



Konsulat  
Generalny  
Rzeczypospolitej  
Polskiej  
w Charkowie



Харківський  
національний  
університет  
імені  
В. Н. Каразіна

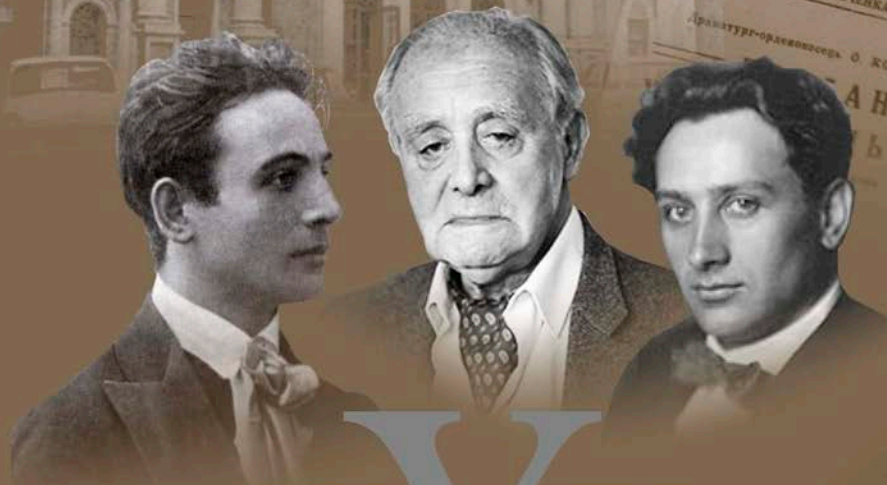
**ПОЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ  
ALMANACH POLSKI**

**UKRAIŃSKO-POLSKIE  
ARCHITEKTONICZNE WIZJE:  
SPÓJRZENIE POPRZEZ  
CZASY I EPOKI**

Матеріали Міжнародного  
Симпозіуму Наукового  
Харків, 2016 р.

**УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ  
АРХІТЕКТУРНІ ВІЗІЇ:  
ПОГЛЯД КРИЗЬ ЧАСИ  
ТА ЕПОХИ**

Матеріали Міжнародного  
наукового симпозіуму  
Харків, 2016 р.



**«ROZSTRZELANE  
ODRODZENIE»:  
POLSKA I UKRAINA –  
SŁOBOŻAŃSKI KONTEKST**

Матеріали Міжнародного  
Симпозіуму Наукового  
Харків, 2018 р.

**«РОЗСТРІЛЯНЕ  
ВІДРОДЖЕННЯ»:  
ПОЛЬЩА І УКРАЇНА –  
СЛОБОЖАНСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

Матеріали Міжнародного  
наукового симпозіуму  
Харків, 2018 р.

Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові  
Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina  
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова  
Charkowski Narodowy Uniwersytet Gospodarki Miejskiej imienia O. M. Beketowa  
Дім Полонії на Сході  
Dom Polonii na Wschodzie  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Charkowski Narodowy Uniwersytet Sztuk Pięknych imienia I. P. Kotlarewskiego  
Харківський художній музей  
Museum Sztuki w Charkowie  
Харківська обласна організація спілки письменників України  
Charkowska regionalna organizacja Związku Pisarzy Ukrainy  
Харківська обласна організація Національної спілки архітекторів України  
Charkowska organizacja obwodowa Narodowego Związku Architektów Ukrainy

# Польський альманах Almanach polski

## IX – X

Харків  
Charków  
2020

**Видано за підтримки  
Генерального консульства Республіки Польща у Харкові**

Польська діаспора у Харкові: історія та сучасність : матеріали наук. конф. у Харкові, 24 квіт. 2004 р. / керівник проекту М. Є. Жур ; редкол.: Л. М. Абраменко, О. І. Гедройц, І. К. Журавльова ; наук. ред. І. Я. Лосієвський ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, «Польський Дім» у Харкові. – Харків : Майдан, 2004. – 206 с. : іл. – (Польський альманах; вип. 1).

Польська діаспора у Харкові: історія та сучасність = Polska diaspora w Charkowie: historia i wspolczesnosc : матеріали наук. конф., Харків, 2004 р. / редкол.: Л. А. Абраменко [та ін.] ; наук. ред. І. Я. Лосієвський ; вступ. ст. І. К. Журавльової ; пер. з пол. О. Журавльової ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові. – 2-ге вид., перероб. і доп. – Харьков : Майдан, 2014. – 277 с. : іл., портр. – (Польський альманах ; вип. 1).

Харків і Польща: люди і події : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Харків, 12 листоп. 2005 р.) / керівник проекту М. Є. Жур ; редкол.: Л. М. Абраменко [та ін.] ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, «Польський Дім» у Харкові. – Харків : Майдан, 2006. – 270 с. : 7 арк. іл. – (Польський альманах ; вип. 2).

Формування історичної пам'яті: Польща і Україна : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Харків, 12 трав. 2007 р.) / упоряд. М. Жур, І. Журавльова ; редкол.: Л. Абраменко [та ін.] ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, «Польський Дім» у Харкові. – Харків : Майдан, 2008. – 426 с. : 8 л. іл., іл. – (Польський альманах ; вип. 3).

Костянтин Горський (1859–1924) : Міжнар. наук.-твор. конференція «Пам'яті Костянтина Горського» : До 150-річчя від дня народження : м. Харків, 2009 р. / редкол.: Л. М. Абраменко [та ін.] ; наук. ред. І. Я. Лосієвський ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, «Польський Дім» у Харкові, Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Майдан, 2009. – 248 с. : фотоіл., нот., факс. – (Польський альманах ; вип. 4).

Видатні поляки Харкова : матеріали Міжнар. наук. симп., Харків, 7 груд. 2011 р. / упоряд. І. К. Журавльова, А. Сташкевич, Г. Гранат ; наук. ред. Л. Ю. Посохова ; пер. з пол. О. С. Журавльової ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові. – Харків : Майдан, 2012. – 359 с. : іл. – (Польський альманах ; вип. 5).

Січневе повстання 1863–1864: історія, люди, мистецтво : матеріали Міжнар. наук. симп., Харків, 24 квіт. 2013 р. / упоряд. І. К. Журавльова, Г. Гранат, Л. Ю. Посохова ; наук. ред. Л. Ю. Посохова ; пер. з пол. О. Журавльової ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові. – Харків : Майдан, 2014. – 159 с. : іл. – (Польський альманах ; вип. 6).

Польські рефлексії в літературі та мистецтві Слобожанщини = Refleksje polskie w literaturze i sztuce Słobozanszczyzny : матеріали Міжнар. наук. симп. Харків, 2014 / упоряд., передмова І. К. Журавльової ; наук. ред. Л. Ю. Посохова ; пер. з пол. М. Манової ; Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Майдан, 2015. – 291 с. : іл. – (Польський альманах ; вип. 7).

1915 рік : війна, провінція, людина : українсько-польські акценти : матеріали міжнар. наук. симп., Харків, 2015 р. / Ген. консульство Республіки Польща в Харкові упоряд., передмова І. К. Журавльової, наук. ред. Л. М. Жванко ; пер. з пол. М. Манової, О. Журавльової. – Харків : Майдан, 2016. – 288 с. : 4 л. іл. – (Польський альманах ; вип. 8).

Українсько-польські архітектурні візії: погляд крізь часи та епохи : Матеріали Міжнар. наук. симп., Харків, 2016 р. / Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, Харків. нац. ун-т імені В. Н. Каразіна, Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва імені О. М. Бекетова, Харків. обл. організація Нац. спілки архітекторів України. – Харків, 2020. – 100 с. – (Польський альманах ; вип. 9).

«Розстріляне Відродження»: Польща і Україна – слобожанський контекст : матеріали Міжнар. наук. симп., Харків, 2018 р. / Ген. консульство Республіки Польща в Харкові, Харків. нац. ун-т імені В. Н. Каразіна, Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва імені О. М. Бекетова, Дім Полонії на Сході, Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків. худож. музей, Харків. обл. організація Нац. спілки письменників України. – Харків : Майдан, 2020. – 167 с. – (Польський альманах ; вип. 10).

## Шановний читачу!

Вашій увазі надаються матеріали двох симпозіумів, які присвячені польській тематиці у Харкові. Протягом років у попередніх випусках польського альманаху, який почав виходити у Харкові з 2004 року за підтримки Генерального консульства Республіки Польща у Харкові, систематично представлялася «польська історія» міста, Слобожанщини та інших міст України. У статтях висвітлювалися видатні особистості, знакові події міста, історія родин, військові події – всі ці статті були пов’язані з польськими іменами.

Не стала винятком і ця об’єднана збірка. Дев’ятий випуск альманаху присвячено українсько-польським архітектурним зв’язкам, архітектурному надбанню, що створювали польські архітектори як у Харкові, так і в українській містах. Автори досліджують творчість архітекторів З. Харманського, Б. Михаловського, Яна де Вітте. У статті відомої дослідниці професора Л. Жванко розглядається творчість архітектора польського походження Олександра Ржепишевського, за проектами якого у Харкові було споруджено 27 будівель різного призначення. 25 з них збереглися до цього часу, а 17 перебувають під охороною як пам’ятки архітектури. Авторка стверджує, що харківський період життя (1910–1920 рр.) Ржепишевського став найкращою сторінкою його творчості.

Випуск десятий – це зовсім інша тема, яка присвячена трагічним сторінкам історії Слобожанщини і Харкова – темі Розстріляного Відродження. У часи сталінського терору був репресований майже весь цвіт української інтелігенції. Харківський дім літераторів «Будинок “Слово”» відомий своєю трагічною історією, практично усі мешканці цього дому були репресовані, більшість з них розстріляна. Авторка статті «Розстріляне Відродження» Харківського університету» С. Глибицька стверджує, що у Харківському університеті наука в усіх галузях знань теж зазнала великих втрат і системну роботу з виявлення репресованих у найстарішому виші Харкова ще треба проводити. Життя талановитого польського художника й літератора Мар’яна Антонія Рузамського розкрито у статті Л. Жванко, доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв Л. Мельничук розповідає про драматичні часи більшовицької націоналізації, коли за ра-

хунок приватних зібрань значно поповнилися фонди існуючих чи новостворених музеїв. На Слобожанщині також зберігаються мистецькі колекції, націоналізовані у 20-х роках ХХ ст. Про творчість польських письменників, які публікувалися у журналі «Нова генерація», одному з найцікавіших часописів кінця 20-х років, що виходив у Харкові, представлено у статті головного бібліографа Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Ю. Полякової. Авторка проаналізувала твори польських поетів та матеріали, присвячені польському мистецтву. Та ж авторка представила дослідження, яке присвячено харківському періоду діяльності польського поета, драматурга, режисера, громадського діяча Вітольда Вандурського. Харківський період діяльності – це роки з 1919 по 1921, його доля склалася трагічно, у 1934 р. його за сталінським приговором було розстріляно. Нашадки польського діяча проживали у Харкові і не приховували своє походження.

За традицією в альманаху представлені переклади на українську мову з польських видань, що освітлюють історичні зв'язки поляків і Харкова. Спогади про «Виспу» Стаффа вперше було надруковано у 1929 р. у часопису «Wiadomości Literackie» – істориком мистецтва, естетиком, музеєзнавцем, автором праць з історії архітектури, живопису і графіки Польщі Мечиславом Третером. Польський історик літератури, бібліограф Ядвіга Чаховська у 1965 р. представила статтю «Стафф у Харкові» (Czachowska J. Staff w Charkowie / Jadwiga Czachowska // Twórczosc. – 1965. – № 4). Ці роботи у перекладі українською представлено у випуску.

Автором метафори «Розстріляне Відродження» є Єжи Ґедройць (1906-2000). Вперше вона була згадана у листі до дослідника української літератури, Юрія Лавриненко (1905-1987) 13 серпня 1958 року, де Ґедройць пропонував назвати так антологію української літератури 1917–1933 рр. Про історичні родові джерела формування видатної особистості польського народу Єжи Владислава Ґедройця, якого називали Редактор, розповідає стаття президента Дому Полонії на Сході О. Ґедройца.

Десять випусків Польського Альманаху, починаючи з 2004 по 2020 рр., були представлені усім, хто цікавиться польською історією Слобожанщини.

З початку виходу першого випуску у Харкові відкрито польські центри, проходять конференції, семінари, публікуються збірки конференцій,

вийшов великий біографічний словник, присвячений польським видатним особистостям Харкова. Але Польський Альманах був першим виданням, яке пробудило цікавість до цієї теми, об'єднало науковців, студентів, пересічних громадян польського походження – усіх, хто пам'ятає, зберігає та досліджує польську історію свого міста і своєї родини. Потребуваність у подальших випусках покаже час.

**І. Журавльова**

## **Drogi Czytelniku!**

Zwracamy uwagę na materiały z dwóch sympozjów poświęconych polskim tematom w Charkowie. Przez lata poprzednie wydania polskiego almanachu, który zaczął wydawać w Charkowie w 2004 r., przy wsparciu Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie, systematycznie przedstawiały „polską historię” miast Słobożańszczyzny i innych ukraińskich miast. Artykuły dotyczyły wybitnych osobistości, zabytków miasta, historii rodziny, wydarzeń wojskowych – wszystkie te artykuły były związane z polskimi nazwiskami.

Ta połączona kolekcja nie jest wyjątkiem, ponieważ dziewiąte wydanie almanachu poświęcone jest ukraińsko-polskim więzom architektonicznym, dziedzictwu architektonicznemu tworzonemu przez polskich architektów zarówno w Charkowie, jak i ukraińskich miastach. Autorzy badają prace architektów Z. Harmańskiego, B. Michałowskiego, O. Rzepiszewskiego, Jana de Witte. W artykule znanego badacza, profesora L. Żwanko, rozważane jest dzieło architekta polskiego pochodzenia Ołeksandra Rzepiszewskiego, według projektów którego w Charkowie zbudowano 27 budynków o różnych celach. 25 z nich przetrwało do dziś, a 17 jest chroniono jako zabytki architektury. Autor twierdzi, że charkowski okres życia Rzepiszewskiego (1910–1920) stał się najlepszą kartą jego pracy.

Dziesiąte wydanie to zupełnie inny temat, poświęcony tragicznym stronom historii Słobożańszczyzny i Charkowa – temat Rozstrzelanego Odrodzenia. Podczas stalinowskiego terroru niemal cały kolor ukraińskiej inteligencji został stłumiony. Dom pisarzy w Charkowie „Słowo” jest wiadomy przez tragiczną historię, prawie wszyscy mieszkańcy tego domu zostali stłumieni, większość rozstrzelano. Autorka artykułu «„Rozstrzelane Odrodzenie” w Charkowskim Uniwersytecie» S. Glibicka twierdzi, że na Uniwersytecie w Charkowie nauka we wszystkich dziedzinach wiedzy poniosła również ogromne straty i nadal należy wykonywać systematyczne prace nad identyfikacją represjonowanych na najstarszym uniwersytecie w Charkowie. Życie utalentowanego polskiego artysty i pisarza Mariana Antoniego Ruzamskiego ujawnia artykuł L. Żwanko. Profesor nadzwyczajny teorii i historii sztuki Państwowej Akademii Sztuki i Projektowania w Charkowie. L. Melnychuk opowiada o dramatycznych czasach bolszewickiej nacjonalizacji, kiedy fundusze istniejących lub nowoutworzonych muzeów zostały znacznie uzupełnione kosztem prywatnych kolekcji. Na Słobożańszczyźnie znajdują się również zbiory sztuki znacjonalizowane w latach dwudziestych.

Praca polskich pisarzy opublikowana w czasopiśmie „Nowa Generacja”, jednym z najciekawszych czasopism z końca lat dwudziestych, opublikowanym w Charkowie, została przedstawiona w artykule przez głównego bibliografa Centralnej Biblioteki Naukowej Narodowego Uniwersytetu w Charkowie imienia W. N. Karazina Yu. Polyakowej. Autor przeanalizował twórczość polskich poetów i materiały dotyczące polskiej sztuki. Ten sam autor przedstawił opracowanie poświęcone okresowi działalności Charkowa polskiego poety, dramaturga, reżysera, osoby publicznej Witolda Wandurskiego. Okres Charkowa trwał od 1919 do 1921 roku, jego los był tragiczny, w 1934 roku został zastrzelony przez Stalina. Potomkowie postaci polskiej mieszkali w Charkowie i nie ukrywali swojego pochodzenia.

Tradycyjnie almanach obejmuje tłumaczenia na język ukraiński z polskich publikacji, które dotyczą historycznych związków między Polakami a Charkowem. Wspomnienia „Wyspy” Staffa po raz pierwszy ukazały się w 1929 r. w czasopiśmie „Wiadomości Literackie”. Wydrukował je historyk sztuki, estetyk, muzealnik, autor prac z historii architektury, malarstwa i grafiki polskiej Mieczysław Treter. W 1965 r. polski historyk literatury i bibliograf Jadwiga Czachowska zaprezentowała artykuł „Staff w Charkowie” (Czachowska J. Staff w Charkowie / Jadwiga Czachowska // *Twórczość*. – 1965. – № 4). Te prace w tłumaczeniu na język ukraiński zostały przedstawione w numerze.

Autorem metafory „Rozstrzelane Odrodzenie” jest Jerzy Giedroyc (1906–2000). Po raz pierwszy wspomniano o tym w liście do badacza literatury ukraińskiej Jurija Ławrynenki (1905–1987) z 13 sierpnia 1958 r., w którym Giedroyc zaproponował nazwać antologię literatury ukraińskiej 1917–1933. Artykuł O. Giedroycia, Prezydenta Domu Polonii na Wschodzie, opowiada o historycznych rodowych źródłach kształtowania się wybitnej osobowości narodu polskiego Jerzego Władysława Giedroycia, zwanego Redaktorem.

Dziesięć numerów polskiego almanachu z lat 2004–2020 przedstawiono wszystkim zainteresowanym polską historią Słobożańszczyzny.

Od początku pierwszego numeru w Charkowie otwarto polskie centrum, odbywały się konferencje i seminaria, publikowano materiały konferencyjne, a także duży słownik poświęcony wybitnym osobistościom polskim w Charkowie. Ale polski Almanach był pierwszą publikacją, która wzbudziła zainteresowanie tym tematem, zraszając uczonych, studentów i zwykłych obywateli polskiego pochodzenia, którzy pamiętają, zachowują i badają polską historię swojego miasta i rodziny. Zapotrzebowanie na kolejne problemy pokaże czas.

**I. Żurawłowa**

Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові  
Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina  
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова  
Українсько-польський культурно-освітній центр  
Charkowski Narodowy Uniwersytet Gospodarki Miejskiej imienia O. M. Beketowa  
Українсько-Polskie Centrum Kulturalno-Oświatowe  
Харківська обласна організація Національної спілки архітекторів України  
Charkowska organizacja obwodowa Narodowego Związku Architektów Ukrainy

## **Польський альманах Almanach polski**

**Українсько-польські архітектурні візії:  
Погляд крізь часи та епохи**  
Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму  
Харків, 2016 р.

**Ukraińsko-polskie architektoniczne wizje:  
Spojrzenie poprzez czasy i epoki**  
Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego  
Charków, 2016 r.

# IX

Харків  
Charków  
2020

УДК 72.03(477+438)(082.1)

У45

*Рекомендовано до друку  
Вченою радою Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна  
протокол №15 від 26 жовтня 2020 р.*

Альманах видається за підтримки Генерального консульства Республіки Польща в Харкові.  
Almanach jest wydawany dzięki wsparciu Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej  
w Charkowie.

**Керівник проекту: І. Журавльова**

Редакційна колегія: Т. Бахмет, Г. Ботунова, О. Гнезділо, О. Денисенко, О. Журавльова,  
Л. Заштовт, О. Кононова, О. Кравченко, Х. Красівська, О. Николаєнко, А. Сташкевич

Упорядники: І. Журавльова, Ю. Полякова

Науковий редактор випуску: Л. Жванко. Редактор: Ю. Полякова

Переклад анотацій: А. Сташкевич

У45 Українсько-польські архітектурні візії: Погляд крізь часи та епохи : Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму, Харків, 2016 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, Харківська обласна організація Національної спілки архітекторів України. – Харків, 2020. – 100 с. – (Польський альманах ; вип. IX).

ISBN 978-966-372-810-0.

Альманах присвячено українсько-польським архітектурним зв'язкам і творчим перетинам у доробку українських та польських архітекторів. В тематичному альманаху представлені доповіді українських і польських дослідників, що були представлені на симпозиумі, який відбувся у 2016 р.

Українсько-polskie architektoniczne wizje: Spojrzenie poprzez czasy i epoki : Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego, Charków, 2016 r. / Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie, Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina, Charkowski Narodowy Uniwersytet Gospodarki Miejskiej imienia O. M. Beketowa, Charkowska organizacja obwodowa Narodowego Związku Architektów Ukrainy. – Charków, 2020. – 100 s. – (Almanach Polski ; IX).

Almanach poświęcony jest ukraińsko-polskim stosunkom architektonicznym i twórczym skrzyżowaniom w pracach ukraińskich i polskich architektów. Almanach tematyczny przedstawia raporty ukraińskich i polskich badaczy, które zostały zaprezentowane na sympozjum, które odbyło się w 2016 r.

УДК 721(477)+721(438)

ISBN 978-966-372-810-0

© Автори статей, 2020

## Архітектор Ян де Вітте: життя і творчість

Проблема розкриття й аналізу інформації про людей, що активно впливали на розвиток культурно-мистецького життя українських регіонів, останнім часом привертає увагу дослідників. Неабияку роль у даному питанні відіграє створення урбаністичного середовища старовинних міст Поділля, зокрема Кам'янець-Подільського. Справжніми господарями міста на той час були старости, а згодом коменданти. Комендант володів військовими, адміністративними повноваженнями і брав участь у розбудові та культурному житті міста. Комендант (франц. *commandant* – командир, начальник) – це посадова особа (офіцер або генерал) у збройних силах. З XVI століття коменданта називали начальником гарнізону фортеці [5]. Найбільше з них відзначився Ян де Вітте. На жаль, архівні матеріали щодо його діяльності у Кам'янець-Подільському архіві збереглися фрагментарно. Творчий спадок архітектора, відомого за життя далеко за межами Кам'янца, в самому місті вже в XIX ст. був майже забутий. Однак, окремі архітектурні споруди Старого міста відображають характерний почерк зодчого.

Діяльність Яна де Вітте висвітлювалась в українській періодичній пресі переважно фрагментарно і не була предметом серйозного вивчення. Серед дослідників даної тематики виділяються такі польські вчені, як З. Горнунг, Є. Ковальчик, П. Красни, Ю. Ролле та українські Є. Сіцинський, Н. Урсу, Є. Пламєницька, О. Пламєницька, Г. Ківільша.

Водночас, потреба заповнити прогалини в історії культури, зокрема архітектури і мистецтва, викликає у наші часи звавий інтерес до даної проблеми. Тому метою статті стало вдосконалення відомостей про життєвий шлях коменданта фортеці Яна де Вітте, визначення ролі його діяльності у становленні та розбудові міста Кам'янець-Подільського, презентація діяльності архітектора у контексті комендантської доби.

У післятурецькому Кам'янці-Подільському серед офіцерів новозаснованого Корпусу артилерії коронної в середині XVIII ст. з'явилася постать, яка здобула славу архітектора європейського рівня завдяки визнаному шедевру барокової архітектури – домініканському костелу Божого Тіла у Львові. Автором проекту був Ян де Вітте (1709–1785), капітан артилерії коронної, кам'янецьчанин, який у 1734 році заступив Анджея Гловера на посаді «суперінтенданта ремонту фортеці», завершив військову кар'єру у чині генерал-лейтенанта (з 1781 р.) і кавалером ордену Св. Станіслава.

Сучасники писали про Яна де Вітте, як про «знаменитого на цілу Польщу архітектора». Він у 1744 році в неправдоподібно короткий термін (4 місяці) виконав проект львівського костелу. З. Горнунг вважав, що «не було в той час на тому терені (на Поділлі) архітектора, який би міг змагатися з ним здібностями й освітою» [2, с. 166].

Подільський дослідник А. Ролле стверджував, що генерал Вітте був сином бідного кам'янецького різника-вірменина, котрий помер 1719 року. Він володів лавкою і торгував козячим м'ясом. Звідки такі дані, Ролле не сповіщав. Він також зазначав, що початкове прізвище генерала писалося як Віт. І лише після того, як сеймова комісія дозволила йому вписати в закінчення прізвища ще одну букву «т», а потім він додав туди «невинну» букву «е» та після нагородження його орденом Св. Станіслава, приєднав аристократичну приставку «де», його ім'я набуло звучання як у відомої голландської аристократичної родини [7].

Як писав у листі сам Ян де Вітте 1781 року: «...При армії ж російській служив тільки батько мій, я ж ніколи не був, але в Польським війську 66 рік служу, народився в обозі під Полтавою в день баталії Москви зі Швецією року 1709... Оскільки батько мій помер, коли я був малим, і невеликі відомості мені про предків залишив, проходячи службу в різних військах, те тільки знаю, що предки наші вийшли з Англії до Голландії, а після революції Яна і Корнелія Віттів та ж фамілія по всій Німеччині розпоршилася, тому важко мені знати, з яких місць вийшла наша і до якої лінії Віттів я належу, я не багато те вивчав, осівши тут на Поділлі... вживаю лише печатку, що залишилася після мого батька». Через рік, 4 березня 1782 року в листі до генерала Щепінга Вітте пише: «...Мій син (Йосип) був в Голландії, де про свою фамілію добре розізнав...» [7].

З цього можна зробити висновок, що Ян де Вітте народився 8 липня 1709 року під Полтавою. Донедавна у місцевих виданнях побувала версія Ю. Ролле, що він народився у Кам'янці в 1716 році. Проте питання про національність не таке суттєве в порівнянні з тим, скільки всього зробив він для міста і в цілому для України.

26 лютого 1726 року Ян Вітт розпочав військову службу. 1731 року став хорунжим артилерії. **1734 року він підписує проект реконструкції та посилення фортечних укріплень**, виступаючи тут як суперінтендант в званні штик-юнкера. У 1735 році де Вітте вже капітан артилерії. Того ж року одружується з Маріанною Любонською, яка була старша за нього на кілька років. 1 вересня 1737 року народжується перший син Яна де Вітте – Людвік Ігнацій, який помер немовлям. 29 серпня 1739 року на світ

прийшов ще один син – Юзеф Зефірин, а 16 вересня 1741 року – донька Текля. За рік народжується третій син – Матеуш Домінік, який невдовзі помер. Пізніше народжується ще одна донька Консолята [8, s. 34].

