чином її культури і мистецтва, був предметом пильної уваги з боку російських митців: і художників, і літераторів. Так, 1904-го у «Бібліотеці самоосвіти» Фрідріх Брокгауз та Ілля Єфрон у трьох випусках надрукували огляд «Японія та її мешканці: З картою Японії, Маньчжурії, Кореї», що мав шалену популярність. Книжки Миколи Позднякова «Японська поезія: Нарис» (1905) та Вільяма Дж. Астона «Історія японської літератури» (1904), а також те, що японські впливи часто приходили не так зі Сходу, як із Заходу — через французьких імпресіоністів, котрі захоплювалися японськими гравюрами, архітектурою, костюмом, керамікою, — «японські» вірші Бальмонта, «прояпонські» акварелі Волошина, переклади Брюсова, — все це підготувало студентську аудиторію: для більшості слухачів поняття «японське мистецтво» не було порожнім. Згодом Микола Конрад скаже трохи зухвало й неточно: «Японія перемогла Росію у війні, але повністю переможена Росією в літературі і мистецтві». Принаймні слухачі Павлуцького не могли не знати, про що йдеться, і він міг вільно застосовувати таке порівняння.

Цей огляд лекцій з історії стародавнього мистецтва насправді покликаний показати, що Павлуцький стояв на тій позиції, котру за сім десятиріч по ньому більш-менш обґрунтував російський мистецтвознавець академік Дмитро Сараб'янов (1923–2013): «утвердження глобальної ролі мистецтва і художника рухається двома шляхами — проголошенням винятковості творця і зведенням будь-якої людської діяльності до рівня творчості, а всякого предмета, створеного руками або гумкою, — до рівня мистецтва» [182]. Такий висновок, чинний для теоретиків і практиків європейської сецесії зламу XIX–XX століть, може бути пристосований і до античної доби, де дійсно все було мистец-

Обкладинка лекційного курсу
Григорія Павлуцького
«Історія мистецтв (античний період)»,
виданого слухачками Вищих жіночих курсів
та студентками-філологами
Університету св. Володимира, Київ, 1910.
Із колекції Віктора Короткого



твом, або ж ми хочемо бачити, що все ним було. Втім, як вважав Михайло Гаспаров, грецька епіграма, котрою ми милуємося, для самих греків була літературним ширвжитком, а грецькі глечики і блюдця, залишки яких ми зберігаємо під небитким склом, — ширвжитком керамічним [183]. Масове мистецтво повсякчас в історії культури набуває однакових форм, ускладнюючись відповідно до «прогресу», а от так звані шедеври, ці вішки у засміченому художніми творами просторі світового мистецтва, можуть порівнюватися поза поняттями «прогресу» або «регресу» — їхня досконалість (коли нічого не можна ані додати, ані відняти без порушення цілісності) обертається навколо них, немов пуповина, котру щораз намагається перерізати історик мистецтва й розумне почуття глядача. Павлуцький вдавався до порівнянь не заради них самих і не так для того, аби похизуватися перед слухачками ерудицією, як для того, щоб показати макрокосм історії мистецтва як мікрокосм людської думки про мистецтво.

Павло Блонський (1884–1941), слухач лекцій Павлуцького, історик філософії, психолог і педагог, у трактаті «Пам'ять і мислення» (1935) лишив таке спостереження. Чим більш розвиненою є людина, тим більше вона живиться не безпосереднім спогляданням, а спогадом, навіть і в актах споглядання, відтак вона рідко зустрічає зовсім нове; субстанційний зміст більшості нових ідей їй вже відомий. Так само освічена людина вдовольняється переважно своїми образами і рідко відчуває потребу в безпосередньому спогляданні. «Навпаки, безглуздий натовп

вічно біжить туди, де можна на щось зиркнути» [184]. Павлуцький не працював із «безглуздим натовпом» (якого боявся вже Гесіод, котрий нічого не боявся), він працював із декількома розумниками і розумницями, створюючи в їхній уяві на київських теренах свого роду мистецький Елізіум, пахощі якого можна було відчутти посеред оточуючого мерде, не виходячи з дому. Саме для цього йому потрібні були довгомірні міжчасові порівняння: вони впиралися в артефакти, що вирости в одному просторі, але на різних гілянках, різної флореальної довжини, кольору й розлогості.

Напевно, можна сфантазувати, що Павлуцькому зв'язок науки про мистецтво з мистецтвом нагадував зв'язок електричного і магнітного полів. Як здавна відомо, статичне електричне поле не порушує магнітного; останнє є пропорційним похідній електричної індукції то за часом, то за швидкістю її зміни; в свою чергу, електричне поле пропорційне швидкості зміни магнітного потоку.

Так і мистецтвознавство — своєрідна система позитивних уявлень про світ мистецтва — має із власне мистецтвом мало точок дотику, у нього інший засіб повідомлення. Мистецтвознавство як процес, наука в становленні, наука як серія гуманітарних змін в уявленнях про світ мистецтва і — головно — про світ взагалі, подібно до змінного електричного або магнітного полів викликає поле іншого типу. Воно виробляє в житті *художню компоненту*, котра міститься у свідомості глядача, формуючи цю свідомість зсередини як модель світовідчуття, спрацьовуючи на подолання мисленнєвої ентропії, на витончення смакових уподобань, слугуючи рятівним розумовим прихистком у вічно експериментальному часі.

Може, саме ці обставини дозволяли Павлуцькому малювати той автопортрет, коли за квартал до його оселі більшовики Муравйова висаджували у повітря ошатну багатоповерхівку Грушевського.



Мы жили до революции прикованные к судьбе,
как невесёлые греческие губки ко дну.

Родишься и прикрепляешься. Придётся случайно
на специальность и живёшь.

Виктор Шкловский

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ

Останньою, передсмертною роботою, котру Павлуцький не встиг закінчити, була книга з історії українського орнаменту — перша в історії українського мистецтвознавства.

Саме як *окрема книга*, оскільки праці про український орнамент на той час існували: це і зведення орнаментних матеріалів Олени Пчілки (О. Косач [О. Косачевої], 1876), П. Литвинової, П. Чубинського, М. Кордуби, С. Кулжинського, В. Шухевича, і більш-менш аналітичні розвідки Івана Франка, Миколи Біляшівського, Костя Широцького, Федора Волкова (Вовка), Вадима і Данила Щербаківських, Левка Чикаленка. Причому, як зауважує Михайло Селівачов, ці науковці вбачали в народній орнаментиці не так творчість соціальних низів, як релікти високої архайки, вказували, що глухі місцини є передусім «інтерпретаторами», «консервантами», «ретрансляторами» орнаментного мистецтва, його ж генератори — жваві роздоріжжя, багатолюдні міста, межі культурних ландшафтів і зони міжетнічного контакту [185].

Ті два десятки сторінок, що їх було видано зусиллями (і з обкладинкою) Миколи Макаренка 1927 року в друкарні УАН, важко вважати книгою, — за обсягом навіть на сучасний аспірантський реферат не тягне, — але те, що це був перший типологічно вивірений компендій, — безперечно. Структура цих двадцяти сторінок така: «Передмова», «Рання

доба українського орнаменту», «Звірина орнаментика», «Геометричний орнамент», «Візантійський орнамент», «Орнамент Відродження» + двадцять таблиць з рисунками.

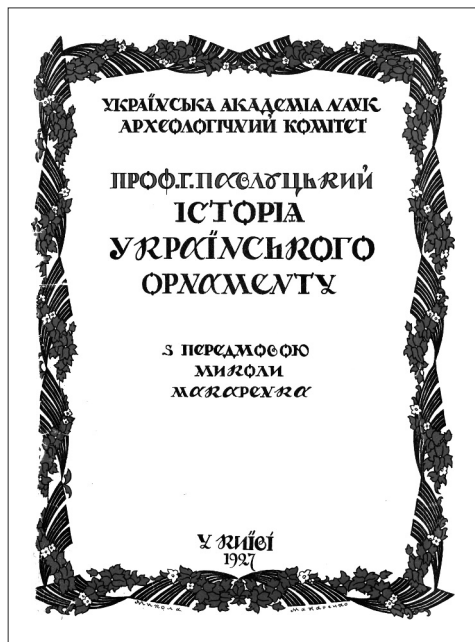
Історія збереження цієї праці, як і більшості явищ мистецтва, раптово-звичайна: Макаренко випадково побачив у колишній кульженківській друкарні першу незавершену верстку, початковий аркуш якої Павлуцький перед смертю завизував до друку.

«Взагалі працю, — пише Макаренко, — очевидно, зовсім не закінчено. Текст із матеріалом, поданим на таблицях, не скоординовано. Важко припустити, щоб опріч тексту, котрий є в автора, не було іншого. Так само важко припустити, щоб автор, зупинившись у тексті допіру на добі Відродження, дав би був натомість силу-силенну знімків із пам'яток різби, шитва з доби наступної» [186]. Згодом Дмитро Антонович, міністр мистецтва за Директорії і мистецтвознавець, уїдливо підкреслить, що Павлуцький «не встояв перед спокусою починати історію українського орнаменту від часів найдавніших, передісторичних <...> Але краще від цього утриматися, бо все-таки вдавнися в глибини передісторичні, історикові довелося б миритися із столітніми (або й більше) лакунами в матеріалі, іноді наражатися на матеріал невідомого походження й невідомих народів, і все це завело б історика в певну ситуацію та збило б із твердого історичного ґрунту» [187].

У цих словах все непевно: з чого ж починати, як не з початку? як під час розвитку можна уникнути впливу? що таке твердий історичний ґрунт?

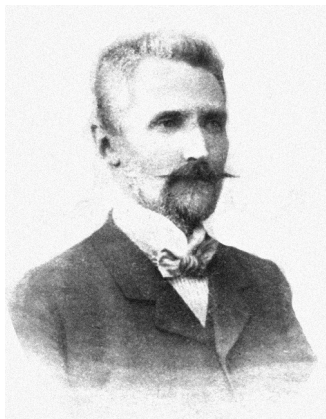
Павлуцький, вихованець старої академічної школи, починав з об'єктивно наявного матеріалу, оскільки інший підхід спричинив би чергову етнологічну міфотворчість. Утім, Антонович привабливо суперечить самому собі: «Отже, тільки викладаючи розвиток орнаментів “за епохами та стилями”, можна сподіватись дати синтетичний образ розвитку українського орнаменту від найдавніших часів до сучасності, бо в кожній добі орнамент, як і всі галузі мистецтва, еволюціонує, й кожна доба на орнамент, який би він не був і на якому матеріалі не був би виконаний, кладе свій відбиток <...> справжній історик мистецтва проф. Григорій Павлуцький, відважно взявшись за представлення історії українського орнаменту в цілому, зовсім логічно й правильно підійшов до свого завдання. Смерть не дала йому цього завдання виконати. Якби не смерть, чи виконав би він його? Можуть бути поважні сумніви. В кожнім разі, з огляду на дуже незадовільний стан окремих спеціальних

Микола Макаренко (1877–1938)
Обкладинка монографії Гр. Павлуцького
«Історія українського орнаменту» (1927)



дослідів, на малу їх кількість, образ безмежно широкого предмету — орнаменту у всіх його відмінах, у всіх епохах — тоді не міг бути повним, як не можна на наближення до повноти претендувати й тепер, але міг бути першою доброю справою, яка показувала б шлях прийдешнім історикам» [188]. Хай там як, але важливо, що Антонович засвітив першість Павлуцького і в цьому питанні.

Макаренко у передмові до «Історії...» писав загадково: «З приводу орнаментациї взагалі написано неймовірну кількість дослідів великих і малих, як про стародавній орнамент, так і про сучасний. Мені, наприклад, відома одна особа, що вже не менше як п'ятнадцять років працює над історією орнаменту, збирила колосальний матеріал і має силу різних спостережень. Може бути, що настане час, коли вона спроможеться, нарешті, наслідки своєї праці оголосити друком» [189]. Поза сумнівом, ідеться про студії Василя Кричевського, який мешкав неподалік від Павлуцького, на останньому поверсі «будинку Грушевського» на розі Микільсько-Ботанічної та Паньківської, який доценту спалено



Портрет Григорія Павлуцького
із некрологу Олексія Новицького «Проф. Гр. Павлуцький»,
вміщеного у Науковому примісячнику українознавства
«Україна» (Київ, 1924, кн. 1/2, с. 203–205)

прицілним вогнем Муравйова у лютому 1918-го. Павлуцький бачив цю жахливу пожежу [190]. Саме тоді він і писав автопортрет, про який згадує Гіляров. Макаренко не міг не знати про трагедію.

Багатюща колекція народних українських старожитностей, зібрана Кричевським, загинула в тому вогні [191]. Але, людина неймовірної волі і таланту, Кричевський, тимчасово мешкаючи з родиною у приміщенні Київського художнього музею, у 1919–1920 роках зарисовував орнаменти вишивок і писанок у фондах музею. Вадим Павловський, пасерб Кричевського, в книзі про нього окремий розділ присвятив темі збирання й дослідження української орнаментики, що мала закінчитися монографією «Українське народне мистецтво». Рукопис обсягом у 18 друкованих аркушів, разом з ілюстраціями, був зданий у київське видавництво «Мистецтво» наприкінці весни 1941-го, але друкарські музи невдовзі замовкли: війна, Кричевський ледве втік за кордон, і рукопис загинув [192].