У 1751 році Ян де Вітте майор, у 1754 році – підполковник, з 1762 року – полковник артилерії. У 1767 році він стає генерал-майором піхоти і заступником коменданта Кам'янецької фортеці. У 1768 році, за протекції Вацлава Жевуського, сейм Речі Посполитої підтвердив право на іноземний родовий титул для нього, а також для його сина Юзефа і молодшого братам Бартоломія [8, с. 35]. У 1773 році Ян де Вітте був нагороджений орденом Св. Станіслава, який він носив до самої смерті. 1781 року отримав звання генерал-лейтенанта особисто від короля, під час його відвідин Кам'янця [11].

Ян де Вітте здобув військову освіту у Кам'янці під началом комендантів фортеці генерал-майорів Вільгельма Раппе, Вацлава Жевуського, Яна Йоахіма Компенгаузена та Крістіана Дальке, які мали високу архітектурну й технічну кваліфікацію. Він прожив у Кам'янці усе життя, перебував на посаді коменданта фортеці найдовше (1767–1785 рр.) і став найвідомішим з комендантів, одночасно увійшовши в історію архітектури як автор кількох визначних костелів [2, с. 166].

У Львові з Яном де Вітте тісно співпрацював польський архітектор Мартин Урбанік (?–1764). У 1745 році він уклав угоду на будівництво Домініканського костелу за проектом Яна де Вітте, а у 1749 році розпочав реконструкцію домініканського костелу св. Марії Магдалени у Львові (також за проектом Яна де Вітте). Особливо вражає висока оцінка його проекту Домініканського костелу у Львові генералом домініканського ордену та експертами з Риму. Це був найбільший успіх архітектора на міжнародній арені. Також у 1760 році у Львові Станіслав Любомирський залучає Яна де Вітте, який в той час добудовував Домініканський костел, до перебудов давніх кам'яниць під свій палац.

1743 року він розробив проект костелу босих кармелітів, а перед цим план його уфортифікування бастионними укріпленнями для Бердичева. Також авторство Яна де Вітте дослідники приписують ще двом костелам на Поділлі – Бернардинському в Іванові на Вінниччині, та Босих кармелітів у Купині. Є припущення, що він також є автором костелу єзуїтів в Ілукшчі. Польський дослідник Є. Ковальчик віддає авторство домініканського костелу в Сидорові, збудованого у 1726 році, Яну де Вітте. Але у світлі нових даних з книг-метрик і уточненої дати народження архітектора, на момент постановня костелу йому мало би бути 15 років [6].

О. Пламеницька стверджує, що дотеперішні дослідження дозволили встановити, що Ян де Вітте в середині – третій чверті XVIII ст. здійснив у Кам'янці значні будівельні роботи. Саме йому належать перебудови костелу та монастиря домініканців, монастиря францисканців і тринітаріїв, дзвіниці та західної частини костелу Францисканців, вірменської Миколаївської церкви та дзвіниці, Тринітарського костелу, єпископського палацу, русько-польського і вірменського магістратів, вірменської криниці. Він також збудував Тріумфальну браму, Підзамецьку браму, гауптвахту, комендатуру, порохівню, займався цивільним житловим будівництвом [3, с. 287]. За О. Пламеницькою йому належить авторство декількох будинків на Площі Ринок під номером 16, 18, 30, і 43 [1, с. 149]. На жаль, ці будинки були зруйновані у роки Другої світової війни. Також він побудував костел Босих Кармелітів на вже існуючому фундаменті, який спроектував Вільгельм Раппе [2, с. 165]. Не можна не згадати і про палац Яна де Вітте.

Надзвичайно багато зроблено Яном де Вітте у оборонній галузі міста, а саме: 1766 року він посилив мурування Замкового Мосту, 1771 року зміцнив Замкову браму, 1772–1776 рр. брами Польську і Руську, 1785 року – башту Баторія (Кушнірську), 1771 року, коли розвалилася частина стіни Старого Замку, де Вітте негайно склав проект її відбудови, і роботи почалися вже на початку 1772 року. Ян де Вітте 1768 року відновив діяльність Кам'янецької людвисарні, котру на початку XVIII ст. заклав Арчибальд Гловер. На запрошення генерала до Кам'янця прибув людвисар німець Йоган Франц Водік, котрий і займався безпосередньо поповненням кам'янецького арсеналу. У 1778 році арсенал гармат у порівнянні з 1762 роком поповнився на 83 гармати [7].

Авторство більшості архітектурних творів Яна де Вітте через втрату креслень проектів дотепер не встановлено, а поодинокі збережені проекти військових споруд розкомплектовані та розкидані по різних архівах України, Польщі та Росії. Разом з цим, документи свідчать, що, будуючи костели у Бердичеві, Львові та Купині, Ян де Вітте не мав можливості постійно вести «фабрику» будівництва, оскільки знаходився на службі в Кам'янці. І саме в цей час у Кам'янці пройшла хвиля яскравих барокових реконструкцій давніх костелів, а також було збудовано кілька нових. Парадоксально, але авторство цих робіт досі залишається науково неопрацьованим питанням [2, с. 167]. Сам де Вітте писав у листі, що «протягом кількох своїх молодих років практикувався у цивільній архітектурі, чому свідокством є вісімнадцять костелів, окрім інших дрібніших та палаців

і дворів...» [8, s. 47]. Польський дослідник Пьотр Красни, слушно зазначив, що проекти архітектора часто у процесі реалізації виконувалися місцевими будівничими і, як наслідок, містили значні розбіжності між елегантною концепцією і досить грубим виконанням [10, s. 246].

Творчості Яна де Вітте притаманні високий професійний рівень, творчий інтелект, гармонійна рівновага, яка звучить майже в усіх творах військового інженера-архітектора. Це була людина різнобічних інтересів, хоч і суперечливого характеру. Дещо кумедним фактом, який свідчить про мистецькі пріоритети вже старого коменданта і його своєрідний стиль діяльності, є нарікання на нього з боку кам'янецького католицького єпископа Адама Красінського, який у своїй реляції 1792 року (через сім років по смерті Яна де Вітте) писав: «Я випросив у вірменів частково зруйновану ратушу для зручнішої в'язниці, дав п'ять тисяч і кількасот злотих на її ремонт генералові Вітте, але він, розваливши мури, пофарбував фасад і більше нічого не зробив...» [13]. Це можна пояснити або тим, що де Вітте не встиг закінчити почате, або тим, що незадовго до цього комендант і єпископ належали до різних ворогуючих партій під час шляхетських заворушень [4, с. 57].

Варто зазначити, що XVIII століття, а особливо його друга половина – часи далеко не кращі для Речі Посполитої. Будівельні роботи, котрі вимагали значних коштів, проводилися надзвичайно важко. Тим на більшу похвалу заслуговує генерал, котрий не лише будував Кам'янець, але й захищав його силою зброї, частину якої під його керівництвом виготовляли тут же, в місті. Не останню роль зіграло й те, що з 1768 року Кам'янець був у тривозі від шляхетських заворушень. На Поділлі та в околицях міста діяла шляхетська конфедерація, в числі якої був єпископ Адам Красінський. Ця конфедерація була збройним протестом шляхти проти королівської партії, прихильником якої був Ян де Вітте [4, с. 57]. Цього ж року російські війська, за наказом Катерини II, прагнули оволодіти містом «...через підкуп або підступ, або якимсь іншим способом...». Комендант наказав відлити 70 гармат на посилення брам, при тому три замовив власним коштом, а російські війська, які наближались, він «привітав» попереджувальним гарматним залпом, про що одразу стало відомо польському королю [8, s. 36]. Тому саме для захисту міста виділялися значні кошти на посилення замку, брам і побудову сакральних і цивільних споруд для більшої привабливості міста у прихильників короля. Враховуючи все це, ніхто і не намагався брати місто, так як комендант дієво попереджував всі спроби щодо цього. Про ці події сам комендант у листі

до Шепінга 26 березня 1773 року писав так: «При початку революції, яка була противним кроком московським, як кару отримав генеральський чин і комендантство в Кам'янці, всілякими способами туркам, татарам, конфедератам і Москві мусив якось протистояти» [8, s. 38–39].

Король Станіслав Август був великим поцінувачем мистецтва і найбільшим його меценатом. Зокрема у королівському архіві зберігався оригінал проекту за підписом Яна де Вітте фортифікацій і фасаду костелу Кармелітів Босих у Бердичеві. Також у королівській кореспонденції зберігалось 34 листа коменданта, що говорить про його близьке знайомство з королем [8, s. 36].

Згадуючи генерала де Вітте, Юліан Німцевич, що 1782 року був у Кам'янці членом свити князя Адама Чарторийського, характеризує генерала, як старця низького, кремезного, чорнявого, котрий добре пам'ятав свій вірменський рід. Був він «солдатом не без науки, цікавився нумізматику, мав цікаве та цінне зібрання не тільки польських, але й стародавніх медалей» [8, s. 25]. Частково вціліла його бібліотека, яку Йозеф де Вітте передав Щенсному Потоцькому. Серед книг, які містили екслібрис Яна де Вітте, біля 70 стародруків XV–XVIII ст. Переважна більшість книг була написана латиною, також були видання авторів італійських, іспанських, французьких, німецьких, голландських і англійських з астрономії, теології, історії (переважно Нідерландів), архітектури (зокрема італійське видання 1570 року), військового будівництва (трактат С. Маролоіса і А. Метіуша), перспективи і т. і. В його бібліотеці знаходились і рукописи, також з екслібрисами коменданта [8, s. 40–41].

У 1785 році Ян де Вітте помер. Разом з дружиною Маріанною з роду Любоньських він був похований у підземеллі кам'янецького кафедрального костелу св. апостолів Петра і Павла. А. Пташинський писав про цю подію так: «Ясновельможний пан Ян де Вітте, генерал-лейтенант фортеці Кам'янець-Подільської, полковник Корпусу Артилерії Коронної, кавалер Ордену Св. Станіслава, на 78 році свого життя помер (тут Пташинський помилився на 2 роки). Похований у Катедрі польській за участі сформованого параду із гарнізону; це 400 чоловік інфантерії, Корпус Артилерії із шістьма гарматами і один ескадрон Кавалерії Народної, і багато інших людей, які асистували при погребінні» [8, s. 42]. Також у Варшаві 26 січня 1786 року, у Варшавському костелі Св. Трійці, відбулись траурні урочистості на честь генерала де Вітте за участі Корпусу Артилерії Коронної на чолі з комендантом Алоїзом Фридериком Брюлем. Виступаючи з траурною промовою на його честь, капітан-аудитор Йозеф Кох в

присутності короля відзначив довгий ратний шлях коменданта, котрий пройшов його від рядового каноніра до генерал-лейтенанта і полковника коронної артилерії. Життя генерала, зауважив капітан Кох, служить прикладом для прийдешніх поколінь [7].

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що комендант Ян де Вітте, виконував не лише військові повноваження, а й слідував за розбудовою міста. На ймовірність авторства Яна де Вітте до перебудови кам'янецьких костелів уперше вказала Є. Пламеницька; цю точку зору підтримав Є. Ковальчик [9, s. 339–340]. З. Горнунг вважав, що «сліди мистецької діяльності Яна де Вітте належить шукати передусім у місці його постійного перебування, тобто у Кам'янці-Подільському, де провів він усе своє життя» [8, s. 49]. Проте значний період архітектурної діяльності Яна де Вітте саме у Кам'янці залишився недослідженим. Відсутність автентичних креслень де Вітте з перебудови й будівництва кам'янецьких костелів дивує істориків: «На жаль, дотепер відомі архівні джерела замовчують цю тему. Досі не вдалося підтвердити участь коменданта фортеці у проектуванні й будівництві будь-якого з храмів у столиці Поділля» [9, s. 339–340]. Креслення деяких військових споруд, підписані власноруч Яном де Вітте, збереглися у Варшаві, але переважно лише через те, що фортифікації становили предмет державного інтересу Речі Посполитої. На відміну від військових об'єктів, проекти костелів не цікавили ані Варшаву, ані Санкт-Петербург, і мали би залишитися, передусім, у Кам'янці. Однак, через втрати у місцевому архіві в 1941–1944 рр., навряд чи вони будуть знайдені саме тут [2, с. 168]. Крім того, Ян де Вітте є автором визначних архітектурних споруд на Поділлі, Вінниччині, а також у містах Львів, Бердичів, Купин та ін.

Таким чином, слід констатувати досить потужну архітектурну освіту Яна де Вітте, яка дала можливість активно впливати на культурне життя Кам'янецьчини і Поділля в цілому. Він залишив помітний слід не лише у фортифікаційному будівництві, а й в зразках зодчества різного призначення на землях регіону.

## Література

1. Пламеницька О. А. Еволюція середньовічного житла Кам'янця-Подільського в урбаністичному контексті : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01. / Ольга Анатоліївна Пламеницька. – Київ, 2008. – 161 с.

2. Пламеницька О. Костел Босих Кармелітів у Кам'янці-Подільському : До питання авторства та будівельної періодизації / Ольга Пламеницька // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. – Київ, 2010. – Вип. 7. – 164–176.
3. Пламеницька О. Християнські святині Кам'янця на Поділлі / О. Пламеницька. – Київ : Техніка, 2001. – 302 с. : іл.
4. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский : Историческое описание / Е. Сецинский. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1895. – 247 с.
5. Симон К. Р. Термины «энциклопедия» и «свободные искусства» в их историческом развитии / К. Р. Симон // Советская библиография. – 1947. – Вип. 3. – С. 62–81.
6. Урсу Н. Творчество архитектора Яна де Витте для доминиканского ордена на Украине [Электронный ресурс] / Н. Урсу. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/10\\_DN\\_2012/Stroitelstvo/1\\_106303.doc.htm](http://www.rusnauka.com/10_DN_2012/Stroitelstvo/1_106303.doc.htm) (дата обращения 26.12.2017). – Заглавие с экрана.
7. Хотюн Г. Ян де Вітте – будівничий і захисник Кам'янця [Електронний ресурс]: Ескізи до портрету / Григорій Хотюн, Ігор Данілов // Национальный природный парк «Подольские Толтры»: официальный сайт. – Режим доступа : [http://tovtry.com/ua/history/stati/de\\_vitte1.html](http://tovtry.com/ua/history/stati/de_vitte1.html) (дата звернення 26.12.2017). – Назва з екрану.
8. Hornung Z. Jan de Witte architekt kościoła Dominikanów we Lwowie / Z. Hornung ; pod red. J. Kowalczyka. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, Zakład Poligraficzny P. Włodkowskiego, 1995. – 300 s.
9. Kowalczyk J. Z badań nad dziełami architektury sakralnej Jana de Witte / J. Kowalczyk // Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku : Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. – Warszawa, 1998. – S. 327–352.
10. Krasny P. Kilka uwag na marginesie książki Zbigniewa Hornunga o Janie de Wittem / P. Krasny // Barok : Historia-Literatura-Sztuka. – Warszawa, 1996. – № 1(5). – S. 244–255.
11. Król R. Pobyt Stanisława Augusta Poniatowskiego w Kamieńcu Podolskim [Zasób elektroniczny] / Król Renata // Studia Historyczne. – 2001. – № 4. – S. 669–678. Reżim dostępu: <http://bazhum.pl/bib/article/48567/> (data zwrócenia 26.12.2017). – Nazwa z ekranu.
12. Krzyżanowski S. Listy Jana de Witte, jenerała majora wojsk koronnych, pułkownika artylerii koronnej, komendanta fortecy kamienieckiej, kawalera orderu św. Stanisława, 1777–1779 / wydał Stanisław Krzyżanowski. – Krakow : Czas, 1868. – XVIII, 274, XII s.
13. Relacja o Kamieńcu. 4 marca 1792. – BC, Krakow. – IV. 922. – K. 911.

## Архітектор Ян де Вітте: життя і творчість

Стаття присвячена розкриттю діяльності архітектора Ян де Вітте (1709–1785) у Кам'янці-Подільському та визначенню його ролі у становленні та розбудові міста.

Комендант фортеці Кам'янця-Подільського Ян де Вітте народився 8 липня 1709 року під Полтавою. У 1726 р. він розпочав військову службу. Ян де Вітте здобув військову освіту у Кам'янці під началом комендантів фортеці генерал-майорів Вільгельма Раппе, Вацлава Жевуського, Яна Йоахіма Компенгаузена та Крістіана Дальке, які мали високу архітектурну й технічну кваліфікацію. Він прожив у Кам'янці усе життя, перебував на посаді коменданта фортеці найдовше (1767–1785 рр.) і став найвідомішим з комендантів, одночасно увійшовши в історію архітектури як автор кількох визначних костелів. 1781 року отримав звання генерал-лейтенанта особисто від короля, під час його відвідин Кам'янця.

Ян де Вітте в середині – третій чверті XVIII ст. здійснив у Кам'янці значні будівельні роботи. Саме йому належать перебудови костелу та монастиря домініканців, монастиря францисканців і тринітаріїв, дзвіниці та західної частини костелу Францисканців, вірменської Миколаївської церкви та дзвіниці, Тринітарського костелу, єпископського палацу, русько-польського і вірменського магістратів, вірменської криниці. Він також збудував Триумфальну браму, Підзамецьку браму, гауптвахту, комендатуру, порохівню, займався цивільним житловим будівництвом.

Надзвичайно багато зроблено Яном де Вітте у оборонній галузі міста, а саме: 1766 року він посилив мурування Замкового Мосту, 1771 року зміцнив Замкову браму, 1772–1776 рр. брами Польську і Руську, 1785 року – башту Баторія (Кушнірську), 1771 року, коли розвалилася частина стіни Старого Замку, де Вітте негайно склав проект її відбудови.

Творчості Яна де Вітте притаманні високий професійний рівень, творчий інтелект, гармонійна рівновага. Він залишив помітний слід не лише у фортифікаційному будівництві, а й в зразках зодчества різного призначення на землях регіону.

**Dmytro Babiuk**

## Architekt Jan de Witte: życie i twórczość

Artykuł ma na celu przedstawienie działalności architekta Jana de Witte (1709–1785) w Kamieńcu Podolskim i określenie jego roli w tworzeniu miasta i jego rozbudowie.

Komendant twierdzy w Kamieńcu Podolskim Jan de Witte urodził się 8 lipca 1709 r. w pobliżu Połtawy. W 1726 rozpoczął służbę wojskową. Jan de Witte otrzymał edukację wojskową w Kamieńcu pod okiem dowódców twierdzy, generałów majorów Wilhelma Rappe, Wacława Rzewuskiego, Jana Joachima Kompenhauzena i Christiana Dalke, którzy posiadali wysokie umiejętności architektoniczne i techniczne. Żył w Kamieńcu całe życie, był najdłużej komendantem twierdzy (1767–1785) i stał się najbardziej znanym dowódcą, jednocześnie wchodząc do historii architektury jako autor kilku znanych kościołów. W 1781 r. otrzymał nominację na generała-lejtnanta od króla podczas jego wizyty w Kamieńcu.

Jan de Witte od połowy do trzeciej ćwierci XVIII wieku przeprowadził znaczące roboty budowlane w Kamieńcu. Właśnie on dokonał przebudowy kościoła i klasztoru dominikanów, klasztoru franciszkanów i trynitarzy, dzwonnicy i zachodniej części kościoła franciszkanów, kościoła ormiańskiego pw. św. Mikołaja i dzwonnicy, kościoła trynitarzy, pałacu biskupiego, magistratów: rosyjsko-polskiego i ormiańskiego, ormiańskiej studni. Zbudował także Bramę Triumfalną, Bramę Podzamecką, haubwachtę, komendanturę, prochownię, zajmował się cywilnym budownictwem mieszkalnym.

Jan de Witte uczynił nadzwyczaj wiele w sferze obronnej miasta, mianowicie wzmocnił; w 1766 r. – mur Mostu Zamkowego, w 1711 r. – Bramę Zamkową, w latach 1772–1776 – bramy: Polską i Ruską, w 1785 r. – Wieżę Batorego, Kuśnierską. W 1771 r., kiedy rozpadła się część muru Starego Zamku, de Witte natychmiast przygotował projekt jego odbudowy.

Dziela Jana de Witte cechuje wysoki poziom profesjonalizmu, twórczy intelekt, harmonijna równowaga. Pozostawił on znaczące piętno nie tylko w budownictwie fortyfikacji, ale także w przykładach architektury o różnym przeznaczeniu na ziemiach regionu.

Денис Вітченко

## **Український традиційний контекст в архітектурному доробку С. П. Тимошенка харківського періоду творчості**

У сучасному глобальному світі важливим ціннісним орієнтиром архітектури закономірно постає конкретність її національного укорінення, що відображає потребу соціуму у надійній духовній опорі, якою є відчуття Батьківщини. Тож актуалізується проблема творчої спадкоємності національних та регіональних стилєвих напрямків при співзвучності законів формотворення успадкованої архітектури та архітектури, що унаслідкується, спільності їх ціннісних орієнтирів [4, с. 29].

Саме тому в наш час вельми украй необхідне висвітлення творчих підходів митців Харківської архітектурної школи початку ХХ ст., які застосовували український традиційний контекст для формування національного стилю в архітектурі й С. П. Тимошенка, як яскравого представника цього напрямку.

Автор має на меті обґрунтувати використання українського традиційного контексту цивільним інженером С. П. Тимошенком у його творчій діяльності харківського періоду (1909–1918 рр.).

Відповідно до мети поставлені задачі:

- з'ясувати підґрунтя використання українського традиційного контексту в доробку С. П. Тимошенка харківського періоду;
- визначити споруди, які запроектовані С. П. Тимошенком під час роботи у Харкові в 1909–1918 рр. та містять у собі український традиційний контекст;
- виявити об'ємно-планувальні та художні засоби, якими було досягнуто результат;

Об'єкт дослідження – творчий доробок (архітектурні проекти та побудовані об'єкти проектування) С. П. Тимошенка харківського періоду 1909-1918 рр., що містить у собі український традиційний контекст. Предмет дослідження – український традиційний контекст у творчому доробку С. П. Тимошенка за період роботи у Харкові в 1909-1918 рр.

Дослідження передбачає використання сукупності таких підходів і методів, як аналіз і систематизація наукової літератури за тематикою дослідження, натурне і графічне обстеження об'єктів дослідження,

збирання фактичних даних та систематизація натурних обстежень, аналіз проектних та іконографічних першоджерел, порівняльний аналіз архітектурних і загальнонаукових концепцій для виявлення основних узагальнень та основних положень, що відповідають напряду дослідження.

Архітектурній діяльності С. П. Тимошенка у Харкові присвячені дослідження О. Ю. Лейбфрейда та Ю. Ю. Полякової [7], В. М. Власенка [5], Л. В. Раснка [9]. Аналіз архітектурного доробку С. П. Тимошенка харківського періоду, що містить український традиційний контекст, подано у статті О. Г. Молокіна [8], статті та монографії В. В. Чепелика [12, 13], дисертаційному дослідженні Б. І. Божинського [2]. Особливості підходу до реставрації харківського архітектурного доробку Тимошенка розглянуті у публікаціях К. Т. Черкасової [14] та І. І. Селищевої [11]. Питання збереження та реставрації живопису в інтер'єрі будівлі авторства Тимошенка висвітлено у статті О. В. Бабак, К. Ю. Гончарової та В. В. Шуліки [1]. У публікації В. С. Романовського досліджено орнаментику харківських будівель авторства С. П. Тимошенка [10]. На даний момент трактування питань творення національного стиля в українській архітектурі початку ХХ ст. вельми дискусійне.

Теоретичне підґрунтя використання українського традиційного контексту С. П. Тимошенком в архітектурній діяльності харківського періоду 1909–1918 рр. складала: власна дослідницька діяльність, спрямована на збирання матеріалів із українського народного зодчества, знайомство з сучасними автору працями з історії української архітектури, членство в Архітектурно-художньому відділі Харківського літературно-художнього гуртка.

Цей творчий осередок, поєднуючи митців різних напрямків (архітекторів, художників, мистецтвознавців, публіцистів), ставив за мету поширення українського мистецтва, дослідження й збереження старовинних пам'яток культури України та відродження українського зодчества [5, с. 31].

Роботи харківського періоду творчості С. П. Тимошенка відзначаються широким архітектурно-стильовим діапазоном. Архітектор оригінально поєднує стилістику національного романтизму та неокласицизму. У Харкові збереглися 11 будівель, споруджених за проектами Сергія Тимошенка. З них ознаки українського традиційного контексту містять 8 будівель.

Будинок підприємця та видавця І. Х. Бойка на вул. Мירוносицькій, 44, (іл. 2) було надбудовано у 1930-ті рр. (іл. 3), що повністю спотвори-

ло його первісний вигляд. Український традиційний контекст будівлі визначають: об'єм вхідного порталу із завершенням шестигранної форми, кутовий ризаліт, зміщений праворуч від входу, трапеційні завершення вікон другого поверху, об'єднані орнаментальним пасмом. Домінантою композиції є гранчастий ризаліт, трактований як вежа, первісно увінчаний восьмигранним грушоподібним куполом із маківкою зі шпилем. Завершення башти тотожно формі бань українських церков. Вестибюль та інтер'єр сходової клітини прикрашали монументально-декоративні розписи, виконані М. С. Самокишем та С. І. Васильківським (іл. 4). І. І. Селищева пише: «Рослинний сюжет розписів художники надзвичайно точно трансформували в стилістику модерну, ґрунтуючись на національних традиціях орнаменту, його малюнка, колориту, символіки традиційної для народного розпису української оселі... Розписи виконані в теплому колориті, домінуючі кольори – світла вохра, червона вохра, блакитний, зелений, бузковий, фіолетовий» [11, с. 289]. За дослідженням В. С. Романовського на стінах зображені куманці та глечики з пишними букетами які складали маки, кручені паничі, мальви, чорнобривці, нагідки, барвінок, волові вічка, волошки, квіти зображення яких характерні для українського народного розпису [10, с. 249]. Орнаментальні композиції М. С. Самокиша служили фоном для нині втрачених живописного панно С. І. Васильківського «Козача левада» та портрету Т. Г. Шевченка [13, с. 315]. Декор ґратчастої огорожі сходів розроблено за мотивами українського народного орнаменту.

Лаконічний вхідний портал у різних варіаціях знаходить застосування у різних проектах Тимошенка харківського періоду і є особливістю творчого почерку майстра. Трапеційний вхід, увінчаний фронтоном подібної форми, підтримується подвійними гранчастими напівколоннами, які спираються на п'єдестали, що являють собою розкріповки цоколю.