Праця Павлуцького, видана посмертно, надовго лишалася самотньою в царині студіювання української орнаментики. Найліпшим її співцем став уже наприкінці XX — на початку XXI століття професор Михайло Селівачов, котрий перетворив український орнамент й орнаментуку з низки наочних прикладів на струнку семантичну конструкцію [193]. Оскільки «межу епох прокреслено не залізом, а пензлем по вологому паперу» (А. Белінков), остільки рука, що водить тим пензлем, дорівнює театральності поведінкового жесту історика-науковця.

Це той саме випадок, коли театральність це не погано, а добре. Адже ж добре буває часом на сцені, коли «песик не виходить» [194], правда?

Узагалі наукова спадщина Павлуцького розпадається на три гілки: античне мистецтво (зокрема архітектура, Фігій і вазовий розпис), українське мистецтво XVII–XVIII століть (зокрема архітектура — мурована доби бароко і дерев'яна монументальна), світове й сучасне мистецтво від античності до неофутуризму в контексті світової культури.

Не відразу — з роками, з досвідом Павлуцький почав бачити завдання історика мистецтва не в аналізі художніх образів і творів, спродукованих за їхньою допомогою, а в студіюванні причин, що визначають виникнення і характер художнього твору, строго залежного від взаємин художника з суспільством. Прахов до такого не додумався, але він теж був свого роду першим: почав описувати стародавні пам'ятки, приміряючи серед пітерської сльоти та київських каштанів лавровий вінок Вінкельмана.

Павлуцький замінив відсутність строгої концепції вивчення мистецтва на безстрашність: українське мистецтво й архітектуру моги можна було вивчати лиш крадькома. Він показав, що безстрашність теж може бути науковою концепцією. Поряд із цим, він спробував показати, що таке правда мистецтва, котра не збігається з тим, що вважається правдою життя, оскільки для мистецтва має значення не так життя, як впевненість майстра в тому, що він правий. Без того він не майстер.

Багато в чому Павлуцький був дійсно першим, але не найкращим, оскільки не кожному Господь дає бути і тим, і тим водночас. Але й першість чогось вартує в культурі, особливо тепер, коли, «по прежнему, как в княжескую старь, писчую бумагу возим из Китая» (М. Матушкін).

Можна вибудувати перелік того, в чому Павлуцький мав безперечну першість у Києві доби Російської імперії:

- запровадження компаративного (історико-порівняльного) методу в мистецтвознавчі дослідження;
- викладання світового мистецтва після доби Греції та Риму на рівні університету (від Ренесансу і далі);
- формування теоретичних й історичних засновків українського пам'яткознавства;
- впровадження терміна *українське бароко*;
- комплексне студіювання історії української орнаментики.

Звісно, як публікатор текстів про давньогрецьке мистецтво Павлуцький перебував в ряду тогочасних вчених — Адріана Прахова, Олексія Миронова, Олександра Павловського та Володимира Мальмберга, Федора Шміта; втім, як публікатор текстів про українську архітектуру і мистецтво він був якщо не першим, то одним із перших — причому, точно першим заявив про себе монографією «Старожитності України».

Огюст Конт вважав, що всі наукові думки минають три стани, які змінюють один одного. Спочатку — *стан теологічний*, де відкрито панують фікції, що виникають спонтанно і не мають доказів, потім *метафізичний стан* зі звичним переважанням абстракцій або сутностей, що їх приймають за реальність; і, нарешті, *позитивний стан*, що ґрунтується на точній оцінці зовнішньої реальності. Павлуцький як дослідник українських старожитностей пройшов всі ці стадії і через те лишився серед нас сьогодні, можливо, більш тактильно, ніж у своєму часі.

Підкреслюю: приклад Павлуцького засвідчує, що не обов'язково намагатися бути у чомусь найкращим — до цього прагнуть і ремісники, набиваючи у майстерності руку, — це лишає слід на землі, у творчості й у науці. Але конче слід бути у чомусь першим, оскільки часто-густо важливіше — показати напрямок, ніж рухатися якоюсь дорогою квапливим кроком.

Коли ж вдається бути і першим, і найкращим, — це вже удача, яку можна заслужити, лише свідомо позбувшись того, що зазвичай притаманне людині: прагнень матеріального, влади, спокуси, пристрастей. Таких людей у кожній історичній добі лиш декілька, їхня удача — від Бога.

Випестуваний ним «добровільний аскетизм» (це коли еротичні сцени в кіно стають такими ж нудними, як і батальні) засвідчує, що боротьба матеріалу й методу в науковій творчості Павлуцького майже щоразу закінчувалася перемогою матеріалу, оскільки метод лише напружувався.

ПРИМІТКИ

1. *Микола Макаренко*. Григорій Григорович Павлуцький (1861–1924) // *Г. Г. Павлуцький*. Історія українського орнаменту. Київ, 1927. С. 7.
2. *Сергій Білокін*. Пожежі Київської публічної бібліотеки АН УРСР 1964 та 1968 років. URL: <http://www.s-bilokin.name/Bio/Memoirs/LibraryFire.html>.
3. *В. А. Афанасьєв*. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький // Народна творчість та етнографія. 2003. № 4. С. 13–22; *О. В. Сторчай*. Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.). Київ, 2009. С. 174–200; *О. В. Сторчай*. Художні твори Григорія Павлуцького на київських виставках 1910-х // Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 118–119; № 3. С. 130–133; *Євген Жарков*. Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого // Шевченківська весна: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2007. Вип. 5, ч. 2: Історія. С. 155–160.
4. Тепер непоказну повоєнно-керамічну з недоладними еркерами будівлю означено поліційною табличкою «№ 7/9».
5. *Сергей Гиляров*. Памяти Г. Г. Павлуцкого // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2015. Ч. 4 (52). С. 91.
6. Там само.
7. *Олександр Оглоблин*. Спогади про Миколу Зерова й Павла Филиповича (1963) // Київські неокласики / Упоряд. Віра Агєєва. Київ, 2003. С. 248.
8. «У скаргах на Київський університет Павлуцький говорив про університет св. Володимира як про такий, що загниває. Очевидно несправедливо. Він вказував на “фальсифікацію” історії: після татар — лише історія Московської держави. Неможливо при Довнар-Запольському працювати над темами з української історії: все писарські книги. Нагадав йому, що Довнар-Запольський якраз білорус і, мабуть, антиросійської орієнтації» (*В. И. Вернадский*. Дневники: 1917–1921 гг. Киев, 1994. [Кн. 1.] С. 116–118).
9. *Сергей Гиляров*. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 89.
10. *В. И. Вернадский*. Дневники... С. 61.

11. Михаил Пришвин. 1918 год: Дневник // Литературная учёба. 1991. № 5. С. 121.
12. Надежда Мандельштам. Вторая книга. Москва, 1990. С. 25.
13. Виктор Шкловский. Зоо, или Письма не о любви // Виктор Шкловский. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени. Москва, 1966. С. 169.
14. В. И. Вернадский. Дневники... С. 178.
15. Питирим Сорокин. Дальняя дорога: Автобиография / Предисл. и примеч. А. В. Липского. Москва, 1992. URL: <http://www.golubinski.ru/socrates/pitirim/index.html>.
16. «В геле выказывает мастерство изумительное, так что вам кажется, что вы не употребляете, а участвуете в верховой езде высшей школы» (цит. за: Дональд Рейфилд. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. Москва, 2015. С. 321).
17. Макс Дворжак. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. / Пер. с нем. Москва, 1978. Т. 1. С. 83.
18. Элиан. Пёстрые рассказы / Пер. с гр.-греч. С. В. Поляковой. Москва; Ленинград, 1963. С. 73.
19. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 83.
20. Там само.
21. Там само.
22. Ирина Ходак. Сергій Гиляров про Григорія Павлуцького: З історії посмертного вшанування науковця // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2015. Вип. 4 (52). С. 73–74.
23. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 83–84. Йдеться про видання: Григорий Павлуцкий. Cornelii Taciti Dialogus de oratoribus // Университетские известия. 1885. № 3. С. 1–24; № 4. С. 25–64; № 5. С. 65–112; № 6. С. 113–141, I–II; № 8. С. 145–155.
24. И. М. Тронский. Корнелий Тацит // Корнелий Тацит. Сочинения: В 2 т. Изд. 2-е, исправ. и перераб. С.-Петербург, 1993. Т. I–II. С. 602.
25. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 84.
26. Григорий Павлуцкий. Древнегреческие расписные вазы // Университетские известия. 1889. № 3. С. 43.
27. Там само. С. 47.
28. Там само. С. 111.
29. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 85.
30. Григорий Павлуцкий. Фидий (с тремя фототипическими таблицами). Киев, 1890. С. 77–78.
31. А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. Античные мастера (скульпторы и живописцы). Ленинград, 1986. С. 163.
32. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 85.
33. Агриан Прахов. Отзыв о сочинении г. Г. Павлуцкого, представленном в историко-филологический факультет Университета св. Владимира для получения степени магистра истории и теории искусства, под заглавием «Коринфский архитектурный орден». Киев, 1891 // Университетские известия. 1893. № 4. С. 1–2.

34. Там само. С. 4.
35. Див.: А. А. Пучков. Агольф Сонни, киевлянин: Из истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. Киев, 2011; *Андрій Пучков*. Просто неба: Київські нариси. Київ, 2017. С. 177–225.
36. *Агольф Сонни*. Отзыв о сочинении магистранта Г. Павлуцкого «Коринфский архитектурный орден» (1893) // А. А. Пучков. Агольф Сонни, киевлянин... С. 111–113.
37. Там само. С. 108–109.
38. Там само. С. 111.
39. *Григорий Павлуцкий*. О жанровых сюжетах в греческом искусстве... С. 34–35.
40. *Вениамин Каверин*. Двухчасовая прогулка (Роман) // *Вениамин Каверин*. Собрание сочинений: В 8 т. Москва, 1982. Т. 6. С. 343.
41. «Гней Октавій <...> спорудив подвійний портик, що був названий коринфським за мідними капітелями колон» (*Плиний*. Естествознание: Об искусстве / Пер. с лат. Г. А. Тароняна. Москва, 1994. С. 56).
42. *Г. Г. Павлуцкий*. Заметка о названии коринфского архитектурного ордера // Университетские известия. 1895. № 4. С. 9.
43. *Агольф Сонни*. О названии коринфского архитектурного ордера // А. А. Пучков. Агольф Сонни, киевлянин... С. 136.
44. Рецензия проф. Н. Бубнова о книге Гр. Павлуцкого «Коринфский архитектурный ордер». Киев, 1891 // Университетские известия. 1893. № 4. С. 47–49.
45. Там само. С. 49.
46. Див.: *Ольга Петрова*. «Комегія» Данте Аліґ'єрі: Мистецький коментар XIV–XX століть. Київ, 2009.
47. *Фёдор Шмит*. Памяти Адриана Викторовича Прахова / Публ. А. А. Пучкова // Теорія та історія архітектури і містобудування: Збірник наукових праць НДІТІАМ. Київ, 1999. Вип. 4. С. 306–307.
48. Там само. С. 307.
49. *Е. Ю. Басаргина*. Ф. И. Шмит: материалы к биографии // Рукописное наследие русских византистов в архивах Санкт-Петербурга / Под ред. И. П. Мегведова. С.-Петербург, 1999. С. 480.
50. *Фёдор Шмит*. Памяти Адриана Викторовича Прахова... С. 306.
51. Там само. С. 308.
52. *Н. П. Кондаков*. Мозаики мечети Кахрие-Джамиси (Μονή τῆς Χώρας) в Константинополе // Записки Императорского Новороссийского университета. Одесса, 1880. Т. 31. С. 293–331.
53. *Ф. И. Шмит*. Мозаики и фрески Кахриэ-Джами // Известия Русского археологического института в Константинополе. 1903. Вып. 8. С. 119–152; *Ф. И. Шмит*. Кахриэ-Джами: История монастыря Хоры, архитектура мечети, мозаики нарфиков // Известия Русского археологического института в Константинополе. 1906. Вып. 11. 306 с. *Нарфик* (нартекс, притвор) — прибудова перед входом до храму; те саме, що *пронаос* у еллінів, передня прохідна частина античного храму.
54. *Г. Г. Павлуцкий*. О мозаиках мечети Кахриэ-Джами в Константинополе // Искусство: Живопись. Графика. Художественная печать. 1911. № 5. С. 216–242, 8 л. табл.

55. Г. Г. Павлуцкий. О происхождении и развитии византийского искусства: Актовая речь, произнесенная проф. Г. Г. Павлуцким в Университете св. Владимира 26 января 1914 г. // Торжественный акт Императорского университета св. Владимира 26 января 1914 г. Киев, 1914. С. 3–15.

56. В. А. Афанасьев. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький // Народна творчість та етнографія. 2003. № 4. С. 19.

57. Г. Павлуцкий. Храм Зевса Олимпийского в Афинах // Университетские известия. 1892. № 11. С. 163.