Вигляд прибуткового будинку М. П. Попова по вул. Катеринославській, **46 (зараз вул. Полтавський шлях)** 1912 р. (іл. 5) дійшов до нас у дещо зміненому вигляді: втрачене наметове завершення центрального ризаліту було відновлено у спрощеному вигляді в 1987 р., розібрано декоративний дах 5-го поверху, який надавав йому вигляду мансарди (іл. б). Центральний ризаліт головного фасаду, увінчаний наметовим дахом із заломом, що виступає з об'єму мансардного даху основної частину будинку, у поєднанні з гранчастим еркером під шоломоподібним вирисовує силует української оборонної вежі [13, с. 203], що

привносить в архітектуру будинку національно-романтичне звучання. Вікна 4-го поверху – трапеційні. Гранчасті та прямокутні простінки вікон 2-4 поверхів мають ліпний орнамент, трактований як капітелі. Над потроєними вікнами 4-го поверху правого ризаліту розташовані трикутні ніші, які заповнені ліпним декором. Орнаментальне пасмо також проходить в рівні 4-го поверху головного фасаду. Ліпний декор має рослинний характер, що тотожний традиційній українській вишивці. За розвідкою В. С. Романовського декор є «стилізованим зображенням білого латаття (*Nymphaea alba*), що у традиційних уявленнях слов'ян символізує породження Живої води. Символи стихії Води наявні у площинах між вікнами 3-го та 4-го поверхів» [10, с. 249]. Присутні у ліпному декорі й солярні символи, у вигляді восьмикутних зірок, які увінчують пілони бічного ризаліту.

Прибутковий будинок з магазином на Петінській вулиці (зараз вул. Плеханівська, 29) 1914 р. (іл. 7) має фронтальну симетричну композицію. Вісь симетрії підкреслено порталом входу та фланковано еркерами, які трактовані як башти із шатровими завершеннями з характерними заламами. Портал входу має трапеційне завершення, що підтримується двома пілястрами на п'єдесталах. Потиньковані стіни розчленовано лопатками, які поєднуються над третім поверхом трапеційною аркатурою. Завершення вікон першого поверху – аркові трицентрові, другого – лучкові, третього – трапеційні. Поєднання даних типів вікон збігається з визначенням основних елементів української архітектури сформульований у статті О. Г. Сластьона 1903 р. [12, с. 293]. Підкреслено українських рис будівлі надають трикутні ніші над вікнами 2-го поверху, трапецієподібні вікна 3-го поверху, трапеційна аркатура та подібні до башт еркери, увінчані шатровими завершеннями із характерними заламами.

Будинки по вул. Іванівській, 22, та Семінарській, 2, розташовані на розі вулиць, відігравали роль композиційних домінант містобудівних вузлів. Це обумовило трактування їх наріжних частин у вигляді баштоподібних ризалітів, первісно увінчаних шатровими завершеннями, які нині втрачені.

В архітектурі фасадів прибуткового будинку А. Ф. Семенова на розі вулиць Катеринославській та Холодногірській (сучасна адреса вул. Семінарська, 2) (іл. 8, іл. 9) застосовані форми і прийоми української народної архітектури та мистецтва трактовані у дусі загальноєвропейської національно-романтичної течії стилю модерн. Трапеційні вікна на

3-му поверсі, поєднані аркатурним поясом з орнаментом; рисунок імпортів вітражу сходової клітини в дусі народної української орнаментики; вальмовий дах над ризалітом із характерним заломом; піддашний карниз на кронштейнах; мотиви «гromовиці-різдвяної зірки» у архітектурних деталях, трактовані у профільованій нетинькованій цеглі вказують на спорідненість з українською народною архітектурою. Використання орнаменту з цегли у вигляді зубчастої стрічки, так званий «городок», аналогічного декору бічних фасадів колишнього прибуткового будинку по вул. Полтавський шлях, 46, успадковує традиції народного зодчества. Імпост віконного прорізу сходової клітини являє собою геометрично-рослинний орнамент у вигляді прямокутників та хвилеподібних поєднань трикутників, що на думку В. С. Романовського «символізують Землю, Воду й поле, ромби та квадрати, сполучені в колоски, які тягнуться до Світла» [10, с. 250].

Архітектура фасадів прибуткового будинку С. А. Корха на розі вул. Іванівської та Набережного провулка (сучасна адреса вул. Іванівська, **22**) вирішена з використанням українського традиційного контексту, декоративні мотиви українського різьблення та вишивки втілені у композиції модерну на основі раціоналістичної об'ємно-планувальної структури (іл.10). У оздобленні будівлі оригінально застосовані декоративні можливості цегляного мурування. Українська орнаментика трактована у цеглі 2-х кольорів: білого та червоного. Використання цегляного декору у такій кількості і трактуванні є унікальним для архітектури Харкова початку ХХ ст. Трапеційні вікна у рівні 3-го поверху, поєднані орнаментальним поясом; піддашний карниз на кронштейнах з заповненням проміжків між ними двокольоровою «шашкою»; мотиви «гromовиці» у архітектурних деталях надають будівлі чіткої національної стильової приналежності.

Особняк Г. М. Томицького у Мордвиновському провулку (сучасна адреса вул. Кравцова, **13**) 1915 р. має раціональний, органічний, характер. Особняк відрізняється простотою форм та бездоганністю пропорцій (іл. 11). Поряд із прямокутними прорізами автор використав трапецієподібні, якими підкреслив важливі з точки зору архітектурної композиції частини будівлі, зокрема вікна верхнього поверху та вітраж над головним входом, що несе схематизовану солярну символіку. Увінчує об'єм будівлі вальмова покрівля з характерним заломом із карнизом великого виносу. В інтер'єрі холу металопластика огорожі сходів несе мотиви українського орнаменту (іл.12). Дерев'яні двостулкові двері головного

входу прикрашені українським традиційним різьбленням із солярною символікою (іл.13).

Поступово у творчості Тимошенка харківського періоду раціоналістичні мотиви беруть перевагу над національно-романтичними.

Це найбільш доводить один з його проєктів складне училище на 16 комплектів (класів) по вул. Чугуївській, 35а (іл. 14; іл. 15). Верхня частина між віконних колон має декор, стилізований під традиційне українське різьблення, трактований як капітелі. Площини стін оздоблені восьмикутними нішами, що нагадують так зване «волове око» – традиційне вікно українських церков. Видовжені вікна 1-го поверху мають трапеційні завершення. Черепичний піддашок між першим і другим поверхами нагадує опасання дерев'яних українських церков. Головний і другорядний входи оздоблені порталами, які виконані в характерній авторській манері С. П. Тимошенка й виявляють його творчий почерк. Портали мають трапеційні завершення, оздоблені дашками із черепичної покрівлю. Піддашний карниз значного виносу підтримують характерні кронштейни простого профілю. Дахи напіввальмові із слуховими вікнами. Первісний матеріал покрівлі – пласка черепиця типу «бобровий хвіст». Чепелик вбачав в архітектурі будівлі риси архітектури раціоналізму [12, с. 146]. Проте в архітектурі будівлі яскраво звучать й українські традиційні мотиви. На це вказують: напіввальмовий дах із заломами та нині втраченими декоративною баштою та димарями, горизонтальне членування у вигляді опасання під черепичною покрівлю над першим поверхом, характерні портали входів.

Остання робота С.П. Тимошенка у Харкові – проєкт громадської будівлі по вул. Мירוносицькій, 1 (іл. 16). Будівля дійшла до нашого часу зі змінами зовнішнього вигляду: втрачені еркери на 5-му поверсі наріжного ризаліту, демонтовано балкони, первісні заповнення віконних прорізів змінені на нові без збереження рисунку імпостів (іл. 17). Наріжна частина трактована у вигляді баштоподібного ризаліту із наметовим дахом. Входи до будівлі підкреслено порталами та ризалітами із трапеційними завершеннями, вікна 3-4 поверхів також мають трапеційні завершення. Раціональні форми монументальної будівлі: крупна пластика, вертикальний ритм піластр, контрастують із дрібноформатним заскленням вікон в стилістиці українського народного житла, архаїчними клинчастими перемичками вікон 1-2 поверхів.

Дуже вдалою була робота архітектора над розробкою проєктів для споруд Кубансько-Чорноморської козачої залізниці (1911–1916 рр.) у

співавторстві з техніками-архітекторами В. К. Троценком, Кузьминим та Александровичем [6, с. 187; 13, с. 201]. Серед цих проектів виділяються проект вокзалу станції Ведмідівка (зараз станція Медведівська Тимашівського району Краснодарського краю Росії) із комплексом пристанційних громадських та житлових будівель (іл. 18). Будівлі були оздоблені стилізованим українським орнаментом, трактованим у цеглі 2-х кольорів, мали трапеційні завершення прорізів, дахи з наметовими верхами, які нагадували верхи церков та фортечних башт. Автор цілеспрямовано вкладав в архітектуру будівель український традиційний контекст, бо ставив перед собою завдання нагадати місцевим мешканцям, нащадкам кубанських козаків, їх історичне коріння.

З нереалізованої спадщини зодчого цікавим прикладом є проект надгробного пам'ятника композиторові М. В. Лисенку на конкурс, оголошений Архітектурним відділом Харківського літературно-художнього гуртка в 1911 р. (іл. 19). Проект С. П. Тимошенка отримав першу премію, але не був реалізований в натурі. Згідно проекту монумент мав вигляд каплиці. Члени журі конкурсу відзначали у загальному вигляді та деталях багато характерних рис українського архітектурного стилю, «помірно модернізованих» автором [3, с. 251]. Звуження об'єму доверху характерно для української сакральної архітектури, форма даху та бані з хрестом також тотожні українському зодчеству. В декоративному оздобленні присутні мотиви українського орнаменту.

Також до нереалізованих об'єктів належить конкурсний проект фасадів будинку художнього училища в Харкові 1911 р. (іл. 20), за яку Тимошенко одержав третю премію. В оздобленні фасаду присутні комбінації архітектурних елементів, які зодчий постійно застосовував, намагаючись отримати співзвучності із українським традиційним контекстом: вікна з трапеційними завершеннями у поєднанні з арочними вікнами та вікнами з клинчастими перемичками із трикутними нішами над ними. Характерна форма високого даху з вежею на бічному фасаді асоціюється з українським хатнім будівництвом та баштами українських фортець, що є даниною тенденціям національного романтизму.

У Харкові збереглося 11 будівель, споруджених за проектами Сергія Тимошенка. З них 8 містять у собі український традиційний контекст (див. таблицю 1).

Таб. 1. Харківські будівлі авторства С.П. Тимошенка, які містять у собі український традиційний контекст

| <b>№ п/п</b> | <b>Адреса будівлі</b>                    | <b>Первісне призначення</b>                                    | <b>Рік будівництва</b> | <b>Співавтори</b>              | <b>Сучасне використання</b>   |
|--------------|--|--|------------------------|--------------------------------|---|
| 1            | вул. Мироносицька, 44, м. Харків         | Будинок І.Х. Бойка   | 1911                   | П. І. Ширшов,<br>П. В. Соколов | Багатоквартирний будинок з нежитловими приміщеннями в першому поверсі |
| 2            | вул. Полтавський шлях, 46, м. Харків     | Прибутковий будинок М.П. Попова з магазином на першому поверсі | 1912                   | –                              | Багатоквартирний будинок з нежитловими приміщеннями в першому поверсі |
| 3            | вул. Плеханівська, 29, м. Харків         | Прибутковий будинок з магазином на першому поверсі             | 1914                   | –                              | Багатоквартирний будинок з нежитловими приміщеннями в першому поверсі |
| 4            | вул. Семінарська, 2, м.Харків            | Прибутковий будинок А.Ф. Семенова                              | 1910                   | –                              | Багатоквартирний будинок  |
| 5            | вул. Іванівська, 22, м. Харків           | Прибутковий будинок С.А. Корха                                 | 1915                   | –                              | Багатоквартирний будинок з нежитловими приміщеннями в першому поверсі |
| 6            | пров. Кравцова, 13, (у дворі), м. Харків | Особняк Г.М. Томицького  | 1915                   | –                              | Багатоквартирний будинок  |
| 7            | вул. Чугувська, 35а, м. Харків           | Училище на 16 комплектів на Павловській дачі                   | 1914                   | В.Д. Кацика                    | Гімназія № 12   |
| 8            | вул. Мироносицька, 1, м.Харків           | Народний комісаріат праці УРСР                                 | 1927                   | П.В. Кушнарьов                 | Навчальний корпус ХНУ імені В.Н. Каразіна                             |

| № п/п | Адреса будівлі  | Первісне призначення   | Рік будівництва | Співавтори                            | Сучасне використання                  |
|-------|---|--|-----------------|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 9     | Станція Ведмідовська, Тимашівського р-ну, Краснодарського краю Російської федерації | Вокзал залізничної станції Ведмідівка                            | 1912            | В.К. Троценко, Кузьмин, Александрович | Вокзал залізничної станції Ведмідівка |
| 10    | –   | Надгробок на могилі композитора М.В. Лисенка (конкурсний проект) | 1913            | –                                     | Проект не реалізований                |
| 11    | –   | Конкурсний проект фасадів Харківського художнього училища        | 1911            | –                                     | Проект не реалізований                |

Як громадсько-політичний діяч українського відродження ХХ ст. архітектор С. П. Тимошенко свідомо прагнув надати своїм творінням чіткої національної приналежності. Це відбилося у використанні в архітектурній практиці українського традиційного контексту – середовища, системи символічних координат, які чітко наголошують у свідомості сучасників архітектора на приналежності архітектурного витвору до певної національної культури. Насамперед автором використовувалася спадщина українського народного мистецтва, зокрема зодчества, як сакрального так і цивільного. Джерелом натхнення також слугувала архітектурна спадщина України другої половини ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст., яка асоціювалася сучасниками зодчого з романтизованим героїчним періодом Гетьманщини. При цьому до української архітектури цього періоду залучалися й зовнішні культурні впливи: загальноєвропейські, польські та ін.

Як інженер за освітою та митець доби модерну С. П. Тимошенко прагнув застосовувати у своїх витворах сучасні будівельні технології, конструкції та матеріали (залізобетонні конструкції перекриттів, балконів та сходів, великоформатне застклення). При цьому мотиви традиційних

декоративних форм виражені автором у будівельному матеріалі, відмінному від матеріалу прототипу: первісно дерев'яні форми кронштейнів, виконані у залізобетоні, мотиви різьблення, розпису та вишивки повторені у вигляді ліпного декору ти лицьової кладки двох кольорів, металопластики.

Ще перші критики творчості зодчого відзначали еkleктичне поєднання «форм різних періодів і різних типів української архітектури з їх чисто декоративним використанням в застосуванні до багатоповерхових будинків. <...> Українські народні мотиви пророблені Тимошенком з смаком, любовно і уважно, але вони в значній мірі втрачають свої якості, завдяки чисто декоративному прийому» [8, с. 23].

В планувальному відношенні проекти житлових будинків Тимошенка є типовим прикладом односекційного прибуткового будинку початку ХХ ст. Житлові квартири групувалися навколо сходової клітини освітленої крізь вікно-вітраж з боку вулиці або світловий ліхтар. «Парадні» сходи із входом з вулиці, дублювалися з боку двору «чорними» для прислуги. У планувальних рішеннях об'єктів (за винятком особняка Г. М. Томицького) автор залишався у полоні обставин архітектора свого часу: об'ємно-планувальних вимог та потреб економії будівництва.

Роботам Тимошенка харківського періоду творчості, що містять у собі український традиційний контекст притаманна простота, лаконічність, раціоналізм, відсутність зайвого ускладнення композиції, перевантаження декором. У стилістичному відношенні будівлі авторства С. П. Тимошенка тяжіють до українського національно-романтичного напрямку руху модерну, яке сучасними дослідниками відокремлюється в український архітектурний модерн або український національний стиль ХХ ст. Якщо у будівлях по вул. Мироносицькій, 44, та Полтавський шлях, 46, проекті надгробку М. В. Лисенку, конкурсному проекті Харківського художнього училища, проектах залізних вокзалів Кубансько-Чорноморської козачої залізниці чітко відчутні національно-романтичні нотки, то у будівлі по вул. Мироносицькій, 1 привалюють риси раціоналізму, а у будинку по пров. Кравцова, 13 – риси органічної архітектури.

Особлива увага автором приділялася композиції даху, характеру його силуету, який нагадує силует традиційного українського житла – хати. Застосовуються напіввальмові дахи з трикутними фронтонами та слуховими вікнами та дахи з характерними заломами, притаманні архітектурі Речі Посполитої «на східних кресах» ХХVІІ – ХХVІІІ ст. Важливі у композиційному відношенні об'єми будівель увінчувалися завершеннями

наметової форми (будівля по вул. Мироносицькій, 1), наметової форми із заламами та перехватами, характерними для дерев'яних українських дзвіниць та оборонних веж (будинки по вул. Полтавський шлях, 46, вул. Семінарської, 2), форми подібної до грушоподібних бань український церков (вул. Мироносицька, 44).

Широко застосовуються мотиви українського народного орнаменту (різьблення, розпису, вишивки), який трактовано як у вигляді декоративного цегляного мурування двох кольорів – білого та червоного (вул. Іванівська, 22), так і ліпного декору фасадів (вул. Полтавський шлях, 46, вул. Мироносицька, 44), поліхромного розпису в інтер'єрах (вул. Мироносицька, 44), рисунку засклення вікон (вул. Семінарська, 2), металопластики огорож сходів та балконів (вул. Мироносицька, 44, пров. Кравцова, 13).

Перспективами подальших розвідок у даному напрямку є висвітлення використання українського традиційного контексту іншими архітекторами, що працювали у Харкові в першій третині ХХ ст. Визначення їх творчих методів у опрацюванні українського архітектурного контексту в їх творчій діяльності.

## Література

1. Бабак О. В. Розпис М. С. Самокіша та С. І. Васильківського у будинку І. Х. Бойка: збереження пам'ятки мистецтва та проблеми її реставрації / О. В. Бабак, К. Ю. Гончарова, В. В. Шуліка // Слобожанське культурне надбання : зб. статей молодих учених. – Харків, 2008. – Вип. 1. – С. 166–180.
2. Божинський Б. І. Український національно-романтичний напрям модерну в архітектурі Харкова : автореф. дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / Б. І. Божинський. – Харків, 2007. – 22 с.
3. Варяницын А. Конкурс проектов надгробного памятника композитору Н. В. Лысенко / А. Варяницын // Зодчий. – 1913. – № 22 (2 июня). – С. 251–252.
4. Вітченко Д. М. Ремінісценція будинку Київського митрополита в архітектурному проєкті С. П. Тимошенка в Харкові / Д. М. Вітченко // Научные труды SWorld. – Иваново, 2015. – Вып. 3(40). – Т. 10 : Искусствоведение, архитектура и строительство. – С. 29–34.
5. Власенко В. М. Сергій Тимошенко – архітектор і політик / В. М. Власенко // Сумський історико-архівний журнал. – 29007. – № 2–3. – С. 29–37.
6. Корсак І. Борозна в чужому полі : роман / Іван Корсак. – Київ : Ярославів Вал, 2014. – 224 с.

7. Лейбфрейд А. Ю. Харьков от крепости до столицы : Заметки о старом городе / А. Ю. Лейбфрейд, Ю. Ю. Полякова – Харьков : Фолио, 1998 – 335 с.; ил.
8. Молокін О. Г. Український модерн в архітектурі ХХ ст. / О. Г. Молокін // Архітектура радянської України. – 1940. – № 4. – С. 21–27.
9. Раенко Л. В. Архитектор С. П. Тимошенко и Харьков / Л. В. Раенко // Праці пам'яткознавців : ювіл. збірка наукових статей з пам'яткоохорон. роботи. – Харків, 2012. – Вип. 2. – С. 159–170.
10. Романовський В. С. Орнаментика пам'яток українського архітектурного модерну / В. С. Романовський // Традиційна культура в умовах глобалізації : Народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі : матеріали наук.-практ. конф. (22–23 серп. 2014 р.). – Харків, 2014. – С. 246–254.
11. Селищева И. И. Национально-романтическая ветвь модерна и творчество архитектора С. П. Тимошенко в Харькове / И. И. Селищева // Архітектурна спадщина Волині : зб. наук. праць. – Рівне, 2012. – Вип. 3. – С. 287–290.
12. Чепелик В. В. Українській архітектурний модерн / В. В. Чепелик ; упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. – Київ : КНУБА, 2000. – 378 с.; іл.
13. Чепелик В. Сергій Тимошенко, традиціоналіст і новатор / В. Чепелик // Теорія та історія містобудування : зб. наук. праць Державного наукового-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. – Київ, 1999. – Вип. 4. – С. 195–209.
14. Черкасова Е. Т. Архитектурное наследие С. П. Тимошенко в контексте освоения романтических традиций архитектуры Харькова начала ХХ в. и особенности подхода к его реставрации / Е. Т. Черкасова // Архітектурна спадщина Волині : зб. наук. праць. – Рівне, 2012. – Вип. 3. – С. 305–309.

**Денис Вітченко**

### **Український традиційний контекст в архітектурному доробку С. П. Тимошенка харківського періоду творчості**

В статті досліджується творчий доробок (архітектурні проекти та побудовані об'єкти проектування) архітектора С. П. Тимошенка харківського періоду (1909–1918).

Роботи С. П. Тимошенка, виконані в цей час, відзначаються широким архітектурно-стильовим діапазоном. Архітектор оригінально поєднує стилістику національного романтизму та неокласицизму. У Харкові збереглися 11 будівель, споруджених за проектами Сергія Тимошенка. З них ознаки українського традиційного контексту містять 8 будинків. Серед них виділяється будинок підприємця та видавця І. Х. Бойка на вул. Миросицькій, 44. Український контекст будівлі визначають: об'єм вхідного portalу із завершенням шестигранної форми, кутовий ризаліт, зміщений праворуч від входу, трапеційні завершення вікон другого поверху, об'єднані орнаментом. Вестибюль та інтер'єр сходової клітини прикрашали монументально-декоративні розписи, виконані М. С. Самокишем та С. І. Васильківським. На жаль, ці розписи погано збереглися.

Прибутковий будинок М. П. Попова по вул. Катеринославській, 46 (зараз вул. Полтавський шлях), споруджений 1912 р., дійшов до нас у дещо зміненому вигляді: втрачене наметове завершення центрального ризаліту було відновлено у спрощеному вигляді в 1987 р., розібрано декоративний дах 5-го поверху. Національний колорит простежується у шоломоподібному завершенні еркеру, яке нагадує силует української оборонної вежі. Над вікнами 4-го поверху розташовані трикутні ніші, які заповнені ліпним декором, який має рослинний характер, схожий на традиційну українську вишивку.

Автор розглядає архітектурні особливості таких споруд, як прибутковий будинок з магазином на Петінській вулиці (зараз вул. Плеханівська, 29, 1914), прибутковий будинок А. Ф. Семенова на розі вулиць Катеринославській та Холодногірській (сучасна адреса вул. Семінарська, 2), прибутковий будинок по вул. Полтавський шлях, 46 та ін., і доходить висновку, що всі вони успадковують традиції народного зодчества.

Автор вважає, що у творчості Тимошенка харківського періоду раціоналістичні мотиви поступово беруть перевагу над національно-романтичними.

Таким чином, архітектор С.П. Тимошенко свідомо прагнув надати своїм творінням чіткої національної приналежності. культури. Насамперед автором використовувалася спадщина українського народного мистецтва, зокрема зодчества, як сакрального так і цивільного. Джерелом натхнення також слугувала архітектурна спадщина України другої половини XVII – першої половини XVIII ст. При цьому до української архітектури цього періоду залучалися й зовнішні культурні впливи: загальноєвропейські, польські та ін. Роботам Тимошенка харківського періоду, що містять у собі український традиційний контекст, притаманні простота, лаконічність, раціоналізм, відсутність зайвого ускладнення композиції, перевантаження декором.

**Denis Witzenko**

## **Український традиційний контекст в доробку архітектонічній S. P. Tymoszenki в чарківському періоді творчості**

W artykule został przedstawiony dorobek twórczy (projekty architektoniczne i wzniesione obiekty projektowe) architekta S. Tymoszenki okresu charkowskiego (1909–1919).

Prace S. Tymoszenki, wykonane w tym czasie, charakteryzuje szeroki zakres architektoniczno-stylowy. Architekt w unikalny sposób łączy styl narodowego romantyzmu i neoklasycyzmu. W Charkowie zachowało się 11 budynków, zbudowanych według projektów Sergija Tymoszenki. Spośród nich cechy tradycyjnego ukraińskiego kontekstu można odnaleźć w 8 budynkach. Wśród nich wyróżnia się dom przedsiębiorcy i wydawcy I. Bojki przy ulicy Mirosnickiej 44. Ukraiński kontekst budynku określają: objętość portalu wejściowego z zakończeniem o sześciokątnej formie, kątowny ryzalit umieszczony na prawo od wejścia, trapezoidalne zakończenia okien drugiego piętra połączone ornamentem.

Hol i wnętrze klatki schodowej ozdabiały monumentalne i dekoracyjne obrazy w wykonaniu M. S. Samokisza i S. I. Wasilkowskiego. Niestety, te obrazy są słabo zachowane.

Dochodowy dom M. Popowa na ulicy Katerinosławskiej 46 (teraz to ulica Połtawski Szlak), wzniesiony w 1912 r. dotrwał do naszych czasów w nieco zmodyfikowanej formie: utracony namiotowy koniec centralnego ryzalitu został przywrócony w uproszczonej formie w 1987 roku, zdemontowano ozdobny dach na piątym piętrze. Koloryt narodowy jest widoczny w zakończeniu erkeru w kształcie hełma, które przypomina sylwetkę ukraińskiej wieży obronnej. Nad oknami czwartego piętra znajdują się trójkątne nisze, wypełnione

dekoracją stiukową, która ma charakter roślinny, podobną do tradycyjnego ukraińskiego haftu.

Autor roztrząsa specyfikę architektoniczną takich budowli, jak dochodowy dom ze sklepem na ulicy Petinskiej (obecnie ul. Plechaniwska 29, 1914), dochodowy dom A.F.Semenowa na rogu ulic Katerynosławskiej i Chołodnogirskiej (obecnie ulica Seminarska 2), dochodowy dom na ulicy Połtawski Szlak 46 i inne, i dochodzi do wniosku, że wszystkie te budowle dziedziczą tradycje budownictwa narodowego.

Autor uważa, że w twórczości Tymoszenki z okresu charkowskiego racjonalistyczne motywy zaczynają stopniowo przeważać nad narodowo-romantycznymi.

W ten sposób architekt S. P. Tymoszenko celowo starał się nadać swoim dziełom wyraźny narodowy charakter. Przede wszystkim, autor wykorzystał dziedzictwo ukraińskiej sztuki ludowej, w szczególności budownictwa, zarówno sakralnego, jak i cywilnego. Za źródło inspiracji służyło również dziedzictwo architektoniczne Ukrainy drugiej połowy XVII wieku - pierwszej połowy XVIII wieku. Ponadto na ukraińską architekturę tego okresu oddziaływały również kultury zewnętrzne: europejska, polska i inne. Pracom Tymoszenki z okresu charkowskiego, które zawierają tradycyjny ukraiński kontekst, towarzyszy prostota, lakoniczność, racjonalizm, brak niepotrzebnych komplikacji kompozycji, przeciążenie dekiem.

Любов Жванко

**Олександр Ржепишевський:  
доля зодчого на тлі епохи (1879-1930)**

Старі будинки ажурові,  
І кожен камінь – вічний слід  
Давно минулої любові  
Умерлих літ, безсмертних літ.

Ці рядки напише у 1920 р. видатний поет Максим Рильський, син українського інтелігента з польським родовим корінням. У цьому ж році кардинальним чином зміниться життя одного найяскравіших зодчих також з польським родовим корінням, будинки якого споруджено в Харкові, Санкт-Петербурзі, Москві, Катеринославі, Одесі та інших містах (табл. 2). Мова йде про талановитого і неординарного архітектора польського походження початку ХХ ст. Олександра Ржепишевського (1879–1930). За його проектами саме у Харкові, який на той час за своїм статусом в Російській імперії поступався лише двом столицям – Москві та Санкт-Петербургу, було споруджено 27 будівель різного призначення. 25 з них збереглися до цього часу, а 17 перебувають під охороною як пам'ятки архітектури. Саме завдяки їм архітектурне обличчя міста набуло своєї неповторності та унікальності. «Вікна Ржепишевського», «дахи Ржепишевського», «шпилі Ржепишевського», «компанійські будинки Ржепишевського», «хмарочоси Ржепишевського» – це незвичне поєднання ліній та форм, вміння вписати в ландшафт міського середовища свої будинки «ажурові», новітні і новаторські за способом побудови та внутрішнього оснащення, за використаними матеріалами та технологією виконання.

Цілком справедливо можна стверджувати що саме харківський період життя (1910–1920) – найкраща сторінка творчості О. Ржепишевського, яка дозволила йому розкрити свій таланти, виробити власну оригінальну манеру творчості. Це – людина, яка волею долі та історії була сучасником Першої світової війни, доби Української революції 1917–1920 рр., триразової більшовицької інтервенції в Україну, яка спізнала гіркоту прийняття рішення про еміграцію, а відтак несприйняття нового режиму з його постулатами диктатури пролетаріату та ідеєю фізичного знищення незгодних.

Отже, запропонована наукова розвідка – спроба доповнити новими фактами біографію О. Ржепишевського, а вписати її в ті епохи, в яких він жив, показати його як талановитого і непересічного майстра.

Складність дослідження полягає в тому, що його архіви, як зазначалося ще радянськими дослідниками, загинули [28]. Тому в Центральному державному архіві науково-технічної інформації України (Харків) не відкрито жодної інформації про діяльність цивільного інженера О. Ржепишевського на противагу багатому фонду його сучасника академіка архітектури О. Бекетова. Державний архів Харківської області «порадував» поодинокую інформацією – такими собі розрізненими «пазлами», які фрагментарно проливають світло на його творчість. Причиною відсутності матеріалів, як повідомили самі працівники архівної установи, міг бути той факт, що вони були просто знищені в радянські часи, як такі, що за мірками радянської ідеології не представляли історичної цінності. Цікавими є окремі документи з фонду 45 – Харківської міської управи, архівні справи під назвами «Дозволи на забудову». У цих справах зберігаються дозволи міської управи жителям Харкова на будівництво приватних будинків, проектантом, яких був О. Ржепишевський. На справах стоїть розчерк синім олівцем «Повернути плани», але де поділися плани будинків, виконані архітектором – невідомо. Відсутність архівних матеріалів чи інших джерел породжує легенди і домисли, не зовсім адекватні оцінки та упередження.

Окремі аспекти життя архітектора встановив Олексій Пермінов, краснавець-любитель, як він себе назвав, автор блогу «old-akkerman.livejournal.com» в «Живому журналі». Він досліджує історію Акермана (нині – це місто Білгород-Дністровський Одеської області) ХІХ ст., а також долі дворян і чиновників, які проживали у місті у цей період, створюючи для кожного з них своєрідну електронну базу даних. У такий спосіб зібрана інформація про сім'ю Ржепишевських<sup>1</sup> [2].

\*\*\*

Олександр Ржепишевський народився 24 січня 1879 р. у місті Ізмаїл Бессарабської губернії, а у 1882 р. родина переїхала до Акермана (нині – це місто Білгород-Дністровський Одеської області). Його предки, очевидно, були серед учасників чи прихильників Листопадового повстання 1830–1831 р. у Польщі, які в результаті його придушення російською владою

---

<sup>1</sup> Авторка складає подяку Олексію Пермінову за надані матеріали з історії родини Ржепишевських.

залишили батьківщину. У той період серед чиновництва Бесарабської губернії, як окраїни Російської імперії, з'являється багато польських прізвищ. Власне можна говорити, що ця територія стала одним із осередків еміграції поляків, оскільки утисків з боку російського царизму зазнала уся польська людність. Серед прізвищ, які почали зустрічатися у тогочасних довідникових виданнях Бесарабської губернії – Ржепишевські. То були брати Гаврило і Григорій, останній і став дідом Олександра Ржепишевського. Григорій Ржепишевський служив приставом, тобто місцевим начальником поліції у передмісті Акермана, яке мало назву Шабо [2].

Його син Іван Ржепишевський також у різний час перебував на чиновницькій службі у Яссах, Більцях, Ізмаїлі, пройшовши шлях від губерньського секретаря [1, с. 63] до колезького радника, титул, якого дозволяв мати дворянство і дорівнював чину полковника. Крім державної служби, подружжя Іван та Марія Ржепишевські брали участь у громадському житті Акермана. Так у 1893 р. він став членом-засновником споживчого товариства «Хазяїн» [2].

У родині Ржепишевських виховувалося десять дітей, причому всі вони отримали освіту. З них два старші брати Олександра – Віктор (1871 р. народження) та Михайло (1877 р. народження) навчалися в Одесі на фізико-математичному факультеті Новоросійського університету на природничому та математичному відділеннях відповідно [2]. Спочатку О. Ржепишевський навчався в 6-класній акерманській гімназії, а вже атестат про повну освіту отримав у 4-й Одеській гімназії. У цей час він захопився малюванням, яке згодом стало сенсом його життя і творчості. По її закінченні у 1898 р., як і старший брат, вступив на відділення математичних наук фізико-математичного факультету Новоросійського університету, але провчився там лише один рік.

У 1899 р. О. Ржепишевський поїхав здобувати освіту до північної столиці Російської імперії – Санкт-Петербурга. Там став студентом Інституту цивільних інженерів. Зауважимо, що на рубежі XIX–XX століть він був одним із найбільших в Росії вищих навчальних закладів у галузі архітектури та цивільного будівництва, визнаним центром інженерної думки та будівельної науки [6]. У 1903 р. Олександр Ржепишевський, як один із найбільш здібних студентів, отримав диплом і золоту медаль. На той час випускники, нагороджені подібними медалями, мали змогу удосконалити свою майстерність у Школі витончених мистецтв у Сорбонні (*École nationale supérieure des Beaux-Arts*). На той час у школі, заснованій у Парижі в 1671 р., окрім художників, готували також і архітекторів. Серед

випускників школи були видатні художники: Франсуа Буше, Жан-Оноре Фрагонар, Жан Огюст Домінік Енгр, Теодор Жеріко, Ежен Делакруа, Едгар Дега, Клод Моне, Ренуар, Жорж-П'єр Сера, Олександр Роше [14]. І протягом 1904–1906 рр. О. Ржепишевський удосконалював там свої знання, роблячи чимало замальовок [27]. Наступні два роки молодий архітектор подорожував Європою, виконуючи численні замальовки пам'яток архітектури Нюрнберга, Венеції, Парижа, Брюсселя та інших міст [20].

У Санкт-Петербурзі О. Ржепишевський одружився і разом з дружиною Надією виховував двох доньок – Наталю та Галину. Її доньки Наталія Глан (Ржепишевська) (1904–1966) та Галина Ржепишевська-Шаховська (1908–1995) в майбутньому стали талановитими театральними і музичними діячками, визнаними в Радянському Союзі балетмейстерами-новаторами. У цей час молодий архітектор виконував замовлення різного характеру, також брав участь у багатьох архітектурних конкурсах. Він працював, як писав в одному з листів братові, по 18 годин на добу. Поступово напружений труд почав приносити свої результати: на восьми із дванадцять конкурсів проекти О. Ржепишевського отримали призові місця [2]. Сім з них виконав разом зі своїм однокашником по Інституту цивільних інженерів Миколою Васильєвим (1875–1958), який останній закінчив у 1901 р. [12, с. 429]. Особливо плідним для них виявився 1909 р., коли було підготовлено чотири проекти, один з яких у Харкові. Саме харківський проект і став причиною переїзду О. Ржепишевського до цього міста. Серед них – третя премія за проект будівлі міських бань у Петербурзі (1909), друга премія за проект будівлі Народного дому імені С. Т. Аксакова в Уфі (1909), друга премія за конкурсний проект будівлі Комерційного банку та готелю «Асторія» в Харкові (1909), перша премія за проект «прибуткового будинку» Північного страхового товариства у Москві (1909), третя премія за проект будівлі Катеринославського відділення Санкт-Петербурзького міжнародного банку в Катеринославі (1910 р.) [27], друга премія за проект будівлі Кирило-Мефодіївського училища в Пермі (1910), перша премія за проект будівлі Другого Російського страхового товариства в Петербурзі (1911) [12].

### **Харківський період життя. 1910 – 1920.**

Новий етап в житті цивільного інженера О. Ржепишевського розпочався, коли у 1910 р. він прибув до Харкова. Цьому приїзду передувало запрошення харківського купецтва, яке у цей час переживало своє фінансове піднесення. Для зміцнення свого статусу місцеві комерсанти вирішили збудувати на місці невеликої будівлі купецького банку на

Павлівському майдані величну споруду, відповідну їх комерційному розмаху та запитам тогочасного ділового життя [4]. Тому в 1909 р. харківські купці за допомогою імператорського товариства архітекторів у Санкт-Петербурзі оголосили всеросійський конкурс на ескізне проектування нової будівлі банку. О. Ржепишевський та М. Васильєв за свій проєкт «Банк» отримали другу премію у сумі 1100 крб. [10, с. 16]. Будівля, новаторська за способом спорудження, була задумана, як складний функціональний комплекс, у якому перший поверх мали займати магазини і пошта, другий і третій – банк і музей, а верхні – готель «Асторія» [29, с. 73]. Оцінка Комісії суддів з конкурсу проєктів Харківського міського купецького банку була така: «Загальний прийом планування достатньо хороший. Велику операційну залу з прилеглими до неї приміщеннями гарно освітлено та вдало згруповано (бажано тільки сходи, які ведуть угору банку продовжити донизу, що легко виправити). Розташування сходів в «лицьовому» корпусі добрі. Фасади цікаві і виконані художньо, хоча надто декоровані» [16, с. 377]. Харківські замовники, вислухавши це рішення, обрали саме проєкт Ржепишевського-Васильєва з надто декорованим фасадом, який і відбив усю величність їх задуму.

Керівництво та нагляд за будівництвом міського купецького банку і готелю «Асторія» було й доручено цим архітекторам. При його будівництві уперше в місті було застосовано несучий каркас із монолітного залізобетону, який забезпечував гнучкість внутрішнього планування. При цьому О. Ржепишевський на практиці відійшов від проєктованого варіанту, і можливо це стало причиною розриву творчого тандему Ржепишевський-Васильєв. Сварка між архітекторами виплеснулася на шпальта місцевої преси, коли М. Васильєв привселюдно оголосив про позбавлення свого компаньйона О. Ржепишевського довіреності на возведення нового будинку. Та зразу ж надійшло спростування з боку Ржепишевського [4]. І власне в колективній пам'яті міста саме з О. Ржепишевським асоціюється будівництво однієї з його візитівок. Проте, що стало реальною причиною їх розриву залишається невідомим. Останнім спільним проєктом двох архітекторів, виконаним протягом 1913–1914 рр., як зазначають біографи М. Васильєва В. Лисовський та Р. Гащо, стала будівля відома під назвою «мануфактура Кулаковського». Вона споруджена по вулиці Різдвяній, 19, тобто у тій частині міста, яку сучасники називали «харківським сіті» [12, с. 233]. Її фасад, як і фасад готелю «Асторія», виконано в дусі готизованого «вертикалізму» з використанням залізобетонних конструкцій [3, арк. 4]. Проте вже «відповідальними особами за

будівництво», як зазначив у листі до Харківської міської управи 13 січня 1911 р. сам замовник будівлі купець першої гільдії Давид Кулаковський, були визнані «цивільний інженер Олександр Ржепишевський та інженер шляхів сполучень Микола Винокуров» [3, арк. 1]. Останній якраз і виконав розрахунки для використання залізобетонних конструкцій, без яких міська управа не давала дозволу на це будівництво [3, арк. 7–10].

1914 рік, не дивлячись на початок Першої світової війни, став для О. Ржепишевського «зірковим» часом у Харкові. Він спорудив 9 будинків, найбільше серед архітекторів міста. Для порівняння проектно-будівельної діяльності, яку проводив О. Ржепишевський з іншими архітекторами міста, можна розглянути невелику таблицю.

Таблиця 1

Кількість будівель, споруджених архітекторами Харкова (1913–1914)

| №  | Прізвище та ім'я               | 1913 | 1914 | Усього |
|----|--------------------------------|------|------|--------|
| 1  | Бекетов Олексій                | 2    | 2    | 4      |
| 2  | Величко Віктор                 | 2    | -    | 2      |
| 3  | Гінзбург Олександр             | 2    | -    | 2      |
| 4  | Гершкович Борис                | 2    | 1    | 3      |
| 5  | Дашкевич Михайло               | 1    | -    | 1      |
| 6  | Диканський Мойсей              | 2    | 1    | 3      |
| 7  | Загоскін Іліодор               | 2    | -    | 2      |
| 8  | Естрович Віктор                | 2    | 2    | 4      |
| 9  | Корнеєнко Борис                | 2    | -    | 2      |
| 10 | <b>Ржепишевський Олександр</b> | 5    | 9    | 14     |
| 11 | Харманський Здислав            | -    | 1    | 1      |

Архітектор проявив себе вмілим організатором та менеджером зведення та реалізації будинків нового типу – так званих «компанійських будинків», які споруджувалися на кошти майбутніх власників квартир, прототипів майбутніх житлових кооперативів. Ця ідея виникла в О. Ржепишевського у 1911 р., а у 1912 р. він уперше в Харкові збудував свій «компанійський будинок» по вулиці Римарська, 6. У ньому проживали здебільшого лікарі, про що свідчить і специфічна ліпнина на фасаді – міфічні істоти Давньої Греції, пов'язані з медициною [10, с. 18].

Серед замовників квартир у будинках О. Ржепишевського – лікарі, митці, представники вільних професій, комерсанти, яким хотілося жити

у збудованих за останнім словом будівельної науки помешканнях, добротних, оснащених іноземними ліфтами, системами вентиляції тощо. У 1914 р. для реалізації своєї ідеї з «компанійськими будинками», архітектор відкрив свою контору «Пушкінське товариство для зведення будинків з власними квартирами», у якій працювали художник М. Майер, інженер Кірш, інженер Р. Майяр, архітектор І. Тенне та секретар Халф. У рік заснування Товариство звело житлові будинки по вул. Дворянській, 7 і 8 (нині – вул. Чигирина), по вул. Чайковського 8 і 17, Черноглазівській, 14 (нині – маршала Бажанова), Пушкінській, 3 та ін. У 1915 р. він переніс контору до новозбудованого будинку (Пушкінський в'їзд, 6, де вона й перебувала до 1918 р.) [20, с. 142]. У рік заснування Товариство звело житлові будинки по вул. Дворянській, 7 і 8 (нині – вул. Чигирина), по вул. Чайковського 8 і 17, Черноглазівській, 14 (нині – маршала Бажанова), Пушкінській, 3 та ін.

Цікаво, що саме у 1914 р. прізвище О. Ржепишевського уперше з'явилося у рубриці «Лица свободных профессий», розміщених на сторінках рекламно-довідкового щорічника «Весь Харьков». Тоді ж у Харкові працювало 25 архітекторів [23, с. 353 (2-я аг.)]. У 1915 р. біля його прізвища вказано: адресу – вулиця Римарська, 19, телефон – 23-60 і години прийому – з 5 до 7 вечора [24, с. 325 (1-я паг.)]. У 1916 р. у щорічнику вказано і його власні помешкання по вулиці Римарській, 19, квартири 7 і 51 (у першому і четвертому під'їздах) [25, с. 312 (2-я паг.)]. У 1917 р. на сторінках видання серед 29 архітекторів міста є також і герой нашої статті [26, с. 223 (3-я паг.)].

Усього О. Ржепишевський протягом 1911–1915 рр. спорудив у Харкові 27 будинків. Ймовірно, останнім спроектованим будинком у Харкові став п'ятиповерховий будинок Фадеїчевих, зруйнований у роки Другої світової війни. У 1913 р., який вважається еталонним за всіма показниками розвитку Російської імперії та в перший рік Великої війни від спорудив 14 будинків. З них: 9 житлових будинків, візитівку міста – готель «Асторія» спільно з М. Васильєвим та – громадські споруди. Відповідно ж до номенклатури вулиць, згідно будівельного Статуту Російської імперії, його висотні на той час будівлі, розміщувалися на головних вулицях чи вулицях, які наближалися до статусу головних вулиць Харкова [9, с. 101]. Коли поглянути на карту Харкова, то можна чітко прослідкувати вектори забудови, які вписав О. Ржепишевський. Це – північний схід та південний захід від центру міста. Загалом, творча спадщина О. Ржепишевського в контексті харківської архітектури початку ХХ ст. доводить, що його будівлі є самостійною

групою найбільш яскравих і самобутніх творінь епохи модерну, які формують виразний західний і східний силует історичною частини міста [8, с. 101].

Найвідоміші будинки цих двох років:

Вул. Пушкінська, 3. Прибутковий будинок доктора М. Воловника, споруджений з поєднанням класичного стилю та модерну.

Вул. Дарвіна, 29. Особняк режисера М. Синельникова (1885–1939), українського і російського актора, режисера, педагога, народного артиста РРФСР, споруджений у неоготичному стилі.

Вул. маршала Бажанова, 14. Прибутковий будинок «Товариства Гельферіх-Саде» споруджений у неоготичному стилі на замовлення власника акціонерного товариства М. Гельферіха.

Вул. Різдяна, 19. Будівля мануфактури Д. Кулаковського. Споруджена у стилі конструктивний модерн.

Вул. Римарська, 19. «Компанійський будинок», споруджений у стилі раціональний модерн, який, як стверджують харківські архітектори, став візитівкою зодчого [10, с. 19]. У цьому на кілька під'їздів будинку поселився й сам архітектор, зайнявши дві квартири. У квартирі № 7, що на другому поверсі, О. Ржепишевський облаштував архітектурне бюро, у якому приймав клієнтів та підрядників. На верхньому поверсі, у квартирі № 51 оселився із сім'єю, а у мансарді розмістив майстерню та художню студію. Талант й багата творча уява допомогли О. Ржепишевському розробити в рамках загального конструктивного рішення різноманітність варіантів організації внутрішнього простору квартир та їх оздоблення, які відповідали запитам і смакам власників. Наприклад, для одного з лікарів на першому поверсі була обладнана невелика клініка, а для художників – майстерні з горішнім освітленням в мансардному поверсі [11].

Орієнтовно в 1914 р. О. Ржепишевський спроектував великий будинок для О. Ребиндера, дійсного статського радника, підприємця, повітового предводителя дворянства Вовчанського повіту Харківської губернії. Помістя одного з найвідоміших тогочасного цукрозаводчиків було розташоване в містечку Шебекино Курської губернії, де О. Ребиндер й проживав із сім'єю [21].

У своїх будинках О. Ржепишевський приділяв велику увагу оздобленню, декоруванню як фасадів, так і інтер'єрів ліпниною рослинної тематики, мотивами давньогрецької та давньоримської міфології. Його будівлі складно переплутати з будівлями тогочасних архітекторів міста. Особливими за вирішенням були вікна, в обрамлення яких додавалися різьблені

дерев'яні елементи. Красною і характерною впізнаваністю виділялися балконні решітки у стилі модерн [29, с. 112], а також – гостроверхі оригінальні дахи, що робили будинки подібними до середньовічних. Цікавою рисою манери О. Ржепишевського були не тільки характерні фасади, а й вирішення інтер'єрів парадних сходів та взагалі внутрішнього оснащення будинків з довговічним дубовим паркетом, якісною керамічною плиткою заводу барона Е. Бергенгейма, надійними ліфтами німецької фірми «Unruh&Liebih», що спеціалізувалася на виробництві промислових машин та устаткування для суднобудування [10, с. 19].

Звертаючи увагу на стилі, в яких творив архітектор, слід відзначити, що йому найбільш притаманні характерні художні риси харківського варіанту стилю модерн [9, с. 101]. Крім того, дослідники виокремлюють різноманітні підходи у спорудженні будівель різного призначення. Так, «художня стилістика та творча палітра в будівництві житлових будинків формувалася на основі художніх досягнень французького ренесансу, французького «ар нуво» і німецького («югендстилю») модерну, а при будівництві творчості неоготики, неоренесансу, «югендстилю», конструктивного модерну» [8, с. 100].

Архітектор вів активне публічне життя. Він був членом Харківського літературно-художнього гуртка, роботою архітектурного відділу якого керував Сергій Іванович Васильківський, видатний художник та громадський діяч [17, с. 60]. У 1916 р. О. Ржепишевський брав участь у виставках Товариства харківських художників, представляючи свої креслення, ескізи, замальовки різних будівель, виконаних під час мандрівки Європою, види Нюрнберга, Венеції, Парижа, Брюсселя, Санкт-Петербурга і Харкова [7, с. 8–10]. Яким був цивільний інженер Олександр Ржепишевський як особистість, можна дізнатися зі спогадів його доньки Галини: «Батько був життєрадісною людиною. Мистецтво було сенсом його життя. Прокидався він зазвичай о 5 годині ранку, о 6 уже працював – проектував, малював, креслив. Потім об'їздив будівельні майданчики, уважно слідкував за роботою. Устигав займатися спортом – теніс, ковзани, фехтування. По обіді любив займатися музикою. А ввечері в його архітектурній майстерні збиралася талановита молодь і майстри. Час присвячували для малювання і живопису» [2].

В архітектора було багато планів, замовлень, його сімейне життя було цілком прогнозованим: дружина і дві підростаючі доньки. Десь там далеко вже третій рік тривала Першої світової війни, але Харків, хай навіть з тисячами біженців, військовополонених, розгорнутими військовими

шпиталями, газетними повідомленнями з фронтів, коли все частіше зустрічалася фраза «на фронті без змін», видавався відносною оазою спокою, спокою тилового міста в часи воєнного конфлікту.

Новий 1917 рік приніс кардинальні зміни... В результаті Лютневої революції та падіння Російської імперії розпочалися процеси формування нових різних за своєю політичною природою державних утворень. Спочатку Харків входив до складу Української Народної Республіки (весна 1917 – весна 1918 рр.), а потім Української Держави Гетьмана Павла Скоропадського (весна – зима 1918 р). *Саме за доби Гетьманату великі міста України – Київ, Харків, Катеринослав, Одеса – перетворилися таку собі Мекку та оази стабільності для різних груп російського суспільства.* Серед тих, хто перебрався до України переважали представники російських ділових кіл, наукової та творчої еліти, офіцерства. У такий спосіб вони намагалися врятуватися *від переслідувань та репресій більшовицького режиму* [18, с. 116]. Влітку 1918 р. найстрашнішими для пересічного громадянина радянської Росії стали розв'язані більшовиками громадянська війна і червоний терор. Наприклад, тоді ж був розстріляний більшовиками й О. Ребиндер, який кілька років тому оселився зі своєю сім'єю в спроектованому О. Ржепишевським особняку...

У 1918 р. в часи Української Держави Павла Скоропадського, як значають харківські дослідники, О. Ржепишевський був делегатом від Харкова на Всеукраїнському художньому з'їзді [20, с. 143]. Відтак цікавим і відкритим залишається питання: наскільки архітектор сприйняв владу гетьмана П. Скоропадського, що був учасником одного із багатьох професійних з'їздів, які протягом літа 1918 р. відбулися в Україні.

У кінці 1918 р. до влади в Україні прийшла Директорія, а фактично, завдяки підкилимним договорам з більшовицькою Росією. І як – результат входження України в орбіту впливу більшовицького режиму, а далі – пряма збройна інтервенція і жахи червоного терору. Маріонеткова українська радянська республіка зі столицею у Харкові від 6 січня 1919 року... і жертви червоного терору в Харкові. Більшовицькі окупанти зорганізували концтабори по вулиці Чайковського, у будинку сучасного Палацу одружень по Сумській, губчека по Садовій, 5, де було убито і закатовано понад 3000 осіб. Сучасник писав: «Був такий терор, що багато людей просто божеволіли від того жахіття, коли жертви піддавалися скальпуванню і зняттю шкіри із рук – так звані рукавиці»...

Харків було призначено першою столицею маріонеткової більшовицької України. Зрозуміло, що Олександр Ржепишевський з його

двома квартирами, архітектурною майстернею, статками, освітою і врешті-решт зовнішнім виглядом «прекрасно» вписувався в образ класового ворога, який підлягав знищенню. Він прийняв рішення емігрувати з цього «раю», але доля перенесла його до Москви – столиці більшовицької держави.

### **Московський період (1920-1930).**

О. Ржепишевський, як і багато інших у тогочасних умовах, вирішив, рятуючи сім'ю, емігрувати через Крим за кордон. Саме через півострів, у якому більшовики уже розгорнули червоний терор, можна було правдами і неправдами вирватися до Європи чи Америки. У 1920 р. на подібний крок зважився його колишній колега М. Васильєв, емігрувавши спочатку до Белграда, а в 1923 р. – до Нью-Йорка [12, с. 431]. О. Ржепишевський виїхав до Криму, щоб владнати усі формальності виїзду і підготуватися до еміграції. Саме тоді архітектор познайомився з жінкою-москвичкою. Випадкова зустріч виявилася зовсім не випадковою... О. Ржепишевський, закохавшись, прийняв неочікуване для всіх рішення – поїхати з нею до Москви, столиці більшовицької Росії [2]. Це був надзвичайно сміливий та ризикований крок, оскільки багато представників саме творчих професій, людей які мали певні матеріальні статки та систему світоглядних цінностей іншу від більшовицької, прагнули покинути цю державу, яка невпинно скочувалася у прірву тоталітаризму.