58. Г. Павлуцкий. О методах древнегреческих храмов // Университетские известия. 1893. № 9. С. 530.

59. Там само. С. 530–531.

60. Г. Г. Павлуцкий. Феготов и Гогарт // Университетские известия. 1894. № 6. С. 213–214.

61. Там само. С. 215.

62. Там само. С. 219.

63. Там само. С. 222.

64. Григорий Павлуцкий. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. Изд. второе, исправ. и доп. Киев, 1897. С. 11.

65. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 83–84.

66. Там само. С. 88.

67. Марія Кушнарєва, Андрій Пучков. До ренесансних умовисновків Ервіна Панофські: Спроба культурологічних впорскувань // Філософська і соціологічна думка. Київ, 1993. № 11/12. С. 134–153.

68. Євгенія Шудря. Дослідники народного мистецтва: Біобібліографічні нариси / За ред. М. Р. Селівачова: [У 3 зош.]. Київ, 2008. Зош. 3. С. 17.

69. А. Миронов. Гр. Павлуцкий. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. Киев, 1897. Стр. V+266 // Журнал Министерства народного просвещения. 1897. Август. С. 409.

70. Г. Павлуцкий. По поводу рецензии г. Миронова // Университетские известия. 1897. № 1. С. 12.

71. Аркадий Белинков. Юрий Тынянов. Изд. 2-е. Москва, 1965. С. 572.

72. Абрам Терц. Голос из хора // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собрание сочинений: В 2 т. Москва, 1992. Т. 1. С. 431.

73. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. III. Спр. 20298. Арк. 3-зв.

74. Ступінь доктора історії й теорії мистецтв (сучасний доктор мистецтвознавства) до більшовицької революції отримали шість осіб: 1877 — Никодим Кондаков (Одеса), 1879 — Адриан Прахов (Санкт-Петербург), 1896 — Олексій Павловський (Одеса), 1897 — Григорій Павлуцький (Київ), 1900 — Дмитро Айналов (Санкт-Петербург), 1905 — Володимир Мальмберг (Москва).

75. Інститут рукопису... Ф. III. Спр. 20645. Арк. 1–2.

76. Євген Жарков. Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого... С. 159.

77. Фёдор Эрнст. Ушедшие: Григорий Григорьевич Павлуцкий // Среди коллекционеров. Москва, 1924. № 5/6. С. 58.

78. Другим буде Павло Еттінгер («Гоголь и пластическое искусство», 1909), третім Олександр Назаревський («Гоголь и искусство», 1910); за півстоліття — Михайло Цапенко: *М. П. Цапенко*. К 100-летию со дня смерти великого русского писателя Николая Васильевича Гоголя // *Архитектура СССР*. 1952. № 2. С. 17–20; четвертим ще через тридцять років — Віктор Вечерський («Если архитектор — творец и поэт...» // *Архитектура: Прил. к «Строит. газете»*. 1986. № 3).
79. *Андрей Пучков*. Алексей Максимович Мирован об общей и частной роли искусства: Републикация старого текста в новых контекстах // *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Збірник наукових праць ІПСМ НАМ України*. Київ, 2015. Вип. 11. С. 189–218.
80. *Г. Павлуцкий*. О пользе искусства и истории искусств // *Искусство и печатное дело*. 1909. № 11/12. С. 5–9.
81. *Г. Павлуцкий*. Наиболее ранние свидетельства литературных памятников о построении деревянных церквей малорусского типа // *Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца*. Киев, 1904. Кн. XVIII, вып. 2. С. 40–41.
82. *А. А. Пучков*. Культура антикварных несходств: Силуэты. Профили. Личины. Киев, 2012. С. 135–268.
83. *Григорій Павлуцький*. Дерев'яні та муровані храми України / Передм. А. О. Пучкова; годатки В. В. Вечерського; пер. О. В. Ушкалової; упоряд. О. О. Савчук. Харків, 2017. С. 27.
84. Там само. С. 28.
85. *Андрей Битов*. Уроки Армении // *Андрей Битов*. Империя в четырёх измерениях: В 4 т. Харьков; Москва, 1996. Т. 3: Кавказский пленник. С. 32.
86. *Григорій Логвин*. Від редактора // *С. А. Таранушенко*. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України / За ред. М. П. Бажана і Г. Н. Логвина. Київ, 1976. С. 3.
87. *Григорій Павлуцький*. Дерев'яні та муровані храми України... С. 28.
88. *С. А. Таранушенко*. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. С. 13.
89. *Григорій Павлуцький*. Дерев'яні та муровані храми України... С. 47.
90. Там само. С. 48.
91. Там само.
92. *Г. А. Саркисян*. Раннее средневековье // *Всеобщая история архитектуры*: В 12 т. Ленинград; Москва, 1966. Т. 4: Архитектура Западной Европы: Средние века. С. 16.
93. *Э. Э. Виолле ле Дюк*. Беседы об архитектуре: В 2 т. / Пер. с фр. Москва, 1937. Т. 1. С. 31–38.
94. У цьому сенсі до певної міри курйозно виглядають більшість «дарвіністських» констатацій в монографії: *В. Ю. Циркунов*. О происхождении зодчества. Москва, 1965.
95. *J. Strzygowski*. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Bd II, S. 618. Див. також коментар: *Я. Тарас*. Йосиф Стржиговський, мистецтвознавець: Історіографічний етюд // *Архітектурна спадщина України* / За ред. В. Тимофійенка, А. Пучкова. Київ, 2002. Вип. 5. С. 323–324.
96. *С. А. Таранушенко*. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. С. 13.
97. *Г. Логвин*. Принцип організації внутрішнього простору // *Архітектура: Короткий словник-довідник* / За заг. ред. А. П. Маргера. Київ, 1995. С. 231–232.

98. В. В. Чепелик. Бесіди про українську архітектуру / За заг. ред. А. О. Пучкова. Київ, 2013. С. 72–89.
99. Григорій Логвин. Віг редактора // С. А. Таранушенко. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. С. 4–5.
100. М. П. Цапенко. З історії шукань національного стилю в архітектурі України // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С. 292.
101. Переказ за: Леонід Ушкалов. Таке солодке слово «бароко». URL: <https://kharkiv-nspru.org.ua/archives/5635>. Див. також: Валентина Соболев. Українське бароко: Тексти і контексти / Передмова Л. Ушкалова. Варшава, 2015.
102. Григорій Павлуцький. Дерев'яні та муровані храми України... С. 152.
103. Ханс Зедльмайр. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. с нем. Москва, 2008. С. 81.
104. Олексій Новицький. Проф. Г. Павлуцький / Публ. А. О. Пучкова // Теорія та історія архітектури і містобудування: Збірник наукових праць НДІТІАМ. Київ, 1998. Вип. 2. С. 170.
105. Г. Н. Логвин. Дерев'яна архітектура України (XIV–XIX ст.) // Нариси історії архітектури Української РСР (Дожовтневий період). Київ, 1957. С. 200–231.
106. П. И. Макушенко, З. А. Петрова. Народная архитектура Закарпатья / Под ред. Ю. А. Нельговского. Киев, 1956; П. И. Макушенко. Народное деревянное зодчество Закарпатья (XVIII — начала XX века). Москва, 1976.
107. Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. Москва, 1974. С. 218.
108. Див.: Гр. Павлуцький. Барокко Украины // Игорь Грабарь. История русского искусства: Архитектура. Т. 2 [История архитектуры]: Допетровская эпоха (Москва и Украина). Москва, [1910]. С. 337–360, 377–416. Найновіше перевидання: Григорій Павлуцький. Дерев'яні та муровані храми України... С. 119–160.
109. М. П. Цапенко. З історії шукань національного стилю в архітектурі України... С. 291–293.
110. М. П. Цапенко. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва, 1967.
111. Републікація: Образотворче мистецтво. 1992. № 4. С. 17–18; № 5. С. 19–23; № 6. С. 29–30 (коментарі Віталія Ханка).
112. С. А. Таранушенко. Пам'ятники архітектури Слобожанщини XVII–XVIII віків // Питання історії архітектури та будівельної техніки України... С. 44–80.
113. Спогади про Таранушенка див.: Віктор Чепелик. Про зустрічі з корифеєм мистецтвознавства // З історії Української академії архітектури: Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». Київ, 1995. С. 39–67.
114. М. П. Цапенко. З історії шукань національного стилю в архітектурі України... С. 290.
115. Ті, хто хронологічно передували Павлуцькому, названі у вступі Таранушенка до його книжки: С. А. Таранушенко. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. С. 13–16.
116. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 90.
117. Там само. С. 89.

118. Цит. за: А. А. Пучков. Юлиан Кулаковский и его время: Из истории антиковедения и византистики в России. Изд. 2-е, перераб., исправ. и доп. С.-Петербург, 2004. С. 186.
119. Михайло Грушевський. Українське наукове товариство в Києві й його наукове видавництво // Михайло Грушевський. Твори: У 50 т. Львів, 2007. Т. 8. С. 178.
120. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 89.
121. Витольд Клингер. Памяти заслуженного профессора Киевского университета, доктора римской филологии Юлиана Андреевича Кулаковского: Речь, произнесённая в заседании Исторического общества Нестора Летописца 6-го апреля 1919 года // А. А. Пучков. Юлиан Кулаковский и его время... С. 447, 450.
122. Андрій Чуткий. Микола Дашкевич (1852–1908). Київ, 2008. С. 32.
123. В. А. Афанасьєв. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький... С. 18.
124. П. П. Муратов. Русская живопись до середины 17-го века // Игорь Грабарь. История русского искусства: [В 6 т.]. Москва, [1913]. Т. VI: Живопись. С. 80
125. Ханс Зедльмайр. Утрата середины... С. 158.
126. Виняток — ґрунтовні теоретичні праці польського мистецтвознавця Яна Бялостоцького (1921–1988) та німецького мистецтвознавця Макса Імдаля (1925–1988), яких вже тридцять років немає серед нас. Шкода, що ці самі тридцять років більшості з нас немає серед їхніх текстів.
127. Гегель. Эстетика: В 4 т. / Под ред. Мих. Лифшица. Москва, 1969. Т. 2. С. 317.
128. Ханс Зедльмайр. Утрата середины... С. 166.
129. Г. Г. Павлуцкий. Новое направление в живописи: кубизм и неофутуризм // Искусство в Южной России: живопись, графика, художественная печать. Киев, 1913. № 9/10. С. 447.
130. В. А. Афанасьєв. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький... С. 19.
131. Г. Г. Павлуцкий. Новое направление в живописи: кубизм и неофутуризм... С. 447.
132. «Живопис передає предмети такими, якими вони уявляються, а не такими, якими вони є насправді, — ось принцип імпресіонізму, і це справедливо не лише щодо фарб, а й щодо форми» (Там само. С. 448).
133. Там само. С. 449.
134. Там само. С. 449–450.
135. Н. Бердяев. Кризис искусства. Москва, 1918. С. 3.
136. Там само. С. 7.
137. И. Кант. Критика чистого разума // И. Кант. Сочинения: В 6 т. Москва, 1966. Т. 3. С. 233.
138. Сергей Гиляров. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 89.
139. Василий Ульяновский. Быть учеником классика: мера ответственности (Несколько новых писем Дмитрия Айналова Константину Широцкому) // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна: Збірка наукових праць, присвячена 150-річчю з дня народження Єгора Кузьмича Рєдіна (1863–1908). Київ, 2013. С. 580.
140. Ол. Дорошкевич. Проф. Кость Широцький // Вільна українська школа. 1919–1920. № 1–3. С. 62.

141. *Микола Макаренко*. Григорій Григорович Павлуцький (1861–1924)... С. 4.
142. *Ірина Ходак*. Сергій Гіляров про Григорія Павлуцького... С. 75.
143. *Сергей Гіляров*. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 91.
144. *П. І. Говдя, О. М. Коваленко*. Передвижники і Україна. Київ, 1978. С. 96–105; *Г. Павлуцький*. XXIV передвижная выставка // *Киевлянин*. 1897. 7 января; *Г. Павлуцький*. Современное искусство (ответ г. Неизвестному) // *Киевлянин*. 1897. 16 янв.; *Г. Павлуцький*. XXVI передвижная выставка картин // *Киевлянин*. 1898. 24 дек. Також: *Оксана Сторчай*. Художні твори Григорія Павлуцького на київських виставках 1910-х років // *Образотворче мистецтво*. 2013. № 2. С. 118–119; № 3. С. 130–132.
145. *Г. Павлуцький*. О виньетке на обложке «Чтений» // *Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца*. Киев, 1900. Кн. XIV, отд. 1. С. 89.
146. «Художник-аматор В. Г. Кричевський зробив спробу застосувати до фасаду великої проєктованої земством споруди — форми і деякі деталі тих залишків української старовини, що були замальовані проф. Павлуцьким, худ. Васильківським» (*Е. Саранчов*. Дом Полтавской губернской земской управы // *Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія*: В 2 т. Харків, 2016. Т. 1. С. 87). Втім, це не зовсім точно: Кричевський, розробляючи оздоблення фасадів та інтер'єру, сам доклав величезних зусиль до натурного обстеження української старовини на Полтавщині.
147. *П. О. Білецький*. «Георгіївський статут» Г. Нарбута // *Українське мистецтвознавство: Міжвидомчий збірник наукових праць*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 176.
148. *Ол. С. Грушевський*. Проф. Гр. Павлуцький [Некролог] // *Україна*. 1924. Кн. 1/2. С. 206.
149. *Ірина Матяш*. Перший український осередок фахової підготовки архівістів (До 80-річчя Київського археологічного інституту) // *Київська старовина*. 1998. № 6. С. 64, 67.
150. *Д. І. Багалій, А. Ю. Кримський, Г. Г. Павлуцький, Є. К. Тимченко*. Из пояснительной записки до Комиссии для вироблення законопроекта про організацію історично-філологічного відділу Української академії наук // *Історія Академії наук України. 1918–1921: Документи і матеріали*. Київ, 1993. С. 116–126.
151. *Г. Г. Павлуцький*. Проект закона об охране древних памятников в России: Доклад, прочитанный в Общем собрании Киевского общества охраны памятников старины и искусства, 27 декабря 1911 года. Киев, 1912. С. 15.
152. Забудова Києва доби класичного капіталізму, або Як місто стало європейським / За заг. ред. М. Б. Кальницького, Н. М. Кондель-Пермінової. Київ, 2012. С. 102.
153. *Олена Богатікова*. Громадська діяльність Г. Павлуцького як складова розбудови українського культурного простору кінця XIX — початку XX століття // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне, 2016. Вип. 23. С. 31–32.
154. *Сергей Гіляров*. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 91.
155. *М. Грушевський*. Промова під Центральною Радою на похороні січовиків Студентського куреня 19 березня // *Михайло Грушевський. Твори: У 50 т.* Київ, 2007. Т. 4, кн. І. С. 121.
156. *О. Бойко, С. Панькова*. Коментарі // *Михайло Грушевський. Твори: У 50 т.* Київ, 2007. Т. 4, кн. І. С. 354.

157. *Євген Жарков*. Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого... С. 159.
158. Там само.
159. Це апокриф: намагання мемуаристки міфологізувати постать Павлуцького. Те, що він міг дозволити собі власним коштом поїхати на два роки до Берліна і Парижа (1886–1888), де студіював у бібліотеках пам'ятки давньогрецького мистецтва, слухав лекції Коллінґтона, а 1909-го власно-коштно відвідав Афіни, Царгород і Єгипет, — ще не свідчить про аж таку заможність. У всякому разі, довідники «Весь Киев» не подають інформації про «цілий квартал будинків на Подолі», що нібито належав Павлуцькому.
160. *Наталія Полонська-Василенко*. Спогади / Упоряд., вступ. ст. та іменний покажчик Валерія Шевчука. Київ, 2011. С. 186.
161. *О. О. Нестуля, С. Ж. Верезомська*. Фегір Людвігович Ернст і його щоденник «Художній віггил» 1925–1933 рр. Полтава, 2008. С. 97. Приватне повідомлення Дарії Добріан.
162. Як ми знаємо, Павлуцький був не учнем Прахова, а об'єктом для праховського знуцання.
163. *Наталія Полонська-Василенко*. Спогади. С. 186–187.
164. *Олександр Оглоблин*. Спогади про Миколу Зерова й Павла Филиповича... С. 245.
165. *Наталія Полонська-Василенко*. Спогади. С. 187.
166. *Валентина Рубан-Кравченко*. Кричевські і українська художня культура XX століття: Василь Кричевський. Київ, 2004. С. 283, 284.
167. *Стефан Таранушенко*. Василь Кричевський (1929) // Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія. С. 121.
168. *Вадим Павловський*. Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. Нью-Йорк, 1974. С. 48.
169. *Олександр Оглоблин*. Спогади про Миколу Зерова й Павла Филиповича... С. 240.
170. *Сергій Білокінь*. В обороні української спадщини: Історик мистецтва Фегір Ернст. Київ, 2006. С. 56.
171. *Микола Макаренко*. Григорій Григорович Павлуцький (1861–1924)... С. 4.
172. *Сергій Білокінь*. Фегір Ернст: невідома автобіографія початку 1930-х рр. // *Сергій Білокінь*. Історія України. Маловідомі імена, події, факти: Збірник праць. Київ, 2007. URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10551.html>.
173. *Ф. Л. Ернст*. Данило Михайлович Щербаківський (Пам'яті дослідника) // Бібліологічні вісті. 1928. № 1. С. 129. «Перша книга <“Старого Києва”> на 10–12 друк. аркушів мала вийти у вересні місяці 1914 р. Всі кліше до неї загинули в Петрограді за перших років революції» (Там само).
174. *Сергій Білокінь*. Фегір Ернст: невідома автобіографія ...
175. *Д. І. Багалій, А. Ю. Кримський, Г. Г. Павлуцький, Є. К. Тимченко*. Із пояснювальної записки... С. 122–123.
176. *Оксана Сторчай*. Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.). Київ, 2009. С. 185, 192.

177. За Питуримом Сорокіним, професор це «механізм, який випускає звукові хвилі і статті».
178. *Сергей Гиляров*. Памяти Г. Г. Павлуцкого. С. 90.
179. *Петро Куринний*. Значення праць проф. Гр. Г. Павлуцького в історії українського мистецтва // Шлях перемоги (Мюнхен). 1954. 20 червня (ч. 17). С. 3.
180. *Проф. Павлуцкий*. История искусств (античный период): Лекции, читанные на Высших женских курсах в 1906/07 академическом году в Киеве. 2-е изд. Киев, 1910. С. 65. Примірником цього найрізкішого видання завдячую люб'язності Віктора Андрійовича Короткого, доцента Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
181. *Г. Г. Павлуцкий*. Мраморная поэма скорби // Serta Borysthenaica: Сборник в честь заслуженного профессора Императорского университета св. Владимира Юлиана Андreeвича Кулаковского. Киев, 1911. С. 364–365.
182. *Д. В. Сарабьянов*. Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. Москва, 1989. С. 35.
183. *М. А. Гаспаров*. Филология как нравственность. Москва, 2012. С. 9.
184. *П. П. Блонский*. Память и мышление. Москва; Ленинград, 1935. С. 13.
185. *Михайло Селівачов*. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). 3-є вид., доп. і виправлене. Київ, 2013. С. 20.
186. *М. Макаренко*. Передмова до редактора // *Г. Г. Павлуцький*. Історія українського орнаменту. С. 6.
187. *Дмитро Антонович*. Український орнамент // Українська культура: Лекції за ред. Дм. Антоновича / Упоряд. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби. Київ, 1993. URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult21.htm>.
188. Там само.
189. *М. Макаренко*. Передмова до редактора... С. 5–6.
190. «Василь Григорович з новонародженою донькою на руках стояв біля вікна, коли з бронепотягу зробили перші постріли, котрі безпомилково влучили в будинок, — і він запалав одразу з усіх боків. Кричевський з дружиною і немовлям легь встигли вискочити в чім були — за хвилини останній поверх, на якому вони жили, був всуціль охоплений вогнем, падала стеля і балки даху» (*Валентина Рубан-Кравченко*. Кричевські і українська художня культура ХХ століття... С. 239).
191. *Є. М. Кричевська*. Пожежа Будинку Михайла Грушевського (До сорокаріччя самостійності України) (1958) // Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія. С. 191–200.
192. *Вадим Павловський*. Василь Григорович Кричевський... С. 77–78.
193. *Михайло Селівачов*. Лексикон української орнаментики...
194. «Колись, — розповідав В., — живучи на Півночі, я працював в суто провінційному театрику з дуже посередніми акторами. Ставили ми досить посередню п'єсу. Один з акторів, старий, завжди приходив на репетиції зі своїм песиком. По репетиції він щоразу вів песика в буфет, де пригощав його чимось смачним. Упродовж всієї репетиції песик смиренно сидів під стільцем господаря і чекав. Як тільки репетиція закінчувалася, він негайно виходив з-під стільця і йшов на кон. Як він згодувався, що ре-

петиція скінчилася? Очевидно, через те, що люди переставали говорити робленими, акторськими голосами і переходили на звичайну людську мову. Сталося так, що до нашого містечка потрапив (не за власним бажанням) один по-справжньому талановитий актор (назвемо його А.). Він був прийнятий до театру і отримав роль у тій п'єсі, яку я режисував. Почалася репетиція. І що ж? Як тільки заговорив А., на сцену негайно вийшов песик. Ось, — закінчив свою розповідь В., — треба завжди так працювати, щоб виходив песик» (*И. Грекова [Е. С. Вентцель]. Кафедра: Повести. Москва, 1980. С. 178*).



ПЕРЕЛІК ПУБЛІКАЦІЙ ГРИГОРІЯ ПАВЛУЦЬКОГО

Cornelii Taciti Dialogus de oratoribus [*Корнелія Тацита* «Разговор об ораторах»]: К вопросу об авторе «Разговора об ораторах»; Разговор об ораторах // Университетские известия. 1885. № 3. С. 1–24; № 4. С. 25–64; № 5. С. 65–112; № 6. С. 113–144; № 8. С. 145–156.

Cornelii Taciti Dialogus de oratoribus: К вопросу об авторе «Разговора об ораторах». Киев: Тип. Ун-та св. Владимира (В. И. Завадского), 1885. 156 с.

Cornelii Taciti Dialogus de oratoribus: К вопросу об авторе «Разговора об ораторах»; Разговор об ораторах // Сборник сочинений студентов Университета св. Владимира / Под ред. В. С. Иконникова. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира, 1886. Вып. VII. С. 1–156.

О началах искусства в Греции: Пробная лекция, читанная 7 мая 1888 г. для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусств // Университетские известия. 1888. № 6. С. 1–14.

Скенография у греков: Пробная лекция, читанная 11 мая 1888 г. для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусств // Университетские известия. 1888. № 6. С. 15–28.

О началах искусства в Греции. Скенография у греков: Две пробные лекции, читанные в Университете св. Владимира. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира (В. И. Завадского), 1888. II, 28 с.

Древнегреческие расписные вазы // Университетские известия. 1889. № 3. С. 41–112; ил.

Древнегреческие расписные вазы. Киев: Тип. И. Н. Кушнерёв и К°, 1889. 72 с.; ил.

800-летие со дня освящения церкви Успения Пресвятой Богородицы в Киевской лавре // Киевская старина. 1889. № 9. С. 777–779 [*підпис: Г. П.*].

Фигуї // Университетские известия. 1890. № 5. С. 19–96: ил.

Фигуї (с тремя фототипическими таблицами). Киев: Тип. Ун-та св. Владимира; Киевск. отд. Т-ва печатного дела и торговли И. Н. Кушнерёв и К° в Москве, 1890. IV, 79 с.: ил.

Коринфский архитектурный орден // Университетские известия. 1891. № 8. С. 1–99; № 10. С. 101–157; № 11. С. 159–202: ил., табл.

Коринфский архитектурный орден (С 50-ю рисунками в тексте и 8-ю фототипическими таблицами). Киев: Тип. Ун-та св. Владимира, 1891. 2, IV, 202 с.: ил., табл. [магистерская диссертация]

Храм Зевса Олимпийского в Афинах // Университетские известия. 1892. № 11. С. 137–164: ил.

Храм Зевса Олимпийского в Афинах. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира (В. И. Завадского), 1892. 27 с.: ил.

О метопах древнегреческих храмов (Метопы древнегреческих храмов: Исследование в области декоративной скульптуры Владимира Мальмберга. Дарпт, 1892) // Университетские известия. 1893. № 9. С. 512–531.

Феготов и Гогарт: П. А. Феготов и его произведения. С.-Петербург, 1893. 14 с.

Феготов и Гогарт (П. А. Феготов и его произведения. СПб: Фототипическое и автотипическое издание Ф. И. Булгакова, 1893) // Университетские известия. 1894. № 6. С. 213–226.

К вопросу о значении термина «жанр»: Из Введения в историю греческого жанра // Университетские известия. 1895. № 6. С. 1–21.

К вопросу о значении термина «жанр»: Из Введения в историю греческого жанра. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира (В. И. Завадского), 1895. 23 с.

Заметка о названии коринфского архитектурного ордена // Университетские известия. 1895. № 4. С. 1–9.

О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма // Университетские известия. 1896. № 10. С. 1–28; 29–86; 1897. № 2. С. 87–127; № 3. С. 127–164; № 4. С. 165–224; № 5. С. 225–244; № 8. С. 245–266, III: ил.

О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма (С 136-ю рисунками в тексте и 6-ю фототипическими таблицами). 2-е изд., исправ. и доп. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1897. VII, 307 с. [докторская диссертация]

По поводу рецензии г. Миронова [на книгу «О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма»] // Университетские известия. 1897. № 11. С. 1–14.

О связи искусства с культурой // Чтения в Историческом обществе Не-

сторона Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. Р. К. Лубковского, 1900. Кн. XIV, вып. 2. С. 83–87.

По поводу юбилея: Лекция, читанная 12-го декабря 1899 года в Киевской рисовальной школе [*Про Карла Брюллова в контексті європейського мистецтва XIX століття*] // Мир искусства. 1900. Т. 4. № 13–14. С. 1–11; № 15–16. С. 25–4: ил.