У Москві за окремими даними О. Ржепишевський працював головним архітектором «Мосдрев», проектував санаторії і пансіонати у Підмосков'ї та Ялті [20, с. 143]. Протягом 1926–1928 рр., в часи так званого пізнього НЕПу він збудував три будинки в центрі Москви – на Садовому кільці. У цей час кооперативні будинки «непманів» споруджувалися за індивідуальними проектами, відрізнялися малою поверховістю та оригінальністю планування квартир [15]. Безумовно, О. Ржепишевський мав великий досвід у проектуванні будинків з усіма зручностями та співпраці з потенційними власниками квартир. Проте у другій половині 20-х рр. народжується нова архітектурна філософія – філософія конструктивізму. Тому будинки архітектора вже несуть відбиток нової доби в містобудуванні. Один з таких будинків по Фурманному провулку, 15 як приклад стилю конструктивізм був занесений до так званої «Червоної книги» міста Москви «Архітектура авангарду Москви другої половини 1920 – початку 1930 рр». «Таких будинків, як збудував архітектор у Москві небагато, але вони запам'ятовуються, не дивлячись на архітектурне «безвременье» – це вже зовсім не модерн, але ще й не конструктивізм, це

просто малоповерхова споруда, зручна для життя і позбавлена декору» [16]. Головним завданням архітектора був максимальний комфорт для мешканців. Пізніше, в 30-ті рр. – часи сталінського терору – мешканців великих світлих, збудованих на власні кошти квартир було репресовано, розстріляно, а квартири перетворено на комуналки для нових господарів.

Будинок по Фурманному провулку, 15 зводився на кошти членів житлового кооперативу «Основа», членами якого були непмани та службовці різних установ. У 1925 р. вони орендували на 65 років ділянку землі та зобов'язалися збудувати «власними коштами і силами і за власний рахунок 6-поверхову кам'яну будівлю з підвалом, згідно плану і детальних креслень» [15].

У цьому будинку розміщувалося вісім п'ятикімнатних квартир, що, безумовно, свідчило про заможність майбутніх власників. Фасад будинку уже в стилі конструктивізм, у той час як оздоблення інтер'єру виконано із широким використанням ліпних декоративних елементів. Спочатку будинок був зеленувато-сірого кольору, притаманного конструктивізму. Він, як і харківські будинки О. Ржепишевського, мав усі доступні на той час вигоди – електричне освітлення, газ, водопровід, центральне опалення з власною котельнею, сміттепровід. У підвалі для кожної квартири було передбачено комірчину. Будинок був огорожений і мав окрему будівлю для двірника з сім'єю (проіснував до 1960-х рр.). У середині 30-х рр. майже всі власники квартир були репресовані, а великі квартири перетворені на так звані «комуналки» [13].

Цікаво, що в різних джерелах подано три дати спорудження цього будинку – 1926 р. за даними його мешканців [13]. Сучасний історик С. Романюк, автор дослідження з історії московських провулків, називає 1927 р.: «Фурманний провулок. Москва. За Малим Козловським провулком на землі колишньої юсуповської садиби, там, де у нього за парадним садом стояли дерев'яні «людські хатини» в 1927 р. був збудований великий житловий будинок (№ 15) за проектом архітектора О. І. Ржепишевського» [22]. І нарешті – 1928 р., як зазначила голова правління ТСЖ «Будинок на Фурманном» Т. Лебедева, посилаючись на архівні документи [15].

У 1926 р. у подібному стилі О. Ржепишевський спроектував будинок по Подсосенському провулку, 13 [19].

У 1927 р. О. Ржепишевський по вулиці Макаренка, 8 збудував ще один будинок для кооперативу «Основа» [22]. Симетричний конструктивістський будинок мав помешкання різного планування – від двокімнатних

до шестикімнатних квартир. Цікаво, що квартири за № 13 не було, нато-мість – № 12 а. У 1934 р., коли в Радянському союзі розпочалися репресії, непманів виселили, а з їх квартир влада зробила комуналки [15].

Не краща доля чекала й архітектора цих будинків. У 1930 р. Олександр Ржепишевський, як «ворог народу», зважаючи на своє і буржуазне, і польське походження перебував півроку в одній із тюремних камер НКВС. Вийшовши на волю, невдовзі він помер від інсульту. На жаль, до цього часу залишається й невідомим місце поховання архітектора у Москві.

\*\*\*

Життя і творчість О. Ржепишевського – яскравий приклад людських можливостей досягти висот у професійній діяльності, яка водночас стала і сенсом його життя. У харківський період життя він створив свої найкращі об'єкти. Останній будинок, коли вірити харківським дослідникам, збудував у 1915 р, коли йому було 36 років. З О. Ржепишевським пов'язані новації в архітектурі міста, які додали місту неповторності та шарму. Він уперше застосував трансформацію внутрішнього планування квартир шляхом використання розсувних перегородок. О. Ржепишевський – новатор харківського архітектурного простору, який вміло застосовував модерні прийоми, з тим щоби у спроектованих ним будівлях були максимально комфортні умови життя і праці. Він став першим у Харкові архітектором, який започаткував зведення «компанійських житлових будинків» з власними квартирами – такими собі прототипами житлових кооперативів. Олександр Ржепишевський, польський архітектор, безумовно, заслужив на пам'ять про себе, увіковічення її для нащадків та написання ґрунтового наукового дослідження про його життя і творчість.

## Література

1. Адрес-календарь Бессарабской губернии на 1883 год. – Кишинев : [Б. и.], 1882. – 298 с., разд. паг.
2. Архитектор Ржепишевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://old-akkerman.livejournal.com/10731.html> (дата обращения 18.06.2018). – Заглавие с экрана.
3. Державний архів Харківської області. – Ф 45. – Оп. 4. – Спр. 10500.
4. Дикань Ф. Харьков, 1913-й [Электронный ресурс] : Первая «мелодия» Ржепишевского / Филипп Дикань. – Режим доступа: <http://www.mediaport.ua/harkov-1913-y-pervaya-melodiya-rzhepishhevskogo>. – Заглавие с экрана.

5. Замена стропильных систем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krovlirossia.ru/rubriki/arhitektura/zamena-stropilnyx-sistem> (дата обращения 12.06.2018). – Заглавие с экрана.
6. История [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет: официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.spbgasu.ru/Universitet/Istoriya/> (дата обращения 11.06.2018). – Заглавие с экрана.
7. Каталог XIX выставки Товарищества харьковских художников. – Харьков : [Б. и.], 1916. – 20 с.
8. Клыков Я. В. Архитектурные ансамбли Харькова, спроектированные при участии А. И. Ржепишевского / Я. В. Клыков // Слобожанське культурне надбання : зб. статей учених з пам'яткоохоронної роботи. – Харків, 2009. – Вип. 2. – С. 95–101.
9. Кублицкая Е. Е. Интерьеры лестничных клеток жилых и доходных домов нач. XX вв. г. Харькове как объект реабилитации / Е. Е. Кублицкая // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – 2014. – Вип. 36. – С. 100–109.
10. Кублицька К. Доба Харківського модерну / К. Кублицька // Пам'ятки України. – 2014. – № 12. – С. 14–25.
11. Лейбфрейд А. Ю. Дома с собственными квартирами / А. Ю. Лейбфрейд // Слобода. – 1992. – 9 июля (№ 54).
12. Лисовский В. Николай Васильев : От модерна к модернизму / В. Лисовский, Р. М. Гашо. – Санкт-Петербург : Коло, 2011. – 464 с.
13. Мой родной дом [Электронный ресурс] : Фурманский переулок 15 – Москва. Режим доступа: [http://mosday.ru/photos/gallery.php?region=moscow\\_c&quality=sh&size=9&alt=6&rows=all&page=5](http://mosday.ru/photos/gallery.php?region=moscow_c&quality=sh&size=9&alt=6&rows=all&page=5) (дата обращения 15.06.2018). – Заглавие с экрана.
14. Національна вища школа красних мистецтв [Електронний ресурс] // <https://uk.wikipedia.org/> (дата звернення 18.06.2018). – Назва з екрану.
15. Опарин Д. Дом кооператива «Основа» [Электронный ресурс] / Дмитрий Опарин. – Режим доступа: [http://bg.ru/city/dom\\_kooperativa\\_osnova-18611/](http://bg.ru/city/dom_kooperativa_osnova-18611/) (дата обращения 13.05.2018). – Заглавие с экрана.
16. Отзыв комиссии судей по конкурсу проектов Харьковского городского купеческого банка // Зодчий. – 1909. – № 38. – С. 377–379.
17. Отчет Харьковского литературно-художественного кружка : (Первые три года существования кружка). – [Харьков : Б. и., 1915]. – 80 с.
18. Пиріг Р. Гетьманат Павла Скоропадського і російський монархічний рух в Україні (квітень – грудень 1918 р.) / Р. Пиріг // Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 років : зб. наук. ст. – Київ, 2010. – Вип. 5. – С. 177–206.
19. Подсосенский переулок, дом 13 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://mosday.ru/address.php?s=podsosenskiI\\_pereulok&h=dom+13](http://mosday.ru/address.php?s=podsosenskiI_pereulok&h=dom+13) (дата обращения 12.06.2018). – Заглавие с экрана.

20. Полякова Ю. Архитекторы Харькова польского происхождения / Ю. Полякова // Польська діаспора у Харкові: історія і сучасність: матеріали наукової конференції, м. Харків, 24 квітня 2004 р. – Харків, 2014. – С. 129–144.
21. Ребиндер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mke.su/doc/REBINDER.html> (дата обращения 12.06.2018). – Заглавие с экрана.
22. Романюк С. К. Из истории московских переулков [Электронный ресурс] / С. К. Романюк. – Режим доступа: [http://testan.rusgor.ru/moscow/book/pereulok/mosper21\\_7.html](http://testan.rusgor.ru/moscow/book/pereulok/mosper21_7.html) (дата обращения 12.06.2018). – Заглавие с экрана.
23. Справочная книга «Весь Харьков» на 1914 г. – Харьков : Тип. «Т-ва печат. и издат. дела», 1913. – 678, 492, 276 стб.
24. Справочная книга «Весь Харьков» на 1915 г. – Харьков : Тип. «Просвещение», [1914]. – 351, 237, 285 стб.
25. Справочная книга «Весь Харьков» на 1916 г. – Харьков : Тип. «Печатник», 1916. – 192, 378, 291 стб.
26. Справочная книга «Весь Харьков» на 1917 г. – Харьков : Тип. А. Перельмана, 1917. – 369, 171, 378 стб.
27. Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть [Електронний ресурс] : біогр. довідник / В. Тимофієнко. – Режим доступу: [http://alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim\\_zodchi\\_030.html#rzhepishvsky](http://alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim_zodchi_030.html#rzhepishvsky) (дата звернення 12.06.2018). – Назва з екрану.
28. Шерстюк Т. Зустрічаються краєзнавці / Т. Шерстюк // Вечірній Харків. – 1985. – 28 лют.
29. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX – XX веков / В. Е. Ясевич. – Киев : Будивзльник, 1988. – 184 с.

Будівлі спроектовані та збудовані під керівництвом цивільного інженера Олександра Ржепишевського (1909 –1929)

| №   | Рік проектування/<br>завершення будівництва | Місто        | Призначення   | Адреса                 |                          |
|-----|---|--------------|---|------------------------|--------------------------|
|     |   |              |   | на час спорудження     | сучасна                  |
| 1.  | 1909  | Уфа          | Народний дії імені Аксакова (спільно з М. Васильєвим)                           | Не був реалізований    |                          |
| 2.  | 1909  | Петербург    | Будівля міських бань (спільний проект з М. Васильєвим)                          |                        |                          |
| 3.  | 1909  | Москва       | «Прибутковий будинок Північного страхового товариства (спільно з М. Васильєвим) |                        |                          |
| 4.  | 1910  | Катеринослав | Відлення Сакт-Петербурзького міжнародного банку (спільно з М. Васильєвим)       |                        |                          |
| 5.  | 1910 р                                      | Перм         | Будівля Кирило-Мефодіївського училища (спільно з М. Васильєвим)                 |                        |                          |
| 6.  | 1911  | Петербург    | Будівля Другого Російського страхового товариства в (спільно з М. Васильєвим)   |                        |                          |
| 7.  | 1911  | Харків       | Житловий будинок  | Олександрівська, 4     | Конарева* (Червоноармій) |
| 8.  | 1911  | Харків       | Житловий будинок  | Чайковська, 17         | Чайковська, 17           |
| 9.  | 1912  | Харків       | Житловий будинок  | Садово-Куликовська, 15 | Дарвіна, 15              |
| 10. | 1912  | Харків       | Житловий будинок  | Римарська, 6           | Римарська, 6             |

| №   | Рік проектування/<br>завершення<br>будівництва | Місто  | Призначення   | Адреса                 |   |
|-----|--|--------|---|------------------------|---|
|     |  |        |   | на час спорудження     | сучасна                                 |
| 12. | 1912   | Харків | Адміністративна споруда   | Ярославського, 3/5     | Ярославського, 3/5                      |
| 13. | 1913   | Харків | Житловий будинок режисера М. Синельникова                           | Садово-Куликовська, 29 | Дарвіна, 29                             |
| 14. | 1913   | Харків | Особняк   | Москалівська, 20       | Москалівська* (Жовтневої революції), 20 |
| 15. | 1913   | Харків | Житловий будинок  |                        | Басейна, 33                             |
| 16. | 1913   | Харків | Банк міський купецький і готель «Асторія» (спільно з М. Васильєвим) | Павлівська площа, 10   | Майдан Соборності України, 10           |
| 17. | 1913   | Харків | Житловий будинок  | Садова, 6-а            | Садова* (Чубаря), 6-а                   |
| 18. | 1914   | Харків | Житловий будинок  | Чорноглазівська, 14    | Маршала Бажанова, 14                    |
| 19. | 1914   | Харків | Житловий будинок  |                        | Римарська, 19                           |
| 20. | 1914   | Харків | Лікарня Червоного хреста  | Вознесенська, 5        | Феєрбаха, 13                            |
| 21. | 1914   | Харків | Житловий будинок  | Дворянська, 8          | Чигирина, 8                             |
| 22. | 1914   | Харків | Житловий будинок  | Чайковська, 8          | Чайковська, 8                           |
| 23. | 1914   | Харків | Мануфактура   | Різдвяна, 6            | Різдвяна* (Енгельса), 6                 |
| 24. | 1914   | Харків | Мануфактура   | Різдвяна, 19           | Різдвяна* (Енгельса), 19                |
| 25. | 1914   | Харків | Приватна лікарня  | Басейна, 23            | Ярослава Мудрого* (Петровського), 23    |

| №   | Рік проектування/<br>завершення будівництва | Місто    | Призначення  | Адреса                      |   |
|-----|---|----------|--|-----------------------------|---|
|     |   |          |  | на час Спорудження          | сучасна   |
| 27. | 1914 (орієнтовно)                           | Шебекино | Будинок і мавзолей в помісті цукрозаводчика та громадського діяча О. Ребиндера | Шебекино, Курської губернії | Жовтнева, 7, Шебекино, Белгородської області Російської Федерації |
| 28. | 1915  | Харків   | Житловий будинок   | Пушкінський в'їзд, 3        | Пушкінський в'їзд, 3  |
| 29. | 1915  | Харків   | Житловий будинок   | Пушкінський в'їзд, 6        | Пушкінський в'їзд, 6  |
| 30. | 1915  | Харків   | Житловий будинок   | Садово-Куликовська, 4       | Дарвіна, 4  |
| 31. | 1915  | Харків   | Особняк (його реконструкція)   | Мироносицька, 21            | Мироносицька, 21  |
| 32. | Не зазначено                                | Харків   | Житловий будинок   | Кузнечна, 22                | (не зберігся)   |
| 33. | Не зазначено                                | Харків   | Житловий будинок   | Першої кінної армії, 98     | Першої кінної армії, 98   |
| 35. | 1926/1928                                   | Москва   | Житловий будинок   | Фурманний провулок, 15      | Фурманний провулок, 15  |
| 36. | 1926  | Москва   | Житловий будинок   | Подсосенський провулок, 13  | Подсосенський провулок, 13  |
| 37. | 1926/1927                                   | Москва   | Житловий будинок   | Макаренка, 8                | Макаренка, 8  |
| 38. | 1928  | Одеса    | Житловий будинок   | Петра Великого, 6           |   |
| 39. | 1928/1929                                   | Ялта     | Санаторій «Долосси»  | -                           | -   |

(Назви сучасних вулиць\* зі значком подано відповідно до рішення міської ради Харкова від 20 листопада 2015 р. щодо перейменування вулиць міста згідно виконання статей Закону України про декомунізацію).

### Таблицю складено за матеріалами:

Гражданский инженер А. И. Ржепишевский : фотоальбом / сост. А. Ю. Лейбфрейд. Харьков, 1987. Зберігається у фонді бібліотеки Будинку архітектора (Харків).

Харьков вчера, сегодня, завтра / Шкодовский Ю., Лаврентьев И., Лейбфрейд А., Полякова Ю. Харьков, 2002. С. 174–197.

Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть [Електронний ресурс] : біогр. довідник / В. Тимофієнко. – Режим доступу: [http://alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim\\_zodchi\\_030.html#rzhepishovsky](http://alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim_zodchi_030.html#rzhepishovsky) (дата звернення 12.06.2018). – Назва з екрану.

Ребиндер [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mke.su/doc/REBINDER.html> (дата обращения 12.06.2018). – Заглавие с экрана.

Романюк С. К. Из истории московских переулков [Електронний ресурс] / С. К. Романюк. – Режим доступу: [http://testan.rusgor.ru/moscow/book/pereulok/mosper21\\_7.html](http://testan.rusgor.ru/moscow/book/pereulok/mosper21_7.html) (дата обращения 12.06.2018). – Заглавие с экрана.

Мой родной дом [Електронний ресурс] : Фурманний переулок 15 – Москва. Режим доступу: [http://mosday.ru/photos/gallery.php?region=moscow\\_c&quality=sh&size=9&alt=6&grows=all&page=5](http://mosday.ru/photos/gallery.php?region=moscow_c&quality=sh&size=9&alt=6&grows=all&page=5) (дата обращения 15.06.2018). – Заглавие с экрана.

## Любов Жванко

### Олександр Ржепишевський: доля зодчого на тлі епохи (1879–1930)

В статті розглядається творчість архітектора польського походження початку XX ст. Олександра Ржепишевського (1879–1930). За його проектами у Харкові було споруджено 27 будівель різного призначення. 25 з них збереглися до цього часу, а 17 перебувають під охороною як пам'ятки архітектури.

Автор стверджує, що харківський період життя (1910–1920 рр.) Ржепишевського став найкращою сторінкою його творчості

Олександр Ржепишевський (1879–1930) народився у місті Ізмаїл Бесарабської губернії, а у 1882 р. його родина переїхала до Акермана (нині – це місто Білгород-Дністровський Одеської області). Він закінчив Інститут цивільних інженерів у Санкт-Петербурзі (1903), отримавши диплом і золоту медаль. Після цього Ржепишевський удосконалював свою майстерність у Школі витончених мистецтв у Сорбонні (1904–1906), подорожував Європою.

Потім працював у Санкт-Петербурзі, брав участь у багатьох архітектурних конкурсах. У 1909 р. разом з М. Васильєвим підготував проект, будівлі Комерційного банку та готелю «Асторія» в Харкові (1909 р.). Під час будівництва цієї споруди Ржепишевський у 1910 р. переїхав до Харкова. Будівля, новаторська за способом спорудження, була задумана, як складний функціональний комплекс, у якому перший поверх займали магазини і пошта, другий і третій – банк і музей, а верхні – готель «Асторія». У 1913–1914 рр. за його проектом побудовано мануфактуру Кулаковського на вулиці Різв'яній, 19. Її фасад виконано в готичному стилі з використанням залізобетонних конструкцій. Під час праці у Харкові архітектор проявив себе вмілим організатором та менеджером при зведенні так званих «компанійських будинків», які споруджувалися на кошти майбутніх власників квартир (зокрма, на вулиці Римарській, 6). У 1914 р. для реалізації своєї ідеї з «компанійськими будинками», архітектор відкрив свою контору «Пушкінське товариство для зведення будинків з власними квартирами». Цим товариством були зведені будинки по вул.

Дворянській, 7 і 8 (нині – вул. Чигирина), по вул. Чайковського 8 і 17, Черноглазівській, 14 (нині – маршала Бажанова), Пушкінській, 3 та ін.

У своїх будинках О. Ржепишевський приділяв велику увагу оздобленню, декоруванню як фасадів, так і інтер'єрів ліпниною рослинної тематики, мотивами давньогрецької та давньоримської міфології.

Творча спадщина О. Ржепишевського в контексті харківської архітектури початку ХХ ст., свідчить про те, що його будівлі є самостійною групою найбільш яскравих і самотутніх творінь епохи модерну, які формують виразний західний і східний силует історичною частини міста.

## Lubow Żwanko

### Aleksander Rzepyszewski: losy architekta na tle epoki (1879–1930)

Artykuł dotyczy pracy architekta polskiego pochodzenia na początku ХХ wieku Aleksandra Rzepyszewskiego (1879–1930). Według jego projektów w Charkowie zbudowano 27 budynków o różnym przeznaczeniu. 25 z nich przetrwało do dziś, a 17 jest strzeżonych jako zabytki architektury. Autor twierdzi, że okres życia Rzepyszewskiego w Charkowie (1910–1920) był najlepszym okresem jego twórczości. Rzepyszewski Aleksander (1879–1930) urodził się w mieście Izmań Besarabskiej guberni, a w roku 1882 jego rodzina przeniósł się do Akermanu (obecnie miasta Biełgorod Dniestrowski w obwodzie odeskim). Ukończył Instytut Inżynierów Budownictwa w Petersburgu (1903), uzyskując dyplom i złoty medal. Następnie Rzepyszewski doskonalił swoje umiejętności w szkole sztuk plastycznych na Sorbonie (1904–1906), podróżował po Europie. Następnie pracował w Petersburgu, brał udział w wielu konkursach architektonicznych. W 1909 r. wspólnie z M. Wasiliewem przygotował projekt budynku Banku Handlowego i hotelu «Astoria» w Charkowie (1909).

Podczas wznoszenia tej budowli Rzepyszewski w 1910 roku rzeprowadził się do Charkowa. Budowla jest nowatorska, jeśli chodzi o sposób wznoszenia, była zaprojektowana jako skomplikowany, funkcjonalny kompleks, na parterze znajdowały się sklepy i poczta, na pierwszym i drugim piętrze – bank i muzeum, a na górze – hotel «Astoria». W latach 1913–1914 według jego projektu zbudowano manufakturę Kułakowskiego przy ulicy Rizdwaniej 19. Jej fasadę zrobiono w gotyckim stylu z wykorzystaniem żelazobetonowych konstrukcji. Podczas pracy w Charkowie architekt przejął się jako wprawny organizator i kierownik przy budowie tak zwanych «domów towarzystw», które zostały zbudowane za pieniądze przysyłanych właścicieli mieszkań (w szczególności przy ulicy Rymarskiej 6). W 1914 roku, aby zrealizować swój pomysł z «domami towarzystw», architekt utworzył swoje biuro «Puszkіńskie Towarzystwo do budowy domów z własnymi mieszkaniami». To towarzystwo zbudowało domy przy ulicy Dworiańskiej 7 i 8 (teraz– ul. Czygyryna), przy ulicy Czajkowskiego 8 i 17, Czarnogłazowskiej 14 (teraz– marszałka Bażanova), Puszkіńskiej 3 i inne.

W swoich domach O. Rzepyszewski dużo uwagi poświęcił zdobieniu, dekorowaniu zarówno fasad jak i wewnątrz za pomocą sztukaterii o tematyce roślinnej, motywach ze starożytnej greckiej i rzymskiej mitologii.

Twórcze dziedzictwo O. Rzepyszewskiego w kontekście architektury charkowskiej początku ХХ wieku mówi o tym, że jego budowle są niezależną grupą najbardziej jaskrawych i oryginalnych dzieł epoki modernizmu, które tworzą wyrazistą wschodnią i zachodnią sylwetkę historycznej części miasta.

## Спасти для Харькова здания архитекторов польского происхождения

В Харькове имеется несколько зданий, построенных в XIX веке по проектам А. Ржепишевского и З. Харманского – архитекторов польского происхождения. Через сто лет после возведения некоторые из этих зданий пришли в неудовлетворительное состояние, они требуют проведения неотложных мероприятий по их сохранению. Остановлюсь кратко на этих зданиях.

### 1. Здание на улице Рождественская, 6

На улице Рождественская, 6 расположено здание, выходящее главным фасадом на Лопанский переулок. Это здание было построено в 1910 году для мануфактуры И. Миндовского по проекту архитектора польского происхождения Александра Ивановича Ржепишевского (рис. 1).

В 1990 году в связи с предполагаемым использованием данного здания для выставки легковых автомобилей (ранее в нем располагался филиал торгово-промышленной палаты УССР в Харькове) было проведено обследование технического состояния его строительных конструкций. Обследование проводила научная часть института «Харьковский Промстройинипроект» (ПСП). Ведущим исполнителем работы по обследованию здания был автор статьи И. Жуковский. Им было составлено «Заключение о состоянии конструкций здания торгово-промышленной палаты УССР в Харькове», включающее в себя рекомендации по обеспечению его нормального состояния. Данное заключение хранилось в архиве научной части ПСП, которое около 10 лет тому назад было уничтожено. У меня сохранилась только карточка этого заключения, составленная мной до ликвидации архива. При обследовании здания в 1990 году им было обращено внимание на легкие конструкции железобетонных перекрытий и на армирование колонн, выполненное с применением косвенной, расположенной по спирали арматуры, создающей для бетона эффект обоймы. При обследовании в здании были установлены незначительные повреждения. В «Заключении» отмечалось, что после устранения повреждений здание можно эксплуатировать.

23 апреля 2013 года в Харьковской научной медицинской библиотеке состоялась конференция «Красные маки Монте-Кассино», посвященная памяти военно-полевого хирурга, генерала дивизии Болеслава



Рис. 1. Здание мануфактуры И. Миндовского



Рис. 2. Вид на здание со стороны Лопанского переулка

Шарецкого. Автор выступил на этой конференции с докладом о доме на улице Энгельса, 6 (так в то время называлась улица Рождественская), построенного по проекту архитектора Ржепишевского – друга Шарецкого, и обратил внимание слушателей на неудовлетворительное техническое состояние его конструкций. Современный вид здания со стороны Лопанского переулка приведен на рисунке 2.

При выполненном после упомянутой конференции дополнительном осмотре здания было установлено следующее:

Из-за разбитого остекления здание имеет нежилой вид. На участках, где стекла разбиты, видно, что работы по обеспечению нормального состояния здания не проводились (рис. 3 и 4).

В нижней части колонн имеются вертикальные трещины в штукатурке и разрушение ее на отдельных участках. На участках с разрушением штукатурки заметно, что арматура колонн существенно коррозирована (толщина продуктов коррозии рабочей вертикальной арматуры достигает 3 мм). Защитный слой бетона поврежден на глубину до 3 см (рис. 5).