К. Байе [Ch. Bayet]. История искусств (350 рис. в тексте, 28 фототипич. таблиц и 2-мя табл. в красках) / Пер. с фр. под ред. проф. Г. Г. Павлуцкого. Киев: Типо-литогр. С. В. Кульженко, 1902. II, V, 402, II с.; 16 л. ил.

Гоголь об искусстве // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1902. Кн. XVI, вып. 1–3. С. 304–337, 1 рис.

Гоголь об искусстве. Киев: Тип. Р. К. Лубковского, 1902. 36 с.

Деревянная церковная архитектура Юго-Западного края в XVII и XVIII вв. // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1904. Кн. XVIII, вып. 1. С. 21–24.

О деревянных резных изображениях путтов в южнорусских церквях XVII–XVIII вв. // Изборник Киевский: Тимофею Дмитриевичу Флоринскому посвящают грузья и ученики. Киев: Тип. Т. Г. Мейнандера, П. А. Барского, И. И. Чоколова и Киево-Печерской лавры, 1904. С. 231–240.

О деревянных резных изображениях путтов в южнорусских церквях XVII–XVIII вв. // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1904. Кн. XVIII, вып. 2. С. 39–40.

Наиболее ранние свидетельства литературных памятников о построении деревянных церквей малорусского типа // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1904. Кн. XVIII, вып. 2. С. 40–41.

Древности Украины. Вып. 1. Деревянные и каменные храмы / Изд. Императорского Русского археологического общества. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1905. 6, III, 124 с.; ил.; XI л. вкл.

Изображение храма в древнейших южнорусских миниатюрах // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1906. Кн. XIX, вып. 2. С. 3–4.

Старинные деревянные синагоги в Юго-Западном крае // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца / Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1906. Кн. XIX, вып. 2. С. 39–41.

Памятники каменной церковной архитектуры стиля «Empire» в Полтавской губернии // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца

/ Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1906. Кн. XIX, вып. 4. С. 94–97.

Курс по истории средневекового искусства: Лекции, читанные на Высших женских курсах в Киеве в 1907/1908 году / Изд. слушательниц. Киев, 1908. 84 с.

Деревянные церкви Полтавщины // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе: [В 2 т.] Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. Т. 2. С. 195.

Древнейшие памятники Чернигова: Речь профессора Григория Григорьевича Павлуцкого. Чернигов, 1909. 12 с.

Володимир Антонович як археолог // Записки Українського наукового товариства. Київ, 1909. Кн. III. С. 15–22.

О пользе искусства и истории искусств // Искусство и печатное дело. Киев, 1909. № 11/12. С. 5–9.

Орнамент Пересопницкого Евангелия // Искусство: Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1909. № 2. С. 83–92.

Древнейшее каменное зодчество (I. Влияние византийской культуры [с. 143–144]; II. Древнейшие храмы Киева и Чернигова [с. 145–154]; III. Эволюция византийских форм в Киево-Черниговской Руси [с. 155–162]); XIII. Храмы Владимиро-Суздальского княжества (12-й и 13-й века) [с. 303–321]; XIV. Начало Москвы [с. 322–330] // **Игорь Грабарь.** История русского искусства: Архитектура. Т. 1: История архитектуры: Допетровская эпоха. Москва: Изд. И. Н. Кнебель, [1910]. С. 143–162; 303–330.

История искусств (Античный период): Лекции, читанные на Высших женских курсах в 1906/07 академическом году в Киеве / Изд. слушательниц и студенто-филологов Университета св. Владимира. 2-е изд. Киев, 1910. 106 с.

История искусства Возрождения: Лекции, читанные на Высших женских курсах в Киеве / Изд. слушательниц. Киев, 1910. 74 с.

К. Байе [Ch. Bayet]. История искусств (С 366 рис. в тексте, 36 фототипиями и 1-й картиной в красках) / Пер. под ред. Г. Г. Павлуцкого. Изд. 2-е, испр. и доп. Киев: Типо-литогр. С. В. Кульженко, 1910 (на обл. 1911). IV, 437, III: 13 л. ил.

Мраморная поэма скорби: Из истории итальянского Возрождения. Киев: Тип. Т. Г. Мейнандера, 1910. 10 с. : ил.

Мраморная поэма скорби // Serta Borysthenaica: Сборник в честь заслуженного профессора Императорского университета св. Владимира Юлиана Андреевича Кулаковского. Киев: Лито-типогр. Т. Г. Мейнандера, 1911. С. 359–368.

Барокко Украины (XVII. Деревянное церковное зодчество на Украине [с. 337–360]; XIX. Старинные деревянные синагоги в Малороссии [с. 377–382]; XX. Каменное церковное зодчество на Украине [с. 383–408]; XXI. Гражданское зодчество на Украине [с. 409–416]) // **Игорь Грабарь.** История русского искусства:

Архитектура. Т. 2: [История архитектуры]: Допетровская эпоха (Москва и Украина). Москва: Изд. И. Н. Кнебель, [1911]. С. 337–360; 377–416.

О деревянных резных изображениях путтов в южнорусских церквях XVII–XVIII вв. [реферат Миколи Сумцова у його статті «Новости по истории украинского искусства»] // Вестник Харьковского Историко-филологического общества. Харьков: Печатное дело, 1911. Вып. 1. С. 58–60.

Об архитектурных орнаментах Богоявленской церкви киевского Братского монастыря // Чтения в церковном обществе при Киевской Духовной Академии. Киев, 1911. Вып. 10. С. 17–24.

Киевские храмы домонгольского периода и их отношение к византийскому зодчеству // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове [1908 г.]: [В 2 т.]. Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. Т. 2. С. 29–35.

О церковных постройках в стиле «Empire» в Полтавской губернии // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове [1908 г.]: [В 2 т.]. Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. Т. 2. С. 36–46.

О происхождении форм украинского деревянного церковного зодчества // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове [1908 г.]: [В 2 т.]. Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. Т. 2. С. 47–58.

О мозаиках мечети Кахриэ-Джами в Константинополе: Описание всех мозаик мечети // Искусство: Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1911. № 5. С. 216–242: ил.

О мозаиках мечети Кахриэ-Джами в Константинополе: Описание всех мозаик мечети. Киев: Изд. С. В. Кульженко, 1911. 11 с.: ил., 8 л. табл.

Леонардо да Винчи, автор «Джоконды» [реферат] // Искусство: Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1911. № 10. С. 433–434.

Краткий очерк истории новгородской и московской архитектуры: [I. Архитектура Новгорода. II. Архитектура Москвы] // Русская история в очерках и статьях / Сост. при участии профессоров и преподавателей; Под ред. М. В. Довнар-Запольского: [В 4 т.] Киев: Кн. маг. Н. Я. Оглоблина, 1912. Т. 3. С. 547–594, 35 ил.

Краткий очерк истории новгородской и московской архитектуры. Киев: Тип. Киевск. отд. Т-ва печатного дела и торговли И. Н. Кушнерёв и К° в Москве, 1912. 50 с.: 35 ил.

Творчество Растрелли в области церковного зодчества // Искусство: Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1912. № 1/2. С. 15–29: ил.

Творчество Растрелли в области церковного зодчества. Киев: Тип. худож.-ремесл. учебн. мастерских печатного дела С. В. Кульженко, 1912. 13 с.: 11 л. вкл.

К вопросу о взаимном влиянии византийского и итальянского искусства: Богоматерь в византийском и русском искусстве и мадонна Ренессанса // Искусство: Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1912. № 5/6. С. 208–220.

К вопросу о взаимном влиянии византийского и итальянского искусства: Богоматерь в византийском и русском искусстве и мадонна Ренессанса. Киев: Тип. худож.-ремесл. учебн. мастерских печатного дела С. В. Кульженко, 1912. 18 с.

Проект закона об охране древних памятников в России: Доклад, прочитанный в Общем собрании членов Киевского общества охраны памятников старины и искусства, 27 декабря 1911 года // Военно-исторический вестник, издаваемый при Киевском отделе Императорского Русского военно-исторического общества. Киев: Тип. Окружного штаба, 1912. Кн. 1. С. 115–128, 129.

Новое направление в живописи: кубизм и неофутуризм // Искусство в Южной России. Киев, 1913. № 9/10. С. 447–450.

К. Байе [Ch. Bayet]. История искусств / Пер. под ред. и с прибавлением главы о русском искусстве профессора Университета св. Владимира Г. Г. Павлуцкого. Изд. 3-е, исправ. и доп. с 370-ю рисунками в тексте, 42-я фототипиями. Киев: Изд. С. В. Кульженко, 1914. IV, 451, XV с.

Русское искусство: Допетровская эпоха [с. 347–408]; Русское искусство в XVIII и в XIX вв. [с. 408–447]; Новое направление в живописи: кубизм и неофутуризм [с. 448–451] // **К. Байе [Ch. Bayet].** История искусств / Пер. под ред. и с прибавлением главы о русском искусстве профессора Университета св. Владимира Г. Г. Павлуцкого. Изд. 3-е, исправ. и доп. с 370-ю рисунками в тексте, 42-я фототипиями. Киев: Изд. С. В. Кульженко, 1914. С. 347–451: ил.

О происхождении и развитии византийского искусства: Актовая речь, произнесённая проф. Г. Г. Павлуцким в Университете св. Владимира 26 января 1914 г. // Торжественный акт Императорского университета св. Владимира 26 января 1914 г. Киев: Типо-литогр. Имп. ун-та св. Владимира; АО печати, и издат. дела Н. Т. Корчак-Новицкого, 1914. С. 3–15.

О происхождении древнерусской иконописи // Университетские известия. 1914. № 6. С. 1–14: 6 ил.

Источники художественного творчества А. А. Иванова // Искусство в Южной России. Киев, 1914. № 7/12. С. 1–9.

Источники художественного творчества А. А. Иванова // Вс. [М.] Зумер. Система библейских композиций А. А. Иванова; Г. Г. Павлуцкий. Источники художественного творчества А. А. Иванова. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1914. С. 1–9.

Каталог 1-й виставки картин Киевского союза художников / Вступ. стаття Г. Г. Павлуцького. Київ: Тип. «Прогресс», 1916. 8 с.

Пояснюча записка до проекту організації Історико-філологічного відділу Української академії наук // Збірник праць Комісії для вироблення законопроекту про заснування Української Академії наук у Києві. Київ: Вуг. УАН, 1919. С. I–XV (співавтори Д. І. Багалій, А. Ю. Кримський, Є. К. Тимченко).

Історія українського орнаменту / З передм. Миколи Макаренка / Українська академія наук: Всеукраїнський Археологічний комітет: Відділ мистецтв. Київ: Вуг. Укр. акад. наук, 1927. 28 с.: 12 л. табл.; 1 л. портр.

Із пояснювальної записки до Комісії для вироблення законопроекту про організацію історично-філологічного відділу Української Академії наук // Історія Академії наук України. 1918–1921: Документи і матеріали / Упорядк. В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський та ін. Київ: Наук. думка, 1993. С. 116–126 (співавтори Д. І. Багалій, А. Ю. Кримський, Є. К. Тимченко).

Історія українського орнаменту / Комент. В. М. Ханка // Образотворче мистецтво. 1992. № 4. С. 17–18; № 5. С. 19–23; № 6. С. 24–30.

Мнение профессора Г. Павлуцкого о постановке преподавания истории искусств [1911] // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць Академії мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 5. С. 342–346.

Дерев'яні та муровані храми України / Передм. А. О. Пучков; годатки В. В. Вечерський; переклад О. В. Ушкалова; упоряд. О. О. Савчук. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. 214 с.: 229 іл.



ТРИ ТЕКСТИ ГРИГОРІЯ ПАВЛУЦЬКОГО

ПРО ЗВ'ЯЗОК МИСТЕЦТВА З КУЛЬТУРОЮ

Доповідь на річному урочистому засіданні
Історичного товариства Нестора Ліпописця від 28.10.1900¹

Між мистецтвом і культурою існує найтісніший зв'язок. Мистецтво завжди розвивається під впливом тих-таки ідей, котрі панують у суспільстві й літературі.

Звичаї, світогляд та мистецтво зливаються у щось настільки загальне, що знання історичної доби містить вже і знайомство з її мистецтвом.

Занепад мистецтва є вірним вказівником морального стану суспільства і народу. Приклад римського імператора Адріана показує, що будь-яке покровительство мистецтву, яким би могутнім і щедрим воно не було, опиняється марним, якщо народний дух став недоступний натхненню ідеальним. Навпаки, народ, котрий створює величні твори мистецтва, однаково здатний на великі думки й героїські подвиги; приклад — Афіни V століття до Р. Х.

За Середніх віків більш за все процвітало те мистецтво, котре найменше носило особистісний характер, тобто архітектура. Романська архітектура так само, як пізніше готична, є точним віддзеркаленням своєї доби. У основі середньовічної містики лежить те почуття, котре сповнило романські церкви принадами чогось домашнього й затишного, готична — своєю прагнучою неба наснагою, статуї і картини — сергечною теплою. Пластика і живопис за Се-

¹ Подається у перекладі українською за: Г. Г. Павлуцкий. О связи искусства с культурой // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. Киев, 1900. Кн. XIV, отд. I. С. 83–87.

редрніх віків могли з більшим лише трудом досягти художньої довершеності. Це пояснюється тим фатальним дуалізмом, що проходить через усі Середні віки, тією незначною увагою, що нею дарили природу, і, зрештою, пануванням авторитету і традиції. Узагалі слід розглядати твори пластики і живопису не з боку форми, що іще надто недовершена, а зі сторони змісту, цікавитися ідеями й відчуттями, котрі часто належать до найпігнесеніших і найвеличніших.

Готика — це мистецтво, створене не придворно-лицарським товариством і духівництвом, подібно до мистецтва романської доби, а — народом квітучих міст. Із виходом на кін міського міщанства наприкінці Середніх віків уперше в мистецтві з'являється відчуття природи й індивідуальності. Упродовж XIV століття натуралізм усе більше проникає в мистецтво у Франції, Італії й Німеччині. У поезії зміна відбувається раніше й більш енергійно. Петрарка і Боккаччо — індивідуальні особистості. У мистецтві вперше висувається смілива індивідуальна творчість Мазаччо, братів [Губера і Яна] ван Ейків, [Філіппо] Брунеллеско і Донателло; XV століття належить до найбагатших періодів творчості у всесвітній історії.

XVI століття є добою Відродження. Уся Італія бере участь у розумовому русі, спрямованому на воскресіння старовини. Переворот віднаходиться у мистецтві так само, як в літературі й науці. Але в мистецтві до кінця XV століття вплив античної давнини непомітний. Що б не казали, ніколи не можна вважати учнями античного мистецтва великих геніїв XV століття: Фра Анджеліко, Паоло Учелло, Філіппо Ліппі, П'єро делла Франческа, [Беноццо] Гоццолі, [Джованні] Белліні, Сандро Боттічеллі, [Домініко] Гірландайо, [П'єтро] Перуджіно. Студіювання пам'яток може ясно показати, що мистецтво, створене Джотто, розвивалося істотно вірно й вільно до Рафаеля; лише тут відбувся різкий розрив із минулим, і під впливом античного мистецтва створився новий стиль, стиль Відродження, котрий треба пов'язувати із іменами Мікеланджело і Рафаеля.

Доктрини Відродження, розповсюджені Рафаелем і Мікеланджело, мали своїм безпосереднім наслідком занепад італійського мистецтва. Не менше зазнавали на собі шкідливий вплив Відродження французька література доби Людовіка XIV. Світло італійського Відродження моті зовсім затьмарило Францію. [Нікола] Буало і [Шарль] Лебрєн — представники французького класицизму в літературі й живопису.

У XVIII столітті з'являється стиль рококо. У житті знатної спільноти тієї доби відбувається злам: манірність і величавість замінилися витонченістю і грацією, життя перетворилося на веселу гру. Всі безтурботні веселоці й лег-

коважність цього століття втілилися в мистецтві, у творах [Жана Антуана] Ватто, [Жана Батіста] Пате, [Нікола] Ланкре та інших.

За Людовіка XVI французький салон зазнає іншого вигляду; суспільство стає більш серйозним і похмурим, наче передчуває навальний наступ революції; воно стає добродесним, начебто прагне відвернути долю. Дідро і живописець [Жан Батіст] Грез — виразники цього зміненого духу доби.

XIX століття починається новим відродженням класицизму у мистецтві. Французька революція зажадала від мистецтва служіння патріотизму. Головно Давид був відданий не античному мистецтву, а ідеям про вітчизну, свободу і прогрес. Слова «антики» і «демократія» були для нього синонімами. У поезії виразником цього напрямку є Андре Шеньє.

Німеччина вступила на той-таки шлях класицизму. Тут були вже інші, більш наукові чинники. Вчення [Йоганна Йоахіма] Вінкельмана пускає глибоке коріння. Виступають класики-живописці: Антон Рафаель Менґс, Анжеліка Кауфман, [Якоб Асмус] Карстенс і [Янус] Генеллі.

Наполеонівські війни перетворили Європу на грандіозний військовий табір. Це створює батальний живопис великого стилю.

Романтичний рух знайшовся значно раніше у поезії, а потім відбувся й у мистецтві. У Німеччині [Людвіг] Тік, [Клеменс] Брендано й [Людвіг] Уланд — представники романтизму в літературі. У живопису виступають старі гюссельдорфці, а згодом [Альфред] Ретель, [Едуард фон] Штейнле і Мориц [фон] Швінг. Романтизм у Німеччині має сентиментальний характер.

У Франції романтизм отримує бурно-патетичний характер в літературі (Віктор Гюґо) й у живопису (Делакруа).

За поетами-романтиками йдуть історики. У Франції починають свою діяльність учені історики: [Франсуа] Гізо, [Огюстен] Тьєррі, [Франсуа] Міньє і [Адольф] Тьєр; у Німеччині — [Юліус фон] Шлоссер, [Фрідріх] Гізебрехт, [Георг Готфрід] Гервінус та інші. Живопис також ілюструє всесвітню історію; у Франції — [Поль] Деларош, у Німеччині — [Вільгельм фон] Каульбах і [Карл фон] Пілоті.

Після 1848 року улюбленою темою поезії стали на певний час пролетаріат і страждання бідних і пригноблених. Діккенс змальовує сцени соціальних злиднів, у Франції — Бернаже, Барбьє та Ежен Сю. Цей дух часу спрямував і мистецтво. На кін виступили соціально тенденційні картини.

Далі, художники [Людвіг] Кнаус, [Беньямін] Вотье і [Франц фон] Дефреґгер пишуть селянські сцени у той час, коли у літературі зазнають успіху селянські ж історії [Бертольда] Ауербаха, Єремії Готтгельфа й оповідання [Крістіана] Рейтера, а у нас — [Івана] Тургенєва і [Дмитра] Григоровича.

Коли [Герман фон] Гельмгольц оприлюднив свої твори з оптики, живописці з точністю природознавців почали вивчати вплив світла і визначати, як атмосфера змінює кольорове уявлення про предмети. Прийшов час живопису *plein-air'a* [пленера] й імпресіоністів. Разом з тим, розширюється коло сюжетів. Романтиків 1830 року наслідувало покоління реалістів, які бажали бачити у свічаді мистецтва не давніх героїв, а власний образ. Повсюдно з'явилося зображення сучасної людини. Театр і роман звернулися до зображення сучасної моралі. Живопис пішов за ними. Цей рух завершився у період від 1875 до 1885 року.

Останнє десятиліття показує у всіх народів Європи рішуче прагнення у бік антинатуралістичного руху; всіх привертає світ фантазії та мрій; письменники і художники ще раз із реалістів стали романтиками. Яка культурна течія викликала цю останню метаморфозу, на цей час визначити ще не можливо¹.

Отже, мистецтво це дзеркало культурного життя народів; усі ті думки й прагнення, що хвилювали суспільства різних епох, завжди знаходили собі вираження і в творах мистецтва, відтак характер різних епох повсякчас віддзеркалювався на характері мистецтва тих самих епох.

МАРМУРОВА ПІСНЯ ЖУРБИ²

Серед художніх пам'яток доби Відродження, що на них багата Флоренція, жожен не користується такою славою, як гробниці Медічі у ризниці Сан-Лоренцо, явлені різцем Мікеланжело. Творець цих гробниць був одним з пред-

¹ Йдеться про модерн (як раціоналістичну альтернативу романтизму) у європейському мистецтві, що з середини 1890-х — на початку XX століття мужньо захоплював естетичну владу, і розумним свідком якого — принаймні у Києві — Павлуцький був наприкінці XIX століття, коли деякі модернові риси були унаочнені в павільйонах Київської сільськогосподарської і промислової виставки 1897 року. «Модерн опинився позаісторичним стилем — він виводив архітектурну практику на нові овиди, започатковував нове ставлення до архітектурної форми, що може й не мати тисячолітньої традиції, але бути разом з тим сучасною» (*Андрій Беломесяцев*. Архітектура Києва кінця XIX — початку XX століття: Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики // *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*: 36. наук. праць ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 178). Див. також: *Андрій Пучков*. Намісництво київського модерну // *Андрій Пучков*. Просто неба: Київські нариси. Київ, 2017. С. 123–142.

² Подається у перекладі українською за: *Г. Г. Павлуцький*. Мраморная поэма скорби // *Serta Borysthenica*: Сборник в честь заслуженного профессора Императорского университета св. Владимира Юлиана Ангреевича Кулаковского. Киев, 1911. С. 359–368.

ставників тієї доби, для якої культ форм становив геть усе. Але Мікеланджело великий не через те, що він довершено знав анатомію людського тіла, рух, ракурси, не через те, що мав неперевершену техніку, а тому, що у кожний зі своїх творів вкладав збудження думки. Фігури гробниць Медічі сповнені найглибшого вираження нудьги, скорботи й обурення.

Що ж сталося? Чому Мікеланджело, працюючи над гробницями Медічі, виступив немов співець журби і відчаю?

Гробниці було зведено на честь фамілії Медічі, що не вігравали жодної помітної ролі в історії. Один з них, Джуліано, герцог Немурський, був сином Лоренцо Пишного і братом папи Лева X. Інший, Лоренцо, герцог Урбінський, був онуком Лоренцо Пишного й батьком Катерини Медічі.

Лише життя Мікеланджело пояснює нам його мистецтво; гробниці символізують його особистий настрій, що висвітлюється фактами, сповіщеними нам Вазарі. Вазарі каже нам, що Мікеланджело у період створення гробниць захоплений був політичною діяльністю: великий художник упродовж кількох років не міг присвятити себе мистецтву, оскільки здійснював справу громадянина, взявши участь у захисті Флоренції.

У XV столітті Медічі користувалися загальною пошаною і досягли величчя як ревнителі мистецтв і наук, як захисники народу проти свавільних аристократичних крамол. Але нащадки їхні самі захотіли тепер ствердити своє панування у Флоренції, запровадити там свавілля й абсолютизм. Тоді вони зазнали вигнання. Мікеланджело прийшлося вибирати між інтересами сім'ї, котрій він багато чим був зобов'язаний, і свободою батьківщини; він вважав за краще останнє. Він віддався пекучій ненависті проти гнобителів і полум'яній любові до вітчизни. Ці два почуття горіли в його серці. Ані про що інше він не міг думати, лиш про вивільнення свого народу і своєї великої, чудової батьківщини.

У героїській боротьбі проти Медічі, котрих підтримували імператор і папа (1529 р.), Мікеланджело керував укріпленням і обороною пануючого над містом пагорба, на якому височіє церква Сан-Міньято[аль-Монте]. Але Флоренція була захоплена ворогом, і Мікеланджело примушений був переховуватися. Лише з посіданням папського престолу Климентом VII для Мікеланджело настає час немовби пробудження від сну.

Папа дав йому повну безпеку і навіть зберіг за ним усі покладені на нього раніше доручення. Тоді він знову вдається до робіт з надгробних пам'ятників, вклавши в них усю скорботу своєї душі. У відомому чотиривірші художник сам висловив всю свою похмуру розчарованість. Коли Джованні Строцці написав з приводу статуї «Ночі»:

Ты Ночь здесь видишь в сладостном покое,
Из камня Ангелом изваяна она,
И если спит, то жизнью полна:
Лишь разбуди, — заговорит с тобою! —

художник не зміг стерпіти, аби не відповідати на це зі свого боку і не висловити при цьому усього обурення, усієї журби щодо нещасливого стану рідного краю; він примусив говорити за себе статую:

Мне сладок сон, и слаще камнем быть!
Во времена позора и паденья
Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
Умолкни, чтоб меня не разбудить.

(пер. з італ. Володимира Соловйова)

Потім він сам добровільно вигнав себе з дорогої йому батьківщини і не бачив більше міста, що втратило свою свободу. Пам'ятники були встановлені на місцях 1534 року незавершеними.

Жодна з обох особистостей, котрим споруджено пам'ятники, не могла надихнути художника. Статуї Мегічі, створені волею пап, що була міцнішою за громадське почуття, не передають навіть їхні портретні риси, а являють ідеальні, вигадані зображення. Огін (Джуліано) дивиться навкруги мужньо і бадьоро, немов полководець, а інший (Лоренцо) поринув у таку глибоку задумливість, через що він був прозваний *il pensieroso*, тобто «мислитель». У обох статуях, втім, багато банального; в них немає тієї відчайдушності й душевного руху, що роблять твори великими.

Усе натхнення художника вилилося у чотирьох годаних фігурах (двох чоловічих і двох жіночих, геть оголених), що їх було вміщено на скатах саркофагів у ніг Мегічі. «Статуї у різниці Сан-Лоренцо, — каже Вазарі, — являють Лоренцо і Джуліано Мегічі, Вранішню Зорю, Сутінки, День і Ніч»¹.