В кирпичной кладке стены дворового фасада, обращенного к улице Полтавский шлях, образовались трещины шириной раскрытия до 20 мм (рис. 6).

На основании предварительного выборочного осмотра здания Ржепишевского (доступ внутрь здания был закрыт) можно сделать вывод, что его основные несущие конструкции находятся в неудовлетворительном, приближающемся к аварийному, состоянию. По сравнению с 1990 годом состояние конструкций существенно ухудшилось. Если не провести детальное обследование здания и не выполнить (на основании рекомендаций обследования) мероприятий по обеспечению нормального технического состояния здания Ржепишевского, являющегося памятником архитектуры начала XX столетия, то в недалеком будущем Харьков может лишиться этого уникального здания.

## **2. Здание на улице Полтавский шлях, 35**

В 1910 году на улице Екатеринославская, 35 (ныне улица Полтавский шлях) по проекту архитектора польского происхождения Здислава Юлиановича Харманского было построено здание доходного дома. (рис. 7).

В 1988 и 1990 годах автором было проведено обследование этого здания и составлено «Заключение о состоянии деревянных перекрытий здания по ул. Свердлова, 35 в Харькове» и «Заключение по вопросу реконструкции здания ВНИИВО по ул. Свердлова, 35 в Харькове». В то время



Рис. 3. Сквозь окна видно неудовлетворительное состояние конструкций каркаса здания



Рис. 4. Разрушение защитного слоя бетона и коррозия арматуры ригеля каркаса



Рис. 5. Разрушение защитного слоя бетона и коррозия арматуры



Рис. 6. Трещины в торцевой стене

Улица Полтавский шлях, 35  
Жилой дом  
Арх. Харманский З.Ю., (1901 г)



Трехэтажное здание, принадлежавшее до революции обществу резиновых изделий "Треугольник". Уничтожено пожаром в феврале 1985 года.

Рис. 7. Здание, построенное  
З. Харманским



Рис. 8. Реконструкция здания



Рис. 9. Реконструкция здания

(25 лет тому назад) состояние здания было вполне удовлетворительным.

Одно из красивейших зданий на улице Полтавский шлях в настоящее время поставлено на реконструкцию, которую начал проводить трест «Жилстрой-1» (рис. 8, 9).

В настоящее время работы на здании не ведутся, и когда будет закончена реконструкция неизвестно. Состояние этого здания удручающее.

В начале 2016 года был проведен беглый осмотр этого вроде бы реконструируемого здания. На доступных осмотру участках было обращено внимание, что стены здания восстанавливаются из современного керамического и силикатного кирпича (рис. 9). Кирпичная кладка карниза восстанавливается по сборным железобетонным плитам (рис. 8). Очень сомнительно, что при постройке здания подобным образом устраивали карниз.



Рис. 10. Реконструкция торцевой стены

Такое уникальное здание как дом Харманского следует не реконструировать, а реставрировать.

### **3. Здание на улице Пушкинская, 7**

На это здание я совершенно случайно обратил внимание, проходя мимо него и увидев мемориальную табличку, сообщающую, что здание построено в 1910 году по проекту Харманского. По внешнему виду здание находится в удовлетворительном состоянии за исключением его эркеров. Металлические балки, на которые опираются стены эркеров, оголены и корродированны в существенной степени (рис. 11).



Рис. 11. Фасад здания. Коррозия металла балок эркеров

Для обеспечения нормальных состояний эркеров здания следует провести их инструментальное обследование, на основании результатов которого выполнить восстановительные работы.

**Игорь Жуковский**

### **Спасти для Харькова здания архитекторов польского происхождения**

Автор пишет о том, что в Харькове имеется несколько зданий, построенных в XIX веке по проектам архитекторов польского происхождения А. Ржепишевского и З. Харманского. Сейчас некоторые из этих зданий пришли в неудовлетворительное состояние, поэтому они требуют проведения неотложных мероприятий по их сохранению. В частности, было проведено обследование здания на улице Рождественская, 6 (1910). Сейчас в нижней части колонн имеются вертикальные трещины и разрушение штукатурки и арматуры. Здание находится в аварийном состоянии и постепенно разрушается. Автор также обращает внимание на здание на улице Полтавский шлях, 35, построенное в 1910 году по проекту архитектора Здислава Харманского. В настоящее время оно находится на реконструкции.

**Igor Żukowski**

### **Uratować dla Charkowa budowle zbudowane przez architektów z polskimi korzeniami**

Autor pisze o tym, że w Charkowie istnieje kilka budowli zbudowanych w okresie przedrewolucyjnym według projektów architektów polskiego pochodzenia A. Rzepyszewskiego i

Z. Charmańskiego. Teraz niektóre z tych budynków znajdują się w niezadawalającym stanie, dlatego potrzebują przeprowadzenia pilnych działań dla ich ochrony. W szczególności, przeprowadzono sprawdzenie budynku na ulicy Roźdiestwienskaja 6 (1910). W tej chwili na dole kolumn istnieją pionowe pęknięcia i widoczne jest zniszczenie gipsu i armatury. Budowla jest w stanie awaryjnym i stopniowo ulega dewastacji. Autor również zwraca uwagę na budowlę, która znajduje się przy ulicy Połtawski Szlak 35, zbudowaną w 1910 roku według projektu architekta Zdzisława Charmańskiego. Obecnie znajduje się ono w trakcie rekonstrukcji.

## Функциональный и эстетический смысл архитектуры

Современный гуманистический взгляд наделяет окружающий мир сложными ассоциациями, на принципе которых, по утверждению науки, основана упорядоченность любой художественной структуры. Архитектурно-пространственная среда города – сложный многомерный комплекс, обусловленный жизнедеятельностью человека. Производство архитектуры – это идея (нечто вымышленное, воображаемое), «облаченная» в материальную форму в реальном пространстве города. Архитектура не рассказывает о мире: она – мир и его устройство, механизм перевода в физическое измерение мифов и вымыслов, вызванных современными условиями, где вымыслы становятся реальностью благодаря игре архитектурных форм и смыслов. Однако, создавая эту реальность, архитектура становится привычной и уводит в тень собственную мифическую природу, разрывая видимые связи с вымыслом.

Мифы, соединяя природное и искусственное в единую систему, сохранили древнейшие переживания человека, а мифологемы, как основная составляющая мифа, обозначили невыразимое: возможности контакта человека-микрокосма с макрокосмом-универсумом, представления человека о себе как о части мира. Мифологические структуры на эмоциональном уровне раскрывают архетипические схемы произведений архитектуры. Мир видится то хаосом, то космосом, всегда живым и эмоциональным. Мифологические образы строятся как бинарные оппозиции, традиционно выражающие мифологические отношения «жизнь-смерть», символами которых являются представления о Хаосе и Космосе [5].

Архитектура, с момента «появления на свет» в виде первой постройки – древнего жилища – охватывала эстетику и функцию, оперировала знаниями, которыми владело человечество, выражала понимание окружающего мира, а архитектор был не только строителем и художником, но и инженером, и ученым, и философом. Он был вооружен всеми знаниями, что давал окружающий его мир – от Пифагоровской космогонии, архитектоники, космоса, до Демокритова учения об атомах. Архитектурой называлось возведение городов и акрополей, храмов и жилищ, крепостей и замков, строительство кораблей и боевых машин, мостов и каналов, портов и складов. Архитектура включала в себя теорию и практику: механики и гидравлики, скульптуры и живописи, математики и музыки.

В образах и формах архитектурных сооружений нашли воплощение сменявшие друг друга философские концепции, а неразрывное единство материального и духовного придало архитектуре дополнительные качества, которые увеличили силу ее воздействия на человека.

Архитектура – часть мира (вторая природа) где мы живем, сочетающая в себе утилитарное (функцию) и духовное (эстетику). Однако, архитектура – это искусство, искусство формирования и упорядочивания пространства, искусство, приводящее хаос в удобную и понятную пользователю систему. В. Н. Топоров, например, утверждает что «пространство обнаруживает глубинное сродство с духовным началом художественного...» [4, с. 4]. Ле Корбюзье говорит о пространстве как о «чуде», подчеркивая его способность психологического воздействия на человека. Архитектурное пространство физически вбирает человека в себя, делая его частью целостной картины окружающей среды.

Архитектура – это текст, понять который можно лишь зная язык, состоящий из системы знаков, упорядоченных в соответствии со смыслом. Создавая нить повествования, определяя «игру» (объемов и масштабов, света и тени, и т. д.) и регулируя движение в пространстве, архитектурные сооружения «разговаривают» с человеком посредством знаков, символов и кодов. Организация архитектурных знаков и символов в пространстве генерирует считываемые смыслы. Выражение архитектурным языком в окружающей действительности устойчивых черт, вневременного «космического» порядка представлено античным тезисом: «когда частное обнаруживает себя как выражение общего, оно уже благодаря этому становится прекрасным» [3, с. 707].

Первые постройки, сооруженные человеком на Земле – это модели мироздания. Пещеры и хижины, шалаши и землянки непременно отсылают к пониманию природы как «Мать(и)», излучающей душу, где явления «сочетаются смыслом». Древний натурфилософский язык («метаязык») позволял читать текст природы и понимать ее смысл. Это неизменно находило воплощение в архитектуре крупных ансамблей и отдельных сооружений. Афинский Акрополь, например, представлял собой «часть огромной полусферы», охватывающей холм, которая свободно «стекает» с холма в город. Это объемно-пространственное изображение греческого космоса, целостного и антропоморфного, «нарисовано» на фоне неба как часть афинской скалы и всего греческого полиса. А Пантеон в Риме, например, понимался римлянами совсем не так, как нами сейчас. Свод здесь – купол неба, а не просто геометрическая форма, позволившая

перекрыть крупное пространство, не просто еще одна архитектурная доминанта города. Для современного человека такой свод в архитектуре безвозвратно потерян, вместе с тем, совсем иным, пониманием «вселенной».

Космос и природная среда в значительной степени определили и градостроительные традиции, и архитектурные образы, что непременно нашло отражение в одном из основных эстетических предназначений архитектуры – проявлять внутреннюю сущность объекта, заложенную в территории и времени, выраженную через «осуществление метафизики» этой территории, в воплощении «первообраза», изначально присущего данному месту (пространству) [2, с. 5]. Поэтому структура древних городов – не что иное, как отображение картины мира, где основные оси улиц ориентированы соответственно «небесным осям».

В своем многовековом развитии архитектура «шаг за шагом теряла части своих владений». Дифференциация наук, объединенных архитектурой, повлекла за собой нарушение тектонического единства между материалом и конструкцией, формой и содержанием. «Естество», «природа», «целое», как содержание архитектурной формы, более не привлекали архитекторов. Вечный, как мир сюжет, приносящий человеку «радость узнавания» – отношение жизни и смерти, человека и мира, данный на уровне архетипа, и универсальные образы-символы ландшафта были на время забыты. Архитектура превращалась в механизм, чистую функцию, где, по мнению В. Брюсова:

«...Единый город скроет шар земной,  
 Как в чешую, в сверкающие стекла;  
 Чтоб вечно жить ласкательной весной,  
 Чтоб листьев зелень осенью не блекла;  
 Чтоб не было рассветов и ночей,  
 Чтоб чистый свет, без облаков, без тени...».

Город в целом и его архитектурно-пространственная структура в частности – мощнейший транслятор информации, особого рода текст, языком организации пространственной среды кодирующий информацию в систему, элементами которой могут быть как отдельные здания и ансамбли, так и сам способ организации городского пространства. Взгляд на отдельное сооружение, как на часть единого городского организма, развивающегося в пространстве и во времени на

основе природной формы, сущность которой оно стремится проявить, дает ключ к пониманию архитектурных сообщений и позволяет определить их истинное значение и информационную ценность. Тесная связь функциональной и эстетической оценок архитектуры отмечается рядом исследователей – А. Иконниковым, М. Березиным, Кр. Норбер-Шульцем и др. «Первичный уровень информации, заключенный в произведениях архитектуры, – пишет А. Иконников, – должен отвечать целям практической ориентации, сообщая об организованной системе, с которой связана архитектурная форма, и о тех пространственных связях, которые этой системой обусловлены...» [1, с. 7]. А семиотический «взгляд» на город, предлагаемый Г. Вельфлиным, А. Гильденбрандом, А. Бринкманом, позволяет «прочесть» и осмыслить своеобразие не только пространственных структур города, но также эстетических значений городского пространства. Аналогично трехчастному построению семиотики предполагается, что и город также имеет свою синтактику, семантику и прагматику. За синтаксические структуры принимаются объемно-пространственные структуры композиции города; за семантические конструкции – устойчивые формы связи элементов «плана выражения» и «плана содержания», в прагматическом аспекте учитывается разнообразие контекста восприятия, оцениваются механизмы и модели восприятия, характерные для данного города [2, с. 201]. Существенными здесь являются не визуальные отношения между формами города, а отношения между некими значениями, которыми наделялись эти формы. Семиотика своеобразия города имеет ограничения: первое – принципиальная невозможность постичь все вмнявшиеся городу смыслы; второе – символические значения пространств древнего города могут быть доподлинно известны только древнему горожанину, которому был адресован и понятен «язык» города, но не современному исследователю (тем более обычному «зрителю»), перед которым находится «текст» на неизвестном языке. Мы можем дать только трактовку символических значений пространств и форм города, с известным огрублением и приближением, сочетая и пересекая несколько аспектов, например, с образно-метафорическим характером города.

Проблема общепонятности языка архитектуры, интерпретации архитектурных смыслов связана с идеей повтора, как основы художественного мышления и творчества. В. Н. Топоров, рассматривая происхождение поэтических символов, писал, что в сознании существует ощущение «недоустроенности» мира представлений, отсюда процессы

удвоения, повторения и далее изменения форм строения действительности. В процессе становления искусства осуществлялось два противоположных по направлению действия – точный повтор действительности и обратное направление действия – стремление преобразовать действительность. Художественные признаки возникали на пересечении этих двух потоков в форме ритмов, символов, метафор и необъяснимых логически сочетаний образов. Многократное применение (повторение) какого-либо элемента в определенной ситуации способствует тому, что этот элемент становится носителем определенного смысла. Закрепление определенного смысла за данным элементом дает возможность соотнесения его с определенным значением, а значит распознавания его. А. Н. Веселовский, например, выдвигает идею повтора и возникающих на его основе символов и метафор как основных форм художественного мышления, можно отметить эти явления и в архитектуре. Повтор – основа архитектурного ритма и архитектурных метафор, обеспечивает возникновение сходных ассоциаций, мыслей и образов и узнавание прототипа. Имея достаточный запас «образов воспоминания» мы получаем ключ к прочтению архитектурного сообщения и пониманию его смысла [2, с. 205].

Форма обозначения в архитектуре не дана изначально, а порождена функциональным и эстетическим освоением окружающего мира. «Эстетическое», в данном контексте – это «явленная данность смысла», чувственная выразительность внутренней жизни предмета, связанная с чувственным и эмоциональным восприятием являемой человеку реальности, где через воспринимаемые внешние формы ему открывается внутреннее содержание, внутренние смыслы созерцаемого [1, с. 6]. «Функциональное» – явно выраженный внешне полезный «смысл» использования, порожденный необходимостью удовлетворять потребности жизнедеятельности и удобством.

Таким образом, эстетический смысл и функциональный смысл архитектуры, пребывая в неразрывной связи, находят воплощение в ее пластическом решении. Пластическая тема в архитектуре обретает характер художественного высказывания, а пластический строй – характер художественного текста наделенного определенным значением. В информативной эстетике семантический аспект охватывает все стандартное, универсальное, передаваемое с помощью заданного набора знаков, символов и в конечном итоге форм [2, с. 203]. Воспринимаемая форма организации объекта или явления не просто оценивается сама по себе – она

сопоставляется с тем, что по представлению наблюдателя, должно быть присуще этому типу объектов или явлений, сопоставляется с «идеалом», где «идеал» понимается как некое целостное представление о том, каким должен быть данный предмет. Синтетичность или, точнее, синкретичность идеала приводит к тому, что эстетически могут оцениваться самые разнообразные явления действительности, от утилитарной же значимости функции, связанной с объектом среды, во многом зависит внимание к его архитектурной форме.

## Литература

1. Беккер А. Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие : Эстетический аспект / А. Ю. Беккер, А. С. Щенков. – Москва: Стройиздат, 1986. – 204 с.: ил.
2. Город: прошлое – настоящее – будущее : Проблемы развития и управления на пороге III тысячелетия : сб. науч. тр. – Иркутск, 2000. – 250 с.
3. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. [Т. 2]. Софисты. Сократ. Платон / А. Ф. Лосев. – Москва : АСТ ; Харьков : Фолио, 2000. – 846 с.
4. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : (Исследования в области мифопоэтического) : избранное / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
5. Урбаністично-архітектурні проблеми міст Галичини : зб. наук. пр. / під ред. Б. Черкеса та М. Бевза. – Львів : Вид-во Держ. ун-ту «Львівська політехніка», 1996. – 172 с. іл.
6. Шубович С. А. Мифопоэтический феномен архитектурной среды: монография / С. А. Шубович ; Харьк. нац. акад. гор. хоз-ва. – Харьков : ХНАГХ, 2012. – 177 с.

**Лариса Мартышова**

## Функциональный и эстетический смысл архитектуры

В статье раскрывается понятие архитектуры как многогранного мира, наполненного смыслами, где неразрывное единство материального и духовного придало дополнительные качества, которые увеличили силу ее воздействия на человека. Произведение архитектуры рассматривается как художественное высказывание, в пространстве художественного текста города, наделенного определенным значением, где архитектурные формы порождены функциональным и эстетическим освоением окружающего мира, а архитектурный текст являет собой систему знаков, упорядоченных в соответствии со смыслом.

**Funkcjonalne i estetyczne znaczenie architektury**

Artykuł poświęcony jest koncepcji architektury jako wieloaspektowego świata pełnego znaczeń, w którym nierozzerwalna jedność materialna i duchowa nadała dodatkowe cechy, które zwiększyły siłę jego wpływu na ludzi. Dzieło architektury jest uważane za wypowiedź artystyczną w przestrzeni tekstu literackiego miasta o określonym znaczeniu, w którym formy architektoniczne powstają w wyniku funkcjonalnego i estetycznego rozwoju otaczającego świata, a tekst architektoniczny jest systemem znaków ułożonych zgodnie ze znaczeniem.

Олена Мокроусова

## Внесок польських архітекторів Києва ХІХ - початку ХХ століть у формування історичного образу міста

Київ ХІХ – початку ХХ ст. був багатонаціональним містом. Тут жили, володіли майном та займалися підприємництвом не тільки українці, росіяни, євреї, поляки, але й німці, австрійці, французи, італійці, швейцарці, греки та вихідці з багатьох інших країн. Частина з них приймала російське підданство, частина – залишалася іноземними громадянами. Людський колорит дореволюційного Києва відмічали сучасники, називаючи його одним з найбільш космополітичних міст.

Поляки становили досить значний прошарок київського населення, хоча цифри у різних джерелах та за різні роки трохи різняться. За даними на 1887 р. в місті мешкало 40 000 католиків (з них більша частина – поляки) [33, 36]. При цьому чимало дворян та міщан польського походження залишалася іноземними підданими – здебільшого австрійськими [4]. Кияни-поляки володіли як дрібною, так і вельми дорогою нерухомістю і завдяки останнім місто збагатилося визначними пам'ятками архітектури. Активна будівельна діяльність деяких домовласників польського походження сприяла появі навіть цілих вулиць, зокрема, сучасної вулиці В. Липинського, трасованої по землі дворянина Северина Змієвського [20].

На такому етнічному фоні польське мистецтво наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. було досить популярним в Києві. Про інтерес киян до польського мистецтва свідчить тогочасна періодика, окремі виставки польських митців. На слуху були імена В. Галимського, Є. Вржеша, В. Котарбінського, братів Сведомських. Не можна не згадати й всевітньо відомого Михайла Врубеля – поляка за походженням. Києво-польські творчі взаємини посилювалися на межі століть через численні виставки, мистецькі об'єднання, спеціальні видання. Важливою культурною віхою стала діяльність скульптора, живописця та імпресарію В. Издебського (1882–1965), який у 1900-х рр. організував кілька інтернаціональних виставок, що представляли новітні течії мистецтва. В цілому українсько-польським мистецьким зв'язкам присвячено чимало публікацій [29]. Але мова у цих розвідках йде, переважно, про художників.

З представниками не менш творчої, але більш ужиткової професії – архітекторами – ситуація була трохи іншою. Серед митців, що

забудовували Київ, були, переважно, росіяни, українці, євреї, чимало німців за походженням. У першій половині XIX ст. головну роль відігравали італійці. Звичайно, серед кола архітекторів-будівельників Києва ми зустрічаємо чимало польських імен. Одним з найважливіших джерел їхньої ідентифікації довгий час була книга Ст. Лози про поляків-архітекторів [37]. Сьогодні ж до аналізу питання вже залучено чимало інших бібліографічних та архівних джерел. Вони дозволяють побачити не тільки загальну картину архітектурного процесу, а й роздивитися дрібні деталі та такі нюанси повсякденного життя, на які в попередню епоху історики не звертали уваги.

Підкреслимо, що більшість архітекторів незалежно від походження були постійними мешканцями Києва. Ті, що народилися в інших містах, після прибуття до Києва осідали тут на все життя. Різні за національним походженням митці спілкувалися російською мовою, принаймні в офіційних колах. Втім, за відсутності спогадів та приватних документів більшості архітекторів ми не можемо судити про їхню національну самоідентифікацію та особливості побуту. Відсутність документів чи їхня недостатня опрацьованість майже не дозволяє докладно простежити родовід митця і однозначно віднести його до тієї чи іншої етнічної громади. Ми розуміємо, що ім'я та прізвище людини, його віросповідання чи місце народження не завжди може слугувати ознакою національності. Отже й ті майстри, яких ми сьогодні вважаємо польськими, зв'язок з Польщею мали лише за родинним походженням та (або) віросповіданням (римо-католицьким) або місцем народження, в усьому іншому вписуючись в ієрархічну систему Російської імперії. Нагадаємо, що більшість київських архітекторів були випускниками Петербурзького інституту цивільних інженерів (зі званням «цивільний інженер») та Імператорської академії мистецтв (давала звання «архітектора-художника»), тобто належали до петербурзької архітектурної школи. Майстрів, в т.ч. іноземців, що приїздили для виконання конкретних замовлень, було зовсім небагато. Переважно поява заїжджих архітекторів в архітектурно-мистецьких колах Києва була пов'язана з їхньою участю в конкурсах, про що мова піде далі.

На відміну від багатьох художників, архітектори не групувалися за національними ознаками і не виокремлювали свою творчість у якусь національну течію (крім творців «українського стилю»). Виставки архітектурних робіт в Києві не проводилися, окрім тих, що подавалися на архітектурні конкурси і виставлялися для публічного огляду. Спеціалізовані

архітектурно-будівельні видання виходили, переважно, у Санкт-Петербурзі і публікуючи чимало цікавих проектів, не зупинялися на національній приналежності архітекторів – всі вони були підданими Російської імперії. Звичайно, в Росії відбувався процес пошуків національного стилю, яким визнавалися неовізантійський та неоросійський. Для Санкт-Петербурга та країн Балтії, Фінляндії популярним став так званий «північний модерн». На теренах України, що входили до складу імперії, на початку ХХ ст. також розгорнулася дискусія щодо українського національного стилю – українського модерну та необароко, але окремі польські традиції в цьому ідеологічно-мистецькому процесі Києва не виділялися. Проектування, що мало цілком практичну спрямованість, відбувалося у рідше загальноєвропейських архітектурних процесів. Архітектурна мода та бажання замовників частіше диктували конкретні форми, ніж власні уподобання авторів. І тут національна приналежність саме замовників часто давала про себе знати – побачивши в Києві неготичний будинок можна з великою долею вірогідності припускати, що його власником був поляк. Отже, неоготика і романські мотиви стали умовним маркером національної ідентичності. Але, звичайно, немає жодних підстав говорити про польську архітектурну течію в забудові Києва.

Хоча ці питання архітекторами-поляками, безумовно, акцентувалися по відношенню до польських міст – Варшави, Кракова тощо. Навіть столичний журнал «Зодчий» вміщував на своїх шпальтах побідні дискусії. Товариство польських зодчих йшло тим самим шляхом, що й свідомі українські архітектори, шукаючи національну ідентичність у зразках народної архітектури [22].

Професійний рівень архітекторів, про яких піде мова у розвідці, був зовсім різним. Серед них зустрічалися і всесвітньо відомі імена, і такі, що були маловідомі самим сучасникам. Одним з таких персонажів став забутий автор первісного проекту костюлу св. Олександра (вул. Костюльна, 17), що є однією з визначніших пам'яток Києва національного значення. Архітектор Піллер був уперше названий київською дослідницею А. Шамраєвою [34], але конкретні дані про нього ніде не фігурували, невідомим було навіть його ім'я. Нещодавно нам вдалося реконструювати біографію Станіслава Костки Людвіга Антона Піллера, який походив з німецької родини з Вюртемберзького герцогства, але народився і мешкав у Варшаві [18]. В молоді роки він був військовим, на службі опанував мистецтво проектування і після відставки у 25-річному віці переїхав до України. Тут, не маючи спеціальної архітектурної або художньої

освіти, а лише практичний досвід і здібності, Піллер виконував приватні замовлення польських дворян. І завдяки гарній репутації та вдалому збігу обставин отримав пропозицію київської католицької громади на проектування костюлу. Завдяки цьому він опинився в одному ряді з більш знаними київськими іноземцями – поляком Францем Меховичем та італійцями Людвігом Станзані і Вікентієм Беретті. Всі вони були пов'язані з будівництвом Олександрівського костюлу.

Згадавши ім'я Меховича, що належав до тієї ж архітектурної епохи, що і Піллер, зауважимо, що перший був значно відомішим архітектором і діячем освіти. Складена О. Сторчай на підставі новітніх архівних досліджень біографія Францишека (Франца Івановича) Меховича (1786-1852) є на сьогодні найбільш ґрунтовною [28, с. 88–100].

Серед сучасників тієї епохи, коли в Києві будувався костюл, був і ще один «творець Києва», чие ім'я часто згадується в киевознавчій літературі. Він не був архітектором чи інженером, а носив скромне звання землеміра. Втім, у першій третині XIX ст. значення цієї професії не обмежувалося вимірюванням та зняттям планів з натури. Рамки професії були ширшими, принаймні в біографії людини про яку піде мова – Івана Яковича Шмігельського. Саме він разом з архітектором В. Беретті розробив генеральний план Києва, який так і увійшов у наукові аннали під умовною назвою плану Шмігельського-Беретті. Син І. Шмігельського – Лука Іванович – наслідував батьківський рід занять, тому дослідники часто плутають двох землемірів – батька та сина. Архівні джерела дають можливість змалювати їхню стислу біографію.