Отже, під статуєю Лоренцо ми маємо бачити «Вранішню Зорю» і «Вечір», а під статуєю Джуліано — «День» та «Ніч». Ці чотири фігури уособлюють таїну

¹ Насправді у тексті Вазарі: «Ще більше здивування викликає Мікеланджело думкою, втіленою у постанях на усыпальниці герцогів Джуліано й Лоренцо Мегічі, що ніби не досить однієї землі для гробниці, гідної їхньої величі, він захотів, щоб тут наявні були всі частини світу. Тому прикрасив він гробниці чотирма статуями: Ніч і День — на одній, Ранок і Вечір — на другій» (Джорджо Вазарі. Життєпис Мікеланджело Буонарроті, флорентійського живописця, скульптора й архітектора // Дж. Вазарі. Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів / Пер. з італ.; Упоряд. Ю. С. Асєєв, Л. М. Сак. Київ, 1970. С. 345).

людської долі у всі періоди життя, починаючи з весни, юності і вивершуючи зимою, старістю, смертю, і те, що характеризує життя: страждання, поневолення й обурення, боротьбу.

«Зоря» — це молода гівчина з гнучкими й витонченими формами: вона щойно пробудилася до життя, а між тим на губах її вже лежить печать гіркоти і скорботи. Поблизу неї — «Вечір» втілює стан безпросвітнього поневолення. Ця могутня фігура з грудю мускулів і покірними очима — безсила, примирена із своїм рабством людина. Вона не вірить у перемогу і не прагне її. Навпроти, «День», чоловік з грубими формами, з огнією рукою, зігнутою за спиною, а іншою вивільненою, несе з собою надію, велику віру у перемогу свого права, таїть у собі сили, здатні боротися, чинити опір. Нарешті, «Ніч» явлена у вигляді молодої жінки з півмісяцем у волоссі. Атрибути її: вінок з троянд і кипарисів, зловісний нічний птах, сова, і театральна маска наче уособлення сну, з чорними впадинами очей і зяючим оскалом рота — кажуть про те, що для неї усе скінчено, що це — смерть.

«Ніч» — це підсумок людського життя, котре, відчуваючи безплідність своїх прагнень, аби не бути більш обманутим у марних пошуках ідеалу, зікається усіх бажань і прагнень. Уся її поза промовляє про повне знесилення і жагу вічного спокою.

Такими є скорботні гумки, вкладені в цю мармурову поему, створену гарячковою пристрастю божественного скульптора і патріота.

Багатьох дивує спосіб, за допомогою якого виражені ці гумки. Важко було пояснити, чому, наприклад, статуї гробниць схрещують свої ноги, чому краса «Ночі» порушена грубою формою грудей, чому Мікеланджело любив витягувати руки вгору і з'єднувати їх біля голови. Всі ці деталі намагалися пояснити естетичними поглядами Мікеланджело, який в пориві самоомани прагнув досягти ідеалу краси, відшукавши інші поєднання форми і рухів людського тіла, ніж ті, що їх пропонує нам природа.

Однак, всі ці деталі стають зрозумілими, якщо звернути увагу на те джерело, що надихало художника у його формотворчості. Мікеланджело був створювачем тієї нової школи, котра повинна була глибоко перетворити мистецтво, і для якої наслідування античним формам зробилося культом. Уже з перших своїх кроків і впродовж всього художнього життя Мікеланджело постійно надихався античними статуями і вважав славою для себе створювати твори, подібні до них. Вплив античного мистецтва помітний навіть у релігійному розпису «Сикстини», у всіх декоративних фігурах й особливо в «ін'юді» (*ignudi*) — оголених молодих людях, — котрими повні архітектурні частини композиції.

Залишки античної давнини в Італії доби Відродження були значними¹. Особливо Рим містив в собі незліченні скарби. На початку XVI століття у Римі було два справжніх музеї: Ватиканський («Antiquarium», як його називали) і Капітолійський. Але кількість пам'яток у цих музеях була незначною порівняно з приватними музеями, де зібрано було масу статуй, ваз та інших творів давнього мистецтва. Ці колекції й зібрання склалися майже поголовно усіма більшменш заможними людьми. Не було, здається, жодного прелата, банкіра, дипломата, вельможі, який би не збирав творіння античного світу: статуї, барельєфи, вази, гени, медалі, навіть написи. З числа найвидніших діячів на цій ниві слід назвати венеційського кардинала Домініка Гримані, музей якого містив багато мармурових статуй, ваз тощо. Одним з найвидатніших зібрань є також зібрання кардинала Джованні Медічі (згодом папи Лева X). Також заслужовують на увагу за багатством зібраних творів колекції аристократичних італійських фамілій: Колонна, Орсіні, Савеллі, Массімі, Палавічіні, Кафареллі та багато інших. Так само набули знаності колекції Аґостіно Кіджі та кардинала Бембо. Антики знаходилися навіть у художників. З усіх цих творів, зібраних приватними особами, міг би скластися найзначніший музей в світі.

Усе, відак, штовхало майстрів Відродження надихатися творами античного мистецтва.

Що ж дивного у тому, якщо Мікеланджело при зображенні оголених алегоричних фігур гробниць Медічі також мавпував античні пам'ятки; але цього разу джерелом його були не статуї, не торси із відбитими руками, а картини на вазах, саме на червонофігурних вазах V століття [до Р. Х.]. Хто бачив сцени гулянок чоловіків і гетер, що дають такий невичерпний матеріал вазовим живописцям для жанрових картин, тому зрозумілим буде походження своєрідних деталей у формотворчості Мікеланджело. На вазових картинах (особливо в [скульптора] Ефронія²) ми бачимо той прийом, що надає їм особливу характерність, котрий так сподобався творцеві гробниць Медічі за своєю живописністю: лежачі (часто голі) фігури, схрестивши ноги, з яких одна, згинаючись, виступає вгору коліном; руку іноді піднято до голови. Слід відзначити пов'язки на голові «Вранішньої Зорі» та «Ночі», — подобиця, також властива вазовим картинам; такі пов'язки ми бачимо, приміром, на головах голих гетер на вазі

¹ E. Müntz. Raphael archéologue et histoire d'art. Paris, 1880. — Прим. Г. Павлуцького.

² Мається на увазі так званий червонофігурний «Кратер Ефронія» («Сарпедонський кратер»), на якому зображено мертвого Сарпедона (цар лікійців, союзник троянців, якого вбив Патрокл), Танатоса (смерті) і Гіпноса (сну) та бога Меркурія (бога торгівлі). Зберігається на виллі Джулія в Римі.

Ефронія. Стрічки, що мальовничо спадають на плечі «Вранішньої Зорі» і «Ночі», запозичені з вазових картин. Неприродна і дивна форма грудей, вузьких, довгих і гострих (немов вим'я кіз) у статуї «Ночі» характерна для жіночих фігур на червонофігурних вазах. Нарешті, різке окреслення мускулів на грудях і на боках (що особливо помітним є у фігурі Джуліано) також свідчить про вплив вазових живописців, котрі завжди різними рисами окреслюють на зазначених місцях мускули, коли малюють голі фігури юнаків у палестрах.

Це захоплення архайчними пам'ятками давньої Еллади є дуже характерним для Мікеланджело. Його уяву не могли привабити та чарівна краса і витонченість рисунку, якими блищать вазові картини V століття (наприклад, на лекітах), створені під впливом Зевксиса, Парразія і Праксителя. Цей ідеал краси він міг нагати Андреа дель Сарто, [Якопо] Сансовіно або Корреджо. Його приваблювало до себе все більш суворе, тверде, терпке і вуглисте, а таким було грецьке мистецтво V століття.

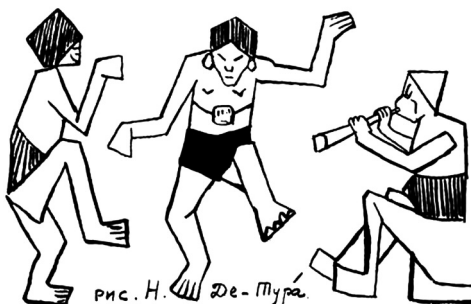
НОВИЙ НАПРЯМ У ЖИВОПИСУ КУБІЗМ І НЕОФУТУРИЗМ¹

Наша щегра на пошуки гоба принесла нам мистецтво художників так званого «крайнього» табору, які своїми зухвалими нововведеннями збентежують критику.

Спробуємо розібратися в тому, що дає нам творчість цих художників і в чому полягає сенс їхнього заколоту, що прирік суспільство на суверенний жах.

Роже Аллар так визначає сутність кубізму: «Роботи Ле Фоконьє, Метценже і Глаза мають, незважаючи на індивідуальність шукань кожного з цих художників, спільну рису: всі вони свідчать про відродження в живопису елементу *пластичного*. Кубісти прагнуть досягти *великого стилю* в мистецтві тим, що намагаються повернутися до *пластичної* побудови композиції. Вони намагаються виразити в картинах заглибленість, тобто тривимірність простору, і завзято пораються над передачею форми, розуміючи її як розчленовування зображуваного предмета на окремі спрощені й синтезовані площини. Для них важливі не лише ті площини, що є видимими окові, яке дивиться на предмет з однієї певної точки, а й інша сторона предмета, закрита видимою; до того ж,

¹ Подається у перекладі українською за: Г. Г. Павлуцький. Новое направление в живописи: кубизм и неофутуризм // Искусство в Южной России. Киев, 1913. № 9/10. С. 447–450.



за допомогою цього своєрідного трактування форм вони намагаються дати відчуття глядачеві навіть внутрішню, приховану від ока, структуру неживої речі або живого тіла. Пейзажі Ле Фоконьє чітко показують немовби саму архітектуру землі і, дивлячись на зображений ним пагорб, бачиш не світлові і тіньові плями на його складках, а структуру самого пагорба, і починаєш осягати той залізний закон, за яким упродовж тисячоліть вони створювалися, природа їх пестувала»¹.

Наведені нижче положення П. Д. Успенського ще більше дають уявлення про значення творчості кубістів. Художники-кубісти вивчають форму і простір, який вона заплідає. «Необхідно, — каже п. Успенський, — розвинути почуття простору, тому що це є засіб, за допомогою якого ми думаємо про реальні речі. Те, що ми називаємо перспективою, є, по суті, спотворенням видимих предметів, вироблених погано влаштованим оптичним апаратом — оком. Ми бачимо предмети спотвореними. І саме так розуміємо їх. Але у нас немає жодної фізичної необхідності уявляти собі предмети зовнішнього світу неодмінно перекрученими. Здатність уявлення зовсім не обмежена здатністю зору. Ми бачимо предмети спотвореними. Але знаємо такими, якими вони є. І ми можемо позбутися звички уявляти предмети такими, якими ми їх бачимо, і навчитися уявляти їх собі такими, які вони, як ми знаємо, є. Потрібно навчитися уявляти собі предмети так, як їх було б видно із четвертого виміру, тобто, перш за все, не в перспективі, а огляду з усіх боків, як знає їх наша свідомість»².

Таким чином, художники-кубісти малюють не те, що вони бачать, а те, що вони знають, і, отже, їхні принципи гіаметрально протилежні принципам

¹ Искусство. 1912. № 1/2. С. 40 та наст. — Прим. Г. Павлуцького.

² Союз молодёжи. 1913. № 3. С. 30–31. — Прим. Г. Павлуцького.

Заставки Ніколя Де-Тура
до статті Гр. Павлуцького
«Новий напрям у живопису:
кубізм і неофутуризм»



імпресіонізму, хоча вони і вважають Мане прегтечею. Новий спосіб передавати природу, даний імпресіонізмом, отримав величезне поширення в сучасному живопису, і з ним треба рахуватися. *Живопис передає предмети такими, якими вони уявляються, а не такими, якими вони є насправді*, — ось принцип імпресіонізму, і це справедливо не лише щодо фарб, а й щодо форми. П'ять століть знадобилося новітньому живопису, аби досягти ясних результатів у цій галузі, тобто — *знання перспективи*. У цьому полягає еволюція живопису.

Пошуки кубістів змушують згадати одну сторінку з історії раннього Ренесансу в Італії, коли скульптори намагалися відкрити для себе новий шлях і прагнули до живописного стилю. Флорентійське мистецтво XV століття, як відомо, вирізнялося процесом безперервних переворотів і відкриттів в галузі техніки. Дух науки просякав тоді всю художню творчість. Флорентійські художники стають немовби вченими дослідниками, які віддають сили на те, аби розв'язати різні технічні питання, вивчати у природи таємниці її творчості. Найважливішим завданням була *перспектива*. Ми знаємо, яку величезну роль вона відіграла у творчості не лише живописців XV століття (наприклад, Мазаччо), а й скульпторів (Донателло, Гіберті, Антоніо Росселіно). Гіберті перший пориває із законами, котрі на той час панували в пластиці, і намагається наділити її новим засобом, що готи вважали винятковим надбанням живопису. Він впроваджує в барельєф перспективу, аби зобразити дійових осіб на різних планах, помістити їх серед пейзажу, зобразити бугівлі, передати сонячне світло. Це була нова, смілива вправа, завдяки якій пластика розширила рамки. Поза сумнівом, Гіберті збагатив скульптуру новим засобом. Але... на тому шляху, де скульптори захотіли рухатися руч-об-руч із художниками, вони все ж таки не пішли так далеко, як останні. *Різниця засобів, що притаманні обома мистецтвам, має величезне значення.*

У цей час кубісти хочуть розірвати із законами, котрі госі панували у живопису, і наділити його засобом, що становить прерогативу пластики. Згідно із цим, вони вважають за краще у пейзажах ті форми природи, що їх любив Пуссен: пагорби, скелі. Розвитку пластичного стилю у Пуссена чимало посприяла італійська природа (Сицилії, Південної Італії) зі своєю величністю і спокоєм. Голі кручі, гармонія гордовитих, величних ліній, фарби холодні і мертві, форми нерухомі і м'яві — у цій природі багато пластичності і витриманості стилю. Але як зобразити без перспективи рівнину або дзеркальну поверхню моря? Як передати щось інтимне? Аби висловити пластичність предметів, кубісти піднімають високо горизонт, подібно японським художникам, вітак глядач дивиться ніби із гвінці або зі пташиного лету. Мені не подобається їхня математична сухість. Ми бачимо в них прагнення до синтетичної форми, доведеної до граничного спрощення шляхом графічної стилізації. Але їхні картини не можна назвати гитячим белькотінням. Прийоми їхні — теоретичні; їхня творчість — свідома, дуже далека від поняття "примітив". Однак, навряд чи їм належить майбутнє; їхня галузь обмежена, вони не охоплюють всього; це — не світове мистецтво.

Марними є нападки критики на агресу іншої групи новаторів — футуристів. Побожання мали б підстави лише з того погляду, що неофутуризм або кубізм дійсно можуть виявитися життєздатними. Чи так воно насправді? Щоправда, глашатаї нового руху в мистецтві ставляться із ненавистю до «старих» форм: вони вірять, що світло проллється через їхнє мистецтво. «Наше мистецтво, — кажуть вони, — народилося в нас. Воно мистецтво сьогодення. Ми обриваємо історію й починаємо нову. У нас немає і не може бути жодних традицій. Наш принцип: свобода й випадковість. Геть школи, традиції, геть музеї як розбещувачів смаку. Старі храми це не більш ніж склади спогадів»¹.

У цих словах полягає значна частка самоомани, зайвої пихи. В історії мистецтва, котре є найвищим культурним проявом людства, так само, як в історії природи, не існує феноменів, явищ без попередників або послідовників. Ніде немає стрибків у розвитку, а є лише невпинний, більш повільний або більш пришвидшений рух уперед. Одне впливає з одного, одне стоїть на плечах іншого. Мане був би немислимий без Веласкеза та японців, давньогрецьке мистецтво не існувало б без єгипетського або асирійського.

Примітивізм, що характеризує неофутуристів, — явище не нове. Пригадаймо назарейців і англійських прерафаелітів, котрі висловили протест проти

¹ Нео-футуризм: [Вызов общественным вкусам]. Сборник [Казань, 1913]. С. 9 і далі. — *Прим. Г. Павлуцького.*

класицизму і мистецтва XVIII століття і прагнули оновлення живопису шляхом звернення до старих майстрів. Прерафаелітам мистецтво Рафаеля видавалося надто зрілим; це була вершина, далі якої був лише рух вниз, занепад; не можна було починати з цієї вершини; треба було шукати начало у старих, ще незрілих майстрів, попередників Рафаеля; наслідуючи їх, можна було гістатися новій вершини. Таким самим був чин думок і назарейців, котрі стали наслідувачами і лише змінили зразки; замість греків вони копіювали старих італійців. Як еkleктики, вони стоять на одному щаблі із болонськими академістами.

Подібним чином неофутуристи, які кричать про свободу, що борються із застоем, насправді є не оригінальними художниками, але значною мірою такими самими наслідувачами, як назарейці. Вони отримали вплив або поштовх від Гогена, Сезанна, Матісса; на них впливали Пікассо, Марінетті; але особливо слід вказати на їхнє прискіпливе ставлення до народних вивісок, до староруського лубка, до давньоперських примітивів, до народних дерев'яних виробів. Навряд чи існує небезпека в цьому захопленні примітивними формами. Хіба не зачаровують нас тепер дерев'яні іграшки: коники, жінки, птахи, своїм стилем, первісною незграбністю своїх "спрощених" форм, своїм смішним наївним реалізмом?

РЕЦЕНЗІЯ НА «СТАРОЖИТНОСТІ УКРАЇНИ»¹

Древности Украины. Издание Имп. Московского археологического общества. Выпуск I. Деревянные и каменные храмы, проф. Универс. св. Владимира Г. Г. Павлуцкого, К., 1905, ст. 6+III+124+XI таблиц.

Перший випуск високоповажного видавництва, зав'язаного заходом Київського історичного товариства [Нестора Літописця], а коштом Московського, складається з вступної статті проф. Павлуцького, де він говорить загально про українське дерев'яне будівництво та його характеристичні прикмети і походження, і з вісімнадцяти детальних описів різних церков так дерев'яних, як і кам'яних; до описів тих додані також (проф. [В. Б.] Антоновичем) історичні звістки про самі місцевості. Ціла книжка ілюстрована, крім одинадцяти фототипічних таблиць, частими рисунками в тексті, що разом додає книжці багато інтересу.

Дерев'яна українська архітектура, — починає свою розвідку проф. П[авлуцький], — досі, на жаль, мало досліджена, хоч вона так з огляду на свою красу,

¹ Подається за: Записки Наукового товариства імені Шевченка / За ред. М. Грушевського. Львів, 1906. Т. 73. С. 217–219.



Бойківська



Буковинська



Волинська



Гуцульська



Закарпатська



Надніпрянська
(Київська)



Лемківська

Школи народного
храмового будівництва за:
*Ярослав Тарас. Українська
сакральна дерев'яна архітектура:*
Ілюстрований словник-довідник.
Львів, 2006. С. 453.

як і на оригінальність і вплив на дерев'яне будівництво північної Росії, заслуговує старанної і пильної уваги. Інші дослідники — як, напр., п. Норбеков [(Православний собеседник. Казань, 1903. № 9. С. 361)], вважають, що вона походить з півночі, [В. В.] Суслов [(Очерки по истории древнерусского зодчества. С.-Петербург, 1889. С. 50)] знов припускає, що прийшла вона на Україну через Галичину з Заходу, але сам автор признає се будівництво питомо українським, уважаючи, звісно, Галичину також частиною України: до поділу Польщі Галичина жила тим самим політичним і релігійним життям, що й ціла Україна, і в церковнім будівництві мали і ми типи, спільні з рештою України.

Головна прикмета українського будівництва, українського стилю, як його називає автор, це щораз нова комбінація тих самих мотивів — брак шаблону. Воно визначається великою простотою і браком всяких зверхніх прикрас, противно як північно російське дерев'яне будівництво, де вся краса зверху, так, що навіть і бані мають тільки декоративне значення, а церков всередині закрита простою стелею. Крім того, ті зверхні прикраси північних церков не зв'язані з цілістю і легко можуть бути змінені, коли противно всі частини українських дерев'яних церков пов'язані з собою органічно і творять закінчену ці-



Опільська



Передкарпатсько-
подністрівська



Подільська (Західна, Східна)



Полтавська



Покутська



Слобожанська (Західна,
Охтирська, Лиманська, Східна)



Чернігівська
(Чернігівсько-Сіверська)

лість. Головний їх характер — це устремління вгору, відповідно до потреб духу української людності, досить скороспішно каже автор. Вивести верх храму якнайвище се наче головне завдання майстра, і не раз висота до верху бані перевищує у три рази її основу.

Українські дерев'яні церкви бувають трьох типів: з одною, трьома або п'ятьма банями. План зазвичай складається з трьох квадратних або восьмигранних зрубів, злучених тісно з собою спільними стичними стінами; в тих півкругом вирізані отвори, які лучать поодинокі вруби (східний — олтар, середній — головний корабель, і західний — притвор). Вівтарна частина відділена іконостасом, високим, до самого верху. На квадратних чи восьмигранних зрубх, складених з брусів горизонтально одні на другі, кладуть другий менший, опісля третій ще менший, а краї кожного криві похилим дахом, аж врешті вивершується будова гранчастою банею легким звуженням від долу — чисто українська народна форма, каже автор, не мотивуючи одначе цього висказу ближче. Форма входових гверей також інша, як в кам'яних церквах: верхні кути одвірка зтяті, так що одвірок замість трьох боків, як звичайно, має п'ять. Дерев'яні церкви бувають також обведені на певнім віддаленні від землі «опасанням» або «ґанком»,

себто похилим дашком, який спочиває одним боком на паликах. Такі опасання не злучені органічно з будовою, але їй вповні відповідають.

П'ятиверхі церкви мають план хрестовий, хоч бувають і одноверхі на хрестовому плані. Дзвіниці — все осібно від церкви відповідають зовсім церквам: звичайно на квадратів плані в два або три поверхи, закінчені гранчастою банею. Так церкви, як і дзвіниці, крім гонтами і тільки в останніх часах криють бані бляхою при реставрації. Матеріалом служить звичайно дубина, а деколи соснове дерево. Буває часом кам'яний фундамент. Діла будова зверху часто буває поверх дубових брусів оббита й зашальована вузькими дошками на поздовж кладеними. «Опасання» бувають також часом зашальовані і творять моді сховок на старі церковні ґрати.

Так характеризує автор се бугівництво на підставі нинішніх його okazів. Як одна з перших проб, заслуговує його праця всякого признання (автор одначе не використав того, що писане було про це дослідниками польськими й німецькими).

Намагаючись означити давність цієї дерев'яної архітектури на Україні, автор не зупиняється на її пам'ятках, захованих до наших часів, які не переступають поза початок XVII ст., але намагається дослідити її по інших пам'ятках. І так вказує, що, за свідченням Павла Алеппського, дерев'яна архітектура на Україні в половині XVII ст. була в повнім розквіті, відтак, що почалась вона набагато раніше; один з рисунків у Радзивілівському літопису XIV ст. (recte XV) представляє п'ятиверху церкву українського типу (автор покликається на гадку Кондакова, що ці рисунки служать копією старого кодексу XIII ст.), а врешті рисунок в Ізборнику Святослава 1073 р. являє триверху церков, а такою могла бути тільки церков дерев'яна. Вкінці згадка в договорі Ігоря з Візантією з 945 р. про існування в Києві церкви св. Іллі, в очах автора також є свідоцтвом бугівництва дерев'яного.

Дальші вісімнадцять розділів книги подають описи різних українських дерев'яних церков (хоч є і чотири кам'яні в Сутківцях, в Зинькові, в Мотронівському монастирі і церков Богдана Хмельницького в Суботові). Кожен опис попереджає докладний історичний коментар, не все, що правда, зв'язаний з описом церкви і часто займає більше місця, ніж сам опис.

Поминувши подекуди побіжні і голослівні вислови автора в характеристиці сього дерев'яного бугівництва і його стилю, праця ся дає дуже багато позитивного так зібраним матеріалом (двадцять п'ять церков), як і його опрацюванням.

Марія-Іванна ГРУШЕВСЬКА (Львів)

ПОДЯКЇ

Борису Єрофалову
Євгену Жаркову
Олені Кашуба-Вольвач
Віктору Короткому
Світлані Кулінській
Олені Ненашевої
Мирону Петровському
Олександру Савчуку
Михайлу Селівачову
Вадиму Скурапівському
Катерині Станіславській
Оксані Спорчай
Олександру Федоруку
Леоніду Фінбергу
Олександру Червінському
Андрію Шалигіну
Олегу Юнакову

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО	5
КИЯНИН	7
МАГІСТР МИСТЕЦТВ	16
ХОґАРТ, ДОКТОРСЬКИЙ СТУПІНЬ І ПРОЩАННЯ З АНТИКАМИ	34
«СТАРОЖИТНОСТІ УКРАЇНИ» Й УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО	43
ПРОФЕСОР ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА СТАРОГО І СУЧАСНОГО	57
ДІЯЧ І ХУДОЖНИК	71
КОМПАРАТИВІСТ	89
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ	101
Примітки	107
Публікації Григорія Павлуцького	118
Три тексти Григорія Павлуцького	125
Рецензія Марії-Івонни Грушевської на «Старожитності України»	137

Книгу набрано шрифтом AC plus,
який було розроблено 2004 року
командою українського архітектурного журналу «А+С».
Базуючись на гарнітурі myriad,
цей шрифт позбувся одноманітності
та «парканоподібності» петровської кирилиці
початку XVIII століття,
набув музичності рідної доньки грецької абетки —
латиниці. Замість традиційних кирилично потворних
накреслень використано латинські: а, g, u, p, m.
Із грецької взято капітальну дельту Δ.
По-новому відмальовано б, ж, к, л, м, ф, ц, ш, щ тощо,
включно із цифрами.
Ігеолог і розробник — головний редактор
журналу А+С *Борис Єрофалов*.
Художник і конструктор — *Андрій Шалигін*

Андрій Олександрович Пучков

Мистецтвознавець Григорій Павлуцький,
перший український

Керівник видавництва «Алмаз» — *Олег Юнаков*

Наукові консультанти — *Михайло Селівачов, Олег Юнаков*

Літературна редакція, коректура — *Світлана Кулінська, Катерина Станіславська*

Дизайн, верстання, препринт — *Андрій Пучков*

Переклад англійською — *Світлана Кулінська*

Printed in Ukraine