Ще одна родина, що залишила відбиток в історії київської архітектури – це потомствени дворяни Тустановські. Фонди Київського дворянського зібрання містять окремі матеріали про підтвердження дворянства католицької родини Тустановських, але поки що ми не знайшли зв'язок цієї родини з тією гілкою, до якої належали два брати – Ромуальд та Петро Григоровичі. Винайдені архівні матеріали дають змогу повніше реконструювати біографії обох братів.

Вони народилися в Немирові і були охрещені в костюлі 24 березня 1833 р. (це підтверджує їхні польські корені), тобто були близнюками (або двійнятами). Обидва навчалися у Немирівській гімназії, виявили задовільні успіхи і продовжили навчання, але приватним шляхом. Цей етап їхнього молодого життя був ознаменований скандальним випадком, пов'язаним з ім'ям одного з найвідоміших архітекторів Києва. Втім, саме цей епізод в біографії архітекторів здається сьогодні найбільш цікавим,

а не їхня рядова будівнича діяльність. У 1845 р. батько Тустановський віддав дітей в учні до відомого архітектора та викладача Київського університету Олександра Беретті. 1850 р. між учнями та О. Беретті відбувся якийсь конфлікт, і брати втекли. Почалося слідство у справі. У 1852 р. суд вирішив справу на користь Беретті – учні мали повернутися до нього. Але попереднє рішення було оскаржено і виграти справу остаточно архітектору не вдалося – вона тягнулася 20 років і завершилася лише 1870 р. повною його поразкою [3, 31]. І хоча затягнутий судовий процес, звичайно, приємним не був, але дворяни Тустановські змогли знайти своє місце у житті. Сьогодні їхній архітектурний спадок майже забутий, об'єкти, переважно, не збереглися. Ті, що існують, за будівельним масштабом та стриманими формами не відіграють значної ролі в історичній забудові Києва. Втім, подібна творчість була традиційною для Києва 1860–1870-х рр. і відображає загальний рівень архітектурно-будівельної культури того періоду.

Серед маловідомих імен, вірогідно польських, згадаємо дворянина Сопочинського Афіногена Герасимовича, який працював в Києві у другій половині XIX ст., проектуючи, переважно, приватні житлові будинки. В архівних документах також зустрічається ім'я інженера-архітектора Володислава Ромуальдовича Чаплинського (1835–?). Польське походження мав і автор першого київського залізничного вокзалу в стилі англійською тюдоровської готики (1867–1869) Вишневський Іван-Фрідріх Станіславович (1829–?). За архітектурний зразок він узяв залізничну станцію у м. Вільно [1]. До періоду останньої третини – кінця XIX ст. належить і творчість Олександра Ромуальдовича Хойнацького (? – після 1914). Проектно-будівельну діяльність в Києві він розпочав з середини 1870-х рр. [6].

Найбільш виразною неоготичною пам'яткою житлової архітектури залишається прибутковий будинок на вул. Ярославів Вал, 1, який за асиметричною різнорівневою композицією нагадує середньовічний замок. Його звів у 1896–1898 рр. росіянин Микола Добачевський на замовлення поміщика Міхала Подгорського. Особливою окрасою квартир слугували печі і каміни з кахлями виробництва київської фабрики Юсафата Антонійовича Андржейовського (1849 – після 1929) [11]. Цей дворянин Ковенської губернії, виходець зі старовинного польського шляхетського роду став найбільш відомим виробником кахлів в Києві (переїхав сюди 1878 р., 1921 р. повернувся до Польщі). Найкращі його вироби досі прикрашають будинок В. Городецького по вул. Банковій, 10 та особняк

купця С. Лібермана по Банковій, 2, де збереглося 17 різних за формою, кольором та стилем печей [25]. Важливу роль у створенні продукції відіграла співвласниця заводу – професійний скульптор Єва Станіславівна Куликовська, яка особисто моделювала вироби.

Чоловіком художниці був цивільний інженер Валер'ян Іванович Куликовський (1835–1910). Він навчався у Ковенській гімназії, закінчив 1857 р. Будівельне училище, працював в Ковно і Вільно. Був засланий до Сибіру за участь у польському повстанні 1863–1864 рр. З 1875 р. жив в Києві і обіймав посаду архітектора при управлінні Південно-Західної залізниці. Будував Куликовський, переважно, громадські об'єкти і церкви на різних станціях залізниці, дотримуючись форм неоренесансу, необароко, неоросійського і так званого «цегляного стилю». Але до його творчого доробку належать і будинки в замських маєтках, усипальня Вітте і 12 приватних будинків в Києві (адреси далеко не всіх відомі).

Найбільший внесок в історичну забудову Києва зробили польські архітектори, що працювали в Києві на початку ХХ ст. в стилі модерн. Цим творцям присвячена ґрунтовна публікація Т. Скібіцької [27]. Знаковий «Будинок з химерами» В. Городецького (1863–1930) на вул. Банковій, 10 (1901–1902) став одним із символів Києва «срібного століття».

Два відомі киянам об'єкти, що пов'язані з його іменем, – Музей старожитностей та мистецтв на вул. М. Грушевського, 6 та Миколаївський костьол по вул. Великій Васильківській, 75, з'явилися завдяки важливим в житті міста культурним подіям – архітектурним змаганням. В конкурсі 1898 р. на проектування Миколаївського костьолу в районі, серед 30 проєктів другу премію отримав студент останнього курсу Інституту цивільних інженерів, поляк за походженням Станіслав Воловський (1874 р. народження) [26, с. 88]. В подальшому В. Городецький допрацював проєкт, взявши за основу ескіз Воловського [9, с. 2]. Сьогодні Миколаївський костьол разом з сусіднім будинком причту є пам'ятками архітектури національного значення.

1909 р. в Києві відбувся конкурс на проектування публічної бібліотеки. Завдяки великій кількості конкурсантів (37 робіт) це змагання стало одним з найбільш репрезентативних з огляду на вибір стилю будівлі. Переміг проєкт архітектора М. Шехоніна, а друге місце посіла робота П. Альошина. Незважаючи на переконливі результати конкурсу, для реалізації була обрана неприміювана робота поляка Збігнева Леонтійовича Клаве [21].

У 1908–1912 рр. на Бессарабській площі було зведено критий ринок, що є нині одним з кращих в Києві прикладів стилю модерн. Хоча реалізований варіант значно відрізняється від первісного задуму організаторів, за яким в одному комплексі з ринком мала з'явитися бібліотека або готель [32]. Київська влада вдалася до закритого (іменного) типу конкурсу, запросивши кількох відомих архітекторів до розробки проекту [8, с. 3]. Кращим журі визнало проект варшавського архітектора Генріха Гая під девізом «Киеву-граду» [7, с. 3].

Переможець Г. Гай отримав замовлення на детальну розробку свого премійованого проекту, хоча в інших конкурсах така організація проектування відбувалася не завжди. Архітектор на вимогу журі конкурсу вніс у свій проект деякі елементи, запропоновані іншими авторами. Зміни у проекті були спрямовані і на здешевлення проект [23, с. 54]. Проект Гая задав новітній для Києва стильовий і функціонально-технологічний рівень, який вирізняв будівлю з-поміж тогочасних архітектурних об'єктів Києва [27, с. 593].

Генріх Юліанович Гай (1873–1936) для Києва був творцем маловідомим, а точніше – взагалі невідомим, жодного будинку ще до цього не будував. Але на той час вже звів ринок у Варшаві – також за своїм конкурсним проектом. Отже польський архітектор, випускник Санкт-Петербурзького інституту цивільних інженерів (1898 р.) мав досвід у роботі зі спорудами такого призначення, тому і опинився серед запрошених учасників. Йому було призначено стати видатним архітектором не Польщі, а Білорусі. У Мінську, куди зодчий переїхав 1906 р., він залишив чимало творів сакральної та цивільної архітектури [30].

Особливе місце у спадщині київського модерну займають виразні декоративні твори архітектора Ігнатія Казимировича Ледоховського. Але незважаючи на визначну роль у формуванні нового історичного середовища, сама ця постать є загадковою – нічого конкретного про нього нам досі не відомо. Він лише згадується у переліку київських авторів XIX – початку XX ст. в рукопису архітектора, реставратора та дослідника архітектури В. Леонтовича [12]. Єдина «жива» біографічна деталь – повідомлення в газеті «Киевлянин» за 5 липня 1887 р. про смерть графа Казимира Ледоховського, якого вважають батьком архітектора [10, с. 1]. Відомо лише кілька будинків, що були зведені за проектами І. Ледоховського. Втім, самі креслення не збереглися. Їх атрибутував у 1930-х рр. мистецтвознавець С. Гіляров. В оглядовій статті він кількома словами охарактеризував особняк по вул.

О. Гончара, 33 (1907 р.) і два прибуткові будинки по вул. Ветрова, 19 та 21 (1910–1911 рр.) [2, с. 37].

Нещодавно ми виявили в Києві ще один будинок, який може бути пов'язаний з творчістю Ледоховського. А вдалося його атрибутувати завдяки іншому польському митцю – відомому художнику Вільгельму Котарбінському [19]. Роль останнього для київського мистецтва важко переоцінити. Окрім участі в розписах Володимирському собору, він створив ряд монументальних живописних робіт в інтер'єрах київських особняків – декоративні панно в будинку Ханенків по вул. Терещенківській, 15 та плафон з чотирьох живописних олійних панно на тему руського богатирського епосу в будинку Н. Терещенка на бульварі Т. Шевченка, 12 [17]. Численні станкові роботи популярного художника прикрашали стіни багатьох київських будинків, і не тільки житлових. Газетна публікація про освячення у 1912 р. нового будинку лікарні на Георгіївському провулку, 9 свідчить, що приймальня кімната тут була прикрашена шістьма картинами В. Котарбінського [24].

Будинок Георгіївської лікарні був зведений в стилістиці модерну у 1911–1912 рр. В архівній справі збереглося креслення прибудови до невеличкого старого будинку садиби з автографом Ледоховського – єдиним, відомим на сьогодні (1911 р.) [5, арк. 77]. Цілком вірогідно, що І. К. Ледоховський склав проект і самої лікарні. Ці креслення головного корпусу, до речі, збереглися, але без авторського підпису [5, арк. 67]. Нашу атрибуцію підтверджують і деякі архітектурні риси будівлі, подібні до відомих робіт майстра.

Ще одне польське ім'я на архітектурній мапі Києва – Кароль Людвігович Іваницький (1870–1940 (1941)). У 1894–1919 рр. він мешкав в Києві, де працював не дуже активно, але залишив по собі деякі споруди. Він закінчував у 1916 р. на Софійській площі будинок, який запроєктував П. Альошин. Іваницький мав відношення до проектування каплиці Йосифа Обручника з дзвіницею в садибі К. Ярошинської на розі вулиць Фрунзе та Юрківської, 34/1 [14]. Найбільшою ж роботою Іваницького і єдиною нині збереженою в Києві є великий прибутковий будинок домовласниці Є. Крушевської по вул. Б. Хмельницького, 32, вирішений у неокласичних формах ретроспективного модерну (1913). Декілька років тут містилося архітектурно-будівельне бюро зодчого і мешкав він сам. На жаль, будівництво такої масштабної споруди не відображено в архівних документах. Важливим внеском Іваницького в культуру Києва стала його книга, видана у Варшаві у 1931 р. [35].

Говорячи про роль поляків-архітекторів у формуванні забудови Києва, слід згадати цивільного інженері Федір Мефодієвич Олтаржевський. Сьогодні цей талановитий архітектор широкому загалу не відомий. В архівах ми знайшли багато справ про дворянство кількох родин Олтаржевських. Втім, всі винайдені родоводи ми поки що не можемо пов'язати з архітектором. Отже, пошуки родоvodu Федора Олтаржевського тільки починаються.

А от його творчість вже вдалося проаналізувати досить докладно, що дає підстави говорити про Олтаржевського як про одного з кращих творців київського модерну. Невідомі, хоча і доволі стислі, факти його біографії розкриває заява, подана на конкурс одного з міських архітекторів 1918 р. [15]. На момент виявлення зазначеного архівного документу спеціалістам були відомі лише кілька київських робіт архітектора. Перш за все, це об'єкти, на які існують проектні креслення, підписані Ф. Олтаржевським – прибуткові будинки Г. Мозерта по Лютеранській, 32 (фасадний і флігельний) та І. Червоненкіса по Володимирській, 92/39. Архітектор також побудував для І. Червоненкіса будинок по вул. Алли Тарасової, 4 (1909 р.), але його проект не зберігся [16]. Нами в архівах Києва був виявлений ще один проект з автографом – флігеля в садибі по вулиці Саксаганського, 125. Крім того, він збудував флігель в садибі по вул. Лютеранській, 6. Заява на посаду міського архітектора дозволила атрибутувати ще три об'єкти: будинки по вул. Саксаганського, 12 (прикрашений сюжетними панно зі стилізованими античними зображеннями), по вул. Володимирській, 68 (не зберігся) та 81. Їх проекти в архівах поки що не знайдені. Репутація архітектора була зіпсована на початку 1910-х рр. вкрай неприємною подією. На його об'єкті по вулиці Артема 14-а сталася будівельна катастрофа з людськими жертвами, після чого архітектор навіть перебував під судом [13].

На завершення розповіді підкреслимо, що питання ролі польських архітекторів і митців у формуванні історико-архітектурного образу Києва ХІХ-початку ХХ ст. лише намічено нашою розвідкою. Біографія – особиста та творча – кожного зі згаданих митців може і повинна досліджуватися глибше. Але вже вивчений та проаналізований матеріал свідчить про інтернаціональний характер архітектурного життя Києва. А також доводить те, що успіх митця на межі ХІХ–ХХ ст. не залежав від його національного походження та віросповідання, а лише від таланту, працездатності та, безумовно, вдачі.

## Література

1. Вишне夫斯基 И. Станция в г. Киеве / Ив. Вишне夫斯基 // Зодчий. – 1874. – № 8–9. – С. 113.
2. Гіляров С. Архітектура передвоєнної доби / С. Гіляров // Соціалістичний Київ. – 1936. – № 4. – С. 36–40 : іл.
3. Державний архів Київської області. – Ф. 1. – Оп. 295. – Спр. 60090.
4. Державний архів міста Києва (далі ДАК). – Ф. 143. – Оп. 3. – Спр. 103.
5. ДАК. – Ф. 143. – Оп. 3. – Спр. 85.
6. ДАК. – Ф. 163. – Оп. 41. – Спр. 5868.
7. К сооружению в Киеве здания городской публичной библиотеки и крытого рынка // Киевлянин. – 1908. – 25 июня (№ 174).
8. К сооружению в Киеве крытого рынка // Киевлянин. – 1908. – 15 янв. (№ 15).
9. К сооружению второго костела в Киеве // Киевлянин. – 1899. – 4 мая (№ 122).
10. Казимир Ледоховский : [сообщение о смерти] // Киевлянин. – 1887. – 6 июля (№ 145).
11. Кальницький М. Тасмниці «замку» на Ярославовому Валі / М. Кальницький // Янус. Нерухомість : інф. бюлетень. – 1999. – № 5 (березень). – С. 12–13.
12. Леонтович В. Архитекторы, инженеры-строители и скульпторы, работавшие в Киеве в период 1855-1925 гг. Вып. 1-й / В. Леонтович. – Киев, 1961. – 48 л. – Рукопись. – (ЦДІАК України, ф. 1686, оп. 1, спр.11).
13. Мокроусова О. Г. Будівельні невдачі початку ХХ ст. в Києві: формування правил забудови / О. Г. Мокроусова // Українська Академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці. – Київ, 2004. – Вип. 11. – С. 231–238.
14. Мокроусова О. Г. До історії католицької каплиці на Подолі : Нові знахідки / О. Г. Мокроусова, Л. К. Пономарьова // Могилянські читання : зб. наук. праць : До 90-річчя Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. – Київ, 2015. – С. 261–266.
15. Мокроусова О. Г. До проблеми атрибуції архітектурних об'єктів Києва: нові знахідки / О. Г. Мокроусова // Київ і кияни : матеріали щоріч. наук.-практ. конф. Музею історії Києва. – Київ, 2007. – Вип. 7. – С. 160–174.
16. Мокроусова О. Г. Дослідження пам'ятки архітектури за непрямими архівними джерелами : (На прикладі прибуткового будинку по вулиці Алли Тарасової, 4) / О. Г. Мокроусова // Українська Академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці. – Київ, 2005 – Вип. 12. – С. 167–175.
17. Мокроусова О. Г. Живопис В. Котарбінського в архітектурі Києва / О. Г. Мокроусова // Пам'ятки України. – 2012. – Вип. 2. – С. 22–27.
18. Мокроусова О. Г. Загадки костела св. Александра / О. Г. Мокроусова // Киевский альбом : ист. альманах. – Киев, 2009. – Вип. 6. – С. 40–49.

19. Мокроусова О. Г. Нереалізоване і неатрибутоване монументально-декоративне мистецтво в архітектурі Києва XIX – поч. XX ст. / О. Г. Мокроусова // Праці Центру пам'яткознавства. – Київ, 2010. – Вип. 17. – С. 50–70.
20. Мокроусова О. Г. Розпланування нових вулиць Києва наприкінці XIX – на початку XX століття як ознака будівельного піднесення / О. Г. Мокроусова // Вісник УкрНДПроекстреставрації. – К., 2005. – Вип. 3–4. – С. 87–104.
21. Мокроусова О. Г. Стилїстика модерну у київських архітектурних конкурсах початку XX століття / О. Г. Мокроусова // Українське мистецтвознавство : Матеріали. Дослідження. Рецензії. — Київ, 2010. – Вип. 10. – С. 77–103.
22. Национализация современных польских архитектурных произведений // Зодчий. – 1909. – № 29. – С. 300–301.
23. Обзор деятельности Киевской городской думы за четырехлетие 1906–1910 гг. – Киев : Издание группы гласных думы, 1910. – 118 с.
24. Общество врачей-специалистов в Киеве. Георгиевская больница : альбом фотографий / Э. Ш. – Киев, 1912.
25. Особняк, 2-а пол. 19 ст. Вул. Банкова, 2 / Д. Малаков, О. Мокроусова, О. Сердюк, Т. Скібіцька // Звід пам'яток історії та культури України : у 28 т. – Київ, 1999. – Кн. 1 : Київ. – Ч. 1 : А–Л. – С. 185–187.
26. Разбор конкурсных проектов римско-католической церкви для г. Киева // Зодчий. – 1898. – № 11. – С. 86–88.
27. Скібіцька Т. Авангард модерну: польські архітектори у Києві межі XIX–XX століть / Т. Скібіцька // Хроніка-2000. – Київ, 2009. – Вип. 80 : Україна-Польща : Діалог упродовж тисячоліть. – С. 588–600.
28. Сторчай О. Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.) / Оксана Сторчай. – Київ : Щек, 2009. – 335 с.
29. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. / М. Загайкевич, Р. Пилипчук, О. Федорук, О. Кашуба ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, XII Міжнар. з'їзд славістів. — Львів ; Київ : Логос, 1998. – 184 с.
30. Харевський С. Генріх Гай : Польський слід в білоруській архітектурі [Електронний ресурс] / Сергій Харевський // [http://www.hata.by/architecture/genrih\\_gaj\\_polskijsled\\_v\\_belorusskoj\\_arhitekture-4685/#in\\_news\\_begin](http://www.hata.by/architecture/genrih_gaj_polskijsled_v_belorusskoj_arhitekture-4685/#in_news_begin) (дата звернення 18.06.2018). – Назва з екрану.
31. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (далі ЦДАМЛМ). – Ф. 9. – Оп. 1. – Спр. 43.
32. ЦДАМЛМ. – Ф. 8. – Оп. 1. – Спр. 397.
33. Чорний С. Національний склад населення України в XX сторіччі : довідник / С. Чорний. – Київ : Картографія, 2001. – 86 с.

34. Шамраєва А. Костел св. Олександра в Києві / А. Шамраєва, С. Юрченко // 3 історії української реставрації : Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». – Київ, 1996. – С. 40–44.
35. Iwanicki K. Kościoły i kaplice w Kijowie / K. Iwanicki. – Warszawa, 1931. – [10], 38 s, 12 tabl., il.
36. Kalnicki M. Polskie adresy Kijowa / M. Kalnicki. – Kijów : Duch i Litera, 2007. – 1 ark.
37. Loza St. Architekci i budowniczwowie w Polsce / St. Loza. – Warszawa : Budownictwo i Architektura, 1954. – 424, [3], [72] s.

**Олена Мокроусова**

### **Внесок польських архітекторів Києва XIX-початку XX століть у формування історичного образу міста.**

Автор аналізує творчість архітекторів польського походження, які працювали у Києві в XIX – на початку XX ст.

В той час на теренах України, що входили до складу Російської імперії розгорнулася дискусія щодо українського модерну та необароко, але окремі польські традиції в цьому ідеологічно-мистецькому процесі Києва не виділялися. Проектування, що мало цілком практичну спрямованість, відбувалося у річищі загальноєвропейських архітектурних процесів. Архітектурна мода та бажання замовників частіше диктували конкретні форми, ніж власні уподобання авторів. Умовним маркером національної ідентичності польських замовників були неоготика і романські мотиви. При цьому польські зодчі шукали власну національну ідентичність у зразках народної архітектури.

Наприклад, автор первісного проекту костьолу св. Олександра (вул. Костьольна, 17) архітектор Станіслав Костка Людвіг Антон Піллер, який не мав спеціальної архітектурної або художньої освіти, але вдало виконував приватні замовлення польських дворян. Більш відомим був Францишек Мехович (1786–1852), який теж пов'язаний з будівництвом костьолу. Говорячи про архітекторів-поляків, автор згадує також землеміра Івана Яковича Шмігельського, який разом з архітектором В. Беретті розробив генеральний план Києва. Не дуже відоме й ім'я Афіногена Герасимовича Сопочинського, який працював в Києві у другій половині XIX ст., проектуючи приватні житлові будинки. Польське походження мав також автор першого київського залізничного вокзалу в стилі англійською тюдоровської готики (1867–1869 рр.) Іван-Фрідріх Вишневський.

Найбільший внесок в історичну забудову Києва зробили польські архітектори, що працювали в Києві на поч. XX ст. в стилі модерн. Знаковий «Будинок з химерами» В. Городецького на вул. Банковій, 10 (1901–1902 рр.) став одним із символів Києва. З його ім'ям пов'язані також Музей старожитностей та мистецтв на вул. М. Грушевського, 6, та Миколаївський костьол по вул. В. Васильківській, 75. У 1908–1912 рр. на Бессарабській площі було зведено критий ринок за проектом варшавського архітектора Генріха Гая.

## **Wkład polskich architektów Kijowa w XIX i na początku XX wieku w tworzenie historycznego obrazu miasta**

Autor analizuje twórczość architektów polskiego pochodzenia, którzy pracowali w Kijowie w XIX wieku i na początku XX wieku. W tym czasie na terenach Ukrainy, które były częścią Imperium Rosyjskiego, rozwinęła się dyskusja dotycząca ukraińskiego modernizmu i neobaro-ku, ale polskie tradycje tego ideologiczno-artystycznego procesu w Kijowie nie zostały w sposób osobny wyróżnione. Projektowanie, które miało całkowicie praktyczne nastawienie, odbywało się w nurcie paneuropejskich procesów architektonicznych. Moda architektoniczna i życzenia klientów częściej dyktowały konkretne formy, aniżeli własne preferencje autorów. Umownym znakiem tożsamości narodowej polskich klientów były neogotyki i motywy romańskie. Przy czym polscy architekci szukali własnej tożsamości narodowej w próbkach architektury narodowej.

Na przykład autor oryginalnego projektu kościoła św. Aleksandra (ul. Kostiolna 17) architekt Stanisław Kostka Ludwigi Anton Piller, który nie miał specjalnego wykształcenia architektonicznego lub artystycznego, ale z powodzeniem realizował prywatne zamówienia polskiej szlachty. Bardziej znany był Franciszek Miechowicz (1786–1852), który był również związany z budową kościoła. Mówiąc o polskich architektach, autor wspomina także geodetę Iwana Jankowicza Szmigelskiego, który wspólnie z architektem B. Berettim stworzył generalny plan Kijowa.

Niezbyt dobrze znana jest również postać Afinogena Gierasimowicza Sopocińskiego, który pracował w Kijowie w II poł. XIX wieku, projektując prywatne budynki mieszkalne. Również polskie pochodzenie miał autor pierwszego kijowskiego dworca kolejowego w stylu angielskiego tudorowskiego gotyku (1867–1869), Iwan Fridrich Wiszniewski.

Największy wkład w historyczną zabudowę Kijowa wnieśli polscy architekci, którzy tworzyli w Kijowie na początku XX wieku w stylu modernistycznym. Znakomity «Bydynek z chimerami» W. Gorodeckiego przy ul. Bankowej 10 (1901–1902) stał się jednym z symboli Kijowa. Z jego imieniem wiąże się także Muzeum Starożytności i Sztuki przy ul. M. Gruszeńskiego 6 i kościół Mikołajewski przy ul. W. Wasylkiwskiej 75. W latach 1908-1912 na placu Bessarabskim zbudowano zadaszony rynek według projektu warszawskiego architekta Henryka Gaja.

Wyjątkowe miejsce w dziedzictwie kijowskiego modernizmu zajmują dekoratywne dzieła architekta Ignacego Kazimirowicza Ledochowskiego, według projektu którego zostały zbudowane, w szczególności, rezydencja przy ul. O. Honczara 33 (1907) i dwa dochodowe budynki przy ul. Wietrowa 19 i 21 (1910–1911). Karol Iwanicki, który w latach 1894–1919 mieszkał w Kijowie, zaprojektował wielki budynek dochodowy właścicielki E. Kruszewskiej przy ul. B. Chmielnickiego 32 w stylu neoklasycyźnym (1913). Kwestia roli polskich architektów i artystów w kształtowaniu historyczno-architektonicznego obrazu Kijowa XIX- początku XX w. wymaga dalszych badań.

## Архитектор Б. Михаловский в театральном пространстве Харькова

Творчество архитектора Болеслава Михаловского оставило особый след в архитектуре Харькова. Его деятельность пришлась на вторую половину XIX – начало XX века. В это время Харьков стал крупным торговым и промышленным центром России. Отмена крепостного права послужила толчком к развитию капитализма. В 1869 году была проложена Курско-Харьковско-Азовская железная дорога. Это способствовало экономическому расцвету города. Появляются такие крупные предприятия, как паровозостроительный завод, канатный завод, Механический чугунолитейный завод А. Пильстрема, Завод сельскохозяйственных машин Гельферих-Саде и т.д. Развитие города влекло за собой рост населения, а значит – увеличение темпов строительства. Сумская стала центральной транспортной магистралью города, его деловым, административным и культурным центром. На ней находились здания общегородского значения (театр, институт благородных девиц, ветеринарный институт, уездное училище, школа для слепых, государственный банк). И многие из этих проектов выполнены выпускником Петербургского строительного училища Б. Г. Михаловским. Он был воспитанником петербургской архитектурной школы, предполагавшей глубокое знание архитектурных стилей, ориентированной на традиции европейского зодчества.

Болеслав Георгиевич Михаловский родился в 1830 г. в Вильно, где и закончил гимназию. В 1849 г., после окончания Петербургского строительного училища, молодой инженер получил назначение в Тверскую строительную-дорожную комиссию. На протяжении 12 лет он строил в Тверской губернии здания, мосты и дороги. В 1862 году Михаловского перевели в Полтаву, где он 10 лет работал в должностях губернского инженера и губернского архитектора. В это время ему присвоили звание инженера-архитектора за оригинальный проект моста, а также премировали за проект храма в Ромнах. В 1872 г. Михаловского перевели во Владимир, а затем – в Харьков. С 1874 по 1909 г. он занимал в нашем городе должность городского инженера [3, с. 93–96]. По совместительству Михаловский в 1874–1893 гг. преподавал геодезию и строительное искусство в Первом реальном училище. В 1890–1895 гг. при его участии

был разработан генплан Харькова, который предусматривал расширение границ города с включением его окраин.



Борисъ Георгіевичъ Михаловскій  
1835 - 1906

Архітектор Б. Михаловський

По проектам Михаловского и под его руководством было построено 7 деревянных и 1 металлический мост на реках Лопань и Харьков, производились мелиоративные работы, мощение улиц, устройство тротуаров, разбивка скверов. Участвовал Михаловский также в прокладке конной железной дороги и в устройстве городского водопровода. Помимо этого он занимался проектированием жилых, общественных и промышленных зданий, а в 1898 г. открыл собственное частное строительное бюро.

До нашего времени дошло несколько зданий, построенных архитектором в Харькове. Среди них: здание 1-го реального училища на Вознесенской площади (ныне Фейербаха, 1875–1877, ныне – один из корпусов Харьковского национального технического университета сельского хозяйства имени П. Василенко), здание 2-й женской гимназии на Вознесенской площади (ныне – пл. Фейербаха, 8, 1885, на его фундаменте построен главный корпус Украинского государственного университета железнодорожного транспорта); здание Городского дома на Николаевской площади (1885), построенное в формах французского ренессанса XVI века (сегодня, после двух реконструкций (1932 и 1950 гг.), в этом здании размещается Городской совет). По проекту Михаловского построено здание католического храма Успения Пречистой Девы Марии (1891), в котором архитектор использовал композиционные и декоративные

приемы готики [11, с. 51]. Кроме того, им построены особняк на ул. Конторской, 3 (1887 г.), жилые дома на ул. № 2 (конец XIX ст.), вул. Сумской, (конец XIX ст.), на ул. Сумской, 45 (конец XIX ст.). В 1900 году Михаловский совместно с М. И. Ловцовым реконструировал Братский дом Успенского собора (пл. Конституции, 12).

Всего в списке памятников архитектуры Харькова содержится 12 зданий, построенных по проектам Михаловского, которого в 1904 г. избрали председателем Архитектурного отдела Харьковского отделения Русского технического общества. По отзывам современников, Михаловский отличался добросовестностью, трудолюбием и личной скромностью. Он скоропостижно скончался 22 марта 1909 года, незадолго до готовящегося чествования по поводу 80-летия со дня его рождения и 35-летия безупречной службы.



Оперний театр. Харків. Початок XX ст. Реконструкція Б. Михаловського

В числе прочего городской инженер Михаловский занимался проектированием, строительством и реконструкцией театральных зданий. Некоторые из них в перестроенном виде сохранились до сих пор.

В 70-е годы XIX века Харьков был крупным театральным центром. Но при этом имел только одну большую и приспособленную для показа спектаклей, требующих сложного сценического оформления, сцену, находящуюся в здании театра Дюковых. А поскольку кроме русской в городе часто работали украинские и зарубежные труппы, даже для

удовлетворения потребностей драматических коллективов одного помещения было мало. Кроме того, в Харьков часто приезжали оперные и балетные коллективы, а с середины 60-х годов XIX века как самостоятельный жанр начала развиваться оперетта. В летнее время эту проблему отчасти решали открытые театры увеселительных садов («Бавария», «Тиволи», «Акваиум», «Шато де Флер»). Иногда труппы работали в помещениях деревянных цирков на разных площадях города. Но для масштабных оперных и балетных постановок, требующих частой смены декораций, и соответственно, специального оснащения сцены и закулисных помещений, такие здания не подходили. Обычно оперные и балетные спектакли давались в помещении городского театра, принадлежащего Дюковым, в то время, когда он был не занят под драматические представления.

Улица Рымарская, 21



Оперный театр. Харків. 1980-ті рр.

Поэтому в 70-е годы в городе появилось еще одно театральное здание, которое стали называть «Малым театром». В 1872 г. дворянин С. Д. Кондратьев арендовал у купца С. Павлова часть дворового места в Конном

переулке рядом с Павловской площадью. Тогда же по заказу Кондратьева в комплекс зданий в северной части бывшей Торговой площади (пл. Розы Люксембург), на берегу реки Лопань былстроен по проекту архитектора Б. И. Иогансона театр с небольшим, но уютным трехъярусным зрительным залом, со сценой и оркестровой ямой. В этом здании Кондратьев открыл театр оперетты. Труппа состояла из 14 солистов и хора, руководил ею Эдуард Бодо. Поначалу публика была привлечена новым зрелищем, но постепенно ее интерес начал падать.

Театр оперетты работал в 1872–1874 гг., а затем в Малом театре выступала русская оперная труппа Ф. Бергера, переехавшая из Киева [8, с. 106–107]. Теснота зала, слабо оснащенная закулисная часть и плохая акустика заставили Бергера искать новое помещение для своей труппы. Ему на помощь пришел бывший военный врач, страстный меломан Владимир Егорович Пашенко. Он заключил договор со своей теткой, вдовой полковника Замятина, об аренде сроком на 12 лет (до 1886 г.) дворового места на углу улицы Екатеринославской и Лопанской набережной. И в 1874 г. здесь было начато строительство деревянного здания, проект которого разработал Б. Михаловский. Здание было временным, Строительное отделение Харьковского губернского правления разрешило его эксплуатацию лишь в течение пяти лет (на самом деле театр проработал 10 лет). Первый спектакль состоялся 26 декабря 1874 г. Это была опера М. И. Глинки «Жизнь за царя». Театр представлял собой деревянное сооружение с чугунными лестницами. Зрительный зал имел три яруса лож, 286 кресел и 70 приставных мест в партере, 200 мест на галерее, вмещающая в общей сложности 935 человек. Сцена была оборудована оркестровой ямой. Кроме того, имелись служебные помещения, фойе, буфет и касса. Театр освещался газом, имел водопровод и достаточно современное противопожарное оборудование [8, с. 109]. Доходы от спектаклей оказались, однако небольшими. Антрепренер Ф. Г. Бергер вскоре умер, а сменивший его на этом посту владелец здания Пашенко «прогорел», был вынужден продать его за бесценок и покинуть Харьков. Некоторое время театр снимали по очереди разные оперные и драматические труппы. В 1880–1881 годах оперой руководил известный казанский актер и антрепренер П. И. Медведев.

В 1880 г. здание по требованию строительной комиссии подверглось переделкам: были убраны две боковые ложи бенуара и один ряд стульев из партера, а в партере был устроен свободный поперечный проход, что должно было обеспечить лучшую возможность эвакуации при пожаре [8, с. 113].

Когда театр окончательно обветшал и стал пожароопасным, было принято решение его разобрать. Некоторое время оперные спектакли ставились на сцене Городского драматического театра, а также в деревянном летнем павильоне в саду Коммерческого клуба на Рымарской улице. Затем Коммерческий клуб стал сдавать различным оперным труппам свое помещение на Рымарской, 21. Двухэтажный деревянный дом на Рымарской, принадлежавший откупщику Кожевникову, был построен в 1829 году. В нем открылся пансион профессора П. А. Сливичкого, а позднее – «Увеселительный вокзал» Зарудного – заведение, где проводились танцевальные вечера и концерты. С 1858 года здесь размещался созданный харьковским купечеством Коммерческий клуб. В 1879 году Правление Коммерческого клуба выкупило дом у Сливичких. А в 1883 году в деревянном, обложенном кирпичом здании клуба произошел пожар.

В ходе восстановительных работ в 1885 году по проекту архитектора Б. Г. Михаловского к зданию пристроили большой новый зал, отделанный внутри по образцу одного из парадных залов дворца Тюильри в Париже. По периметру стен зала появились спаренные колонны с канелюрами коринфского ордена. Над каждой парой колонн были размещены женские скульптуры с крыльями (музы), которые поддерживали балкон верхнего яруса. Украсившая зал лепнина была выполнена по шаблонам инженера Шиллера и под его руководством. Падуги под потолком украсили находящимися в медальонах барельефными портретами великих композиторов. Потолок расписали аллегорическими картинами на темы сельского хозяйства, торговли и виноделия. С 1886 г. зал освещался электрическими лампами (движок временной электростанции находился в саду), а в 1891 г. под руководством Михаловского была оборудована сцена с оркестровой ямой [4, с. 203–204]. В этом зале и стала работать оперная труппа, которой руководил антрепренер А. Ф. Картавов из Вильно. Это здание пережило ряд реконструкций. Так, например, в начале XX века был сооружен промежуточный ярус лож бельэтажа. В начале 30-х годов с северной стороны был пристроен новый вестибюль с гардеробом. В 1938 г. архитектор В. Троценко перестроил фасад театра в стиле русского классицизма. В 2000 г. фойе вестибюля превратилось в концертный зал Харьковской филармонии. Теперь в этом здании, пережившем 6 реконструкций, производится капитальная перестройка зала.

После удачно спроектированного зала Коммерческого клуба Михаловскому в 1893 году была доверена реконструкция Городского

театра, построенного в 1841 году по проекту первого городского архитектора А. А. Тона в стиле русского классицизма. Именно главный фасад этого здания, находившегося на ул. Сумской, 9, формировал архитектуру Театральной площади. Четырехъярусный зал вмещал 800 зрителей. Посетители жаловались на неважную акустику, тесноту, низкие потолки, узкие лестницы и отсутствие фойе. Актерам не нравились тесные, неудобные гримуборные. Да и отделка помещений была весьма скромной.

Через пятьдесят лет после постройки здание нуждалось в капитальном ремонте. К тому же техническое оснащение сцены тоже требовало модернизации. План реконструкции был разработан Б. Г. Михаловским при участии молодого архитектора З. Ю. Харманского. В мае 1893 г. «Южный край» написал, что, согласно этому плану, в новом театре будет 4 яруса: 3 яруса лож и галерея, общее число лож – 66 (54 обыкновенных и 12 литерных), в партере разместится 13 рядов кресел в партере и 10 рядов – в амфитеатре, находящемся на всех ярусах (180 мест в бенеуаре и по 70 мест на остальных двух ярусах), 360 мест – на галерее. Таким образом, общая вместимость зала (без приставных стульев) составит 1300 мест [6].

Как и многие архитекторы, формировавшиеся во второй половине XIX века, Михаловский тяготел к эклектизму. В. Ясиевич в своей книге «Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков» писал: «Главным кредо представителей этого направления была свобода выбора исторического источника для создания новых произведений в соответствии с их назначением и идейными представлениями заказчика и архитектора. Главный тезис эклектизма – равенство всех эпох в архитектуре (а не только классики античного мира), повое понимание полезного и прекрасного, обращение к народному творчеству как одному из источников» [12, с. 126]. Реконструируя городской театр, зодчий придал фасаду здания черты французского ренессанса. Опираясь на пластический декор Лувра, Михаловский разместил по всему фасаду скульптуры (изображения грифонов, лир, женских аллегорических фигур). Фронтон украсил барельеф в виде лежащих женских фигур. Над окнами второго этажа размещены маскароны.

Фактически в ходе реконструкции были оставлены только стены театра. Фундамент значительно подняли, помещения расширили (ширина и дина зала – 21,5 аршин (15, 24 м)). В итоге вместимость зала составила 1054 человека (партер – 308, галерея – 300, амфитеатр бенеуара – 90,

ложи бельэтажа и верхнего яруса – 116). Теперь в нем имелось 53 ложи (12 литерных, из них 6 с комнатами), где могло находиться 240 зрителей. По примеру оперного театра в бенеуаре был устроен амфитеатр, а в бельэтаже и на первом ярусе – балконы. Ложи стали глубже и вместительнее. В старом здании коридоры были узкими и неудобными, теперь их значительно расширили, а в бельэтаже пол покрыли паркетом.

Все ложи и галереи зрительного зала отделали лепниной (которую ко времени открытия не успели расписать). Оркестровая яма была рассчитана на 40 человек оркестра. На первом этаже устроен теплый гардероб. В бельэтаже разместились буфет, чайная, курительная комната и фойе, дамские и мужские уборные. На верхнем ярусе имеются помещения для театрального архива и комнаты для прислуги. Еще одно фойе с буфетом разместилось на галерее. В подвальном этаже был устроен репетиционный зал и склады для мебели. Театр имел 17 выходов, что было связано не только с противопожарными мерами, но и с тем, что разные слои публики не должны были смешиваться друг с другом. Устройство сцены разработал машинист московского Большого театра В. С. Хмелевский. Размеры сцены: 30 аршин глубины (21,3 м), 28 аршин ширины (19,9 м), 32 аршина высоты (22,7 м) до фронтона (27 аршин до колосников (19,2 м)). Ширина порталной арки – 18,5 аршин (13, 14 м), высота – 14 аршин (9,94 м). Сцена имела 5 планов и запасную малую сцену. Запасная сцена (или арьерсцена) являлась продолжением основной сцены и служила резервным помещением для монтировки и установки декораций, которые создают иллюзию пространства большой глубины. Теперь имелись в театре и приспособления, имитирующие ветер и дождь. На колосниках (так называется решётчатый настил над сценой) находилось устройство для подъема и спуска декораций. В глубине под запасной сценой помещалась декорационная мастерская, ниже – гардеробные и 10 гримуборных. На сцене было 7 люков, а под сценой находились трюмы, где размещались подъемные механизмы, предназначенные для осуществления целого ряда эффектов, связанных с появлением и исчезновением актеров, подменой исполнителей куклами и т. д. Перестройка театра повлекла за собой изготовление новых декораций. Они были выполнены по заказу А. Н. Дюковой художником И. А. Суворовым. Сценическое оформление для всех спектаклей состояло из 16 декораций: 1) лес летний; 2) сад летний; 3) боярский терем; 4) зал с колоннадами; 5) «воздух» («воздухом» в театре XIX века называли плоскую заднюю завесу, окрашенную в светло-голубой цвет);

6) улица; 7) горный вид; 8) павильон «Изба»; 9) сельский вид; 10) павильон богатый; 11) павильон средний; 12) павильон бедный; 13) готический зал; 14) тюрьма; 15) кремль; 16) фламандская комната [7]. Этот же художник расписал передний и антрактный занавесы (по эскизу известного художника-импрессиониста К. К. Первухина). Лепные работы в зале и украшения на фронте театра были сделаны в скульптурной мастерской О. И. Якобса, но к открытию сезона заказ полностью выполнить не успели [7].

Руководил работами по перестройке театра сам инженер Михаловский. Первоначальная смета была составлена на сумму 80 тыс. рублей, но ее оказалось недостаточно, расходы по постройке превысили 130 тыс. руб. Но поскольку к началу сезона не было «аммосовского отопления», электрического освещения и не были выполнены альфрейные работы, общая сумма расходов должна была составить более 150 тысяч рублей [7]. Обновленный театр открылся 22 декабря 1893 г., на два месяца позже намеченного срока. Традиционно на открытие давали спектакль по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума». Перед спектаклем был разыгран «Пролог на открытие Харьковского драматического театра», написанный харьковским поэтом В. Ивановым. По окончании вызывали не только автора Иванова (который, обидевшись на искажение его произведения и плохое знание актерами текста, не вышел), владелицу театра А. Н. Дюкову и антрепренера В. Л. Форкатти, но также архитектора Б. Г. Михаловского и художника И. А. Суворова [10]. Публика приняла новое здание восторженно, хотя из-за недоделок в зале было холодно и сыро. Опасаясь, что это оттолкнет публику, дирекция приняла срочные меры по утеплению здания, гарантируя зрителям, что температура воздуха в театре обязательно будет не ниже 12 градусов по Реомюру (15°C).

Остальные работы были доделаны летом 1894 г. [1, 2, 5]. Перестройка театра окончательно подорвала бюджет владельцев Дюковых, и в 1900 г. здание было продано городу.

Театр с тех пор дважды подвергался перестройкам. В 1928 г. он было перестроен внутри в духе конструктивизма (архитектор В. П. Костенко, художник В. Г. Меллер). В 1961 г. со стороны Рымарской улицы был сооружен по проекту архитекторов Б. Г. Клейна и Е. Х. Святченко новый пятиэтажный служебный корпус, пришедший на смену ветхим вспомогательным помещениям сценической части. В 1964 г. по проекту архитекторов Б. Г. Клейна и Н. С. Фурмановой были перестроены помещения зрительской части и сцены.



Оперний театр. Харків. 1980-ті рр.

Фасады здания, являющегося памятником истории и архитектуры, в основном сохранились, но после каждой реконструкции оно утрачивало какие-то декоративно-скульптурные элементы. Как считает В. Проскуряков: «Втратою слід вважати „підлаштування” інтер’єрів і простору сцени під чинні норми. Втратою також слід вважати демонтаж частини декоративних оздоб на фасадах споруди» [9, с. 234].

Мы видим, что при строительстве театральных зданий архитектор Михаловский отдавал предпочтение французскому ренессансу. Характерными чертами его работ были поэтапное членение фасадов с обработкой различными вариантами ордерных композиций, обильное применение рельефных деталей, рустовки, наличников, фронтонов, люкарн, эркеров, небольших куполов, аллегорической пластики. По сути, Михаловский первым в Харькове стал использовать при оформлении фасадов лепнину и скульптуру.

Здание деревянного оперного театра, построенное Михаловским, несмотря на свой временный характер, положило начало формированию нового театрального центра Харькова в районе улицы Екатеринославской (позднее в этом районе были построены цирки-театры Муссури, Грикке, зал Ушинского, закрытый театр сада «Тиволи», театры миниатюр). А Коммерческий клуб и Городской театр, реконструированные

архитектором, на долгие годы стали не только украшением города, но и средоточием его театральной жизни.

## Литература

1. Драматический театр : [О необходимости увеличения ссуды на ремонтные работы] // Южный край. – 1894. – 21 июля.
2. [Драматический театр : Осмотр губернатором А. И. Петровым] // Южный край. – 1894. – 17 июля.
3. Лейбфрейд А. Болеслав Георгиевич Михаловский / А. Лейбфрейд // Позиция. – 1991. – № 5. – С. 93–98, 6 фото.
4. Лейбфрейд А. Ю. Харьков : От крепости до столицы : заметки о старом городе / А. Ю. Лейбфрейд, Ю. Ю. Полякова. – Харьков : Фолио, 1998. – 334 с. : ил.
5. [Начало ремонта и переоборудования театра] // Южный край. – 1894. – 20 мая.
6. [О театре Дюковой : проект реконструкции театра, предложенный Б. Г. Михаловским]. – 1893. – 9 мая.
7. Обновленное здание Харьковского драматического театра // Южный край. – 1893. – 22 дек.
8. Парамонов А. Ф. Материалы к истории харьковского театра, 1780–1930 / А. Парамонов, В. Титарь. – Харьков : Харьк. частн. музей гор. усадьбы, 2007. – 280 с. : ил. – (Библиотека исторической мысли).
9. Проскуряков В. Архітектура українського театру : Простір і дія / Віктор Проскуряков. – Львів : Вид-во Нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2004. – 584 с.
10. Театр и музыка : [Открытие драматического театра] // Южный край. – 1893. – 24 дек.
11. Тимофеенко В. И. Застройка Харькова во второй половине XIX – начале XX века / В. Н. Тимофеенко // Материалы к своду памятников истории и культуры народов СССР. – Киев, 1984. – Вып. 2 : Харьк. область. – С. 6–53.
12. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков / В. Е. Ясевич. – Киев : Будивельник, 1988. – 184 с.

**Юлиана Полякова**

### **Архитектор Б. Михаловский в театральном пространстве Харькова**

Статья посвящена деятельности архитектора Болеслава Михаловского (1830–1909) оставило Он был воспитанником петербургской архитектурной школы, прекрасно разбирался архитектурных стилях и в своем творчестве ориентировался на традиции европейского зодчества.

Болеслав Михаловский с 1874 по 1909 г. занимал в Харькове должность городского инженера. В числе прочего он занимался проектированием, строительством и реконструкцией театральных зданий: деревянного оперного театра на ул. Екатеринославской

ул. (1874), здания Коммерческого клуба на ул. Рымарской (1885), здание Городского театра на ул. Сумской (1893). Спроектированный Михаловским главный фасад Городского театра формировал архитектуру Театральной площади. В своих работах Михаловский тяготел к эклектизму. Реконструируя городской театр, зодчий придал его фасаду черты французского ренессанса. Он разместил по фасаду скульптуры (изображения грифонов, лир, женских аллегорических фигур). Михаловский первым в Харькове стал использовать при оформлении фасадов лепнину и скульптуру. Фактически в ходе реконструкции были оставлены только стены театра. Фундамент значительно подняли, помещения расширили, увеличив вместимость зала. Фасады здания театра, являющегося памятником истории и архитектуры, в основном сохранились. Коммерческий клуб и Городской театр, реконструированные архитектором, на долгие годы стали не только украшением города, но и средоточием его театральной жизни.

**Juliana Poliakowa**

## **Architekt B. Michałowski w teatralnej przestrzeni Charkowa**

Artykuł jest poświęcony działalności architekta Bolesława Michałowskiego (1830–1909). Był on uczniem petersburskiej szkoły architektonicznej, był dobrze zorientowany w stylach architektonicznych i w swojej pracy kierował się tradycjami architektury europejskiej. Bolesław Michałowski od 1874 do 1909 pełnił funkcję inżyniera miejskiego w Charkowie.

Między innymi zajmował się projektowaniem, budową i rekonstrukcją teatralnych budynków: drewnianej opery na ulicy Katerynosławskiej (1874), budynku klubu handlowego przy ulicy Rymarskiej (1885), budynku teatru miejskiego na ulicy Sumskiej (1893). Zaprojektowana przez Michałowskiego główna fasada teatru miejskiego tworzyła architekturę placu teatralnego. W swoich pracach Michałowski skłaniał się ku ekлекtyzmowi. Rekonstruując teatr miejski, architekt nadał fasadzie cechy renesansu francuskiego. Umieścił na fasadzie rzeźby (wizerunki sępów, lir, kobiecych postaci alegorycznych). Michałowski jako pierwszy w Charkowie zaczął wykorzystywać sztukaterię i rzeźby. W rzeczywistości w efekcie rekonstrukcji pozostały jedynie mury teatru. Fundament został znacznie podniesiony, lokal powiększył się, zwiększając liczbę osób mieszczących się w sali. Fasady budynku teatru, będącego zabytkiem historii i architektury, w większości się zachowały. Klub handlowy i teatr miejski, zrekonstruowane przez architekta, przez długie lata były nie tylko ozdobą miasta, ale także centrum jego teatralnego życia.

## Організація внутрішнього простору костелів домініканського ордену на Волині

В поняття архітектури латинського храму входить не лише категорії архітектоники, структури та вигляду екстер'єру побудови. Це також внутрішня сакральна атмосфера, яку несе інтер'єр оточуючому середовищу, це інформація про духовні практики ордену, його життя. Домініканські брати-проповідники (*fratres praedicatorum*), мистецький доробок яких розглядається у статті, відносяться до т. зв. мєндикантів (*mendicus*, лат. – жебрак), жебракуючих католицьких орденських згромаджень.

Землі Волині, порівняльно з іншими територіями країни, містили достатньо велику кількість домініканських осідків – 14. Не всі монастирі збереглися до наших часів, проте, деяким по-домініканським архітектурним спорудам вдалося вистояти. У цьому гроні знаходяться Ляховецький (діючий), Невірківський (потребує ремонту) [19, с. 86], Чарторийський (в руїнах) [19, с. 74], Острозький (повністю перебудований), Камінь-Каширський (зараз – пекарня). Від величного ансамблю забудов в Луцьку залишилися лише приміщення монастиря, подібна доля спіткала кляштор у Володимирі-Волинському; зі всього комплексу забудов у Старокостянтинові височать лише руїни башти-дзвіниці; Козинський храм в руйнівному стані; вже стерлась пам'ять про сакральні об'єкти ченців у Яловичах, Тарговицях, Кульчинах та ін. Деякі з вже зниклих храмів збережені у працях художників, графіків і старих фотографіях.

Глибокими розвідками, що висвітлювали історію виникнення та екзистенції домініканців на українських теренах можна назвати книгу ченця-домініканця, історика ордену Шимона Окольського, що написав працю «*Russia Florida gosis et liliis*», що була видана у Львові в 1646 році [18]. Ще один домініканець Садок Баронч ОР[15] та польський дослідник ордену Волиняк (Я. М. Гіжицький) [21] наприкінці ХІХ і початку ХХ століть вивчають історичне коріння існування монахів-домініканців на землях Руської домініканської провінції. Названі праці можна вважати фундаментальними, адже достеменність і правдивість розвідок неодноразово підтверджувалася в інших джерелах. Важливим джерелом відомостей про орден є «Візитні описання костьолів» [3-9] та кресленики, які знаходяться в Державних і приватних архівах України та за кордоном.

Пильної уваги потребують історичні праці вчених-домініканців; глибиною, науковою вагою та достовірністю вирізняються розвідки Яна Анджея Спежа ОР, а також Юліуша Галковського ОР [16], Роберта Свен-тоховського ОР та ін.

Прикладом серйозної систематизованої наукової праці може вважатися видання «Святині Волині» польського дослідника Леона Попека, який висвітлює не лише територіальну організацію Луцької дієцезії на поч. ХХ ст., але й надає історичні відомості про католицькі костели, деканати, парафіяльну структуру, місця знаходження чудотворних образів та паломництв віруючих до них. У низці інших матеріалів вчений публікує світлини і короткі відомості про храми ордену на Волині: Луцький, Невірківський, Чарторийський, Камінь-Каширський, Козинський, Тарговицький та ін. [19]. З погляду на мистецьку спадщину ченців цікавим є альбом знімків Є. Волчанського під назвою «Святині на Волині», де серед світлин із зображеннями римо-католицьких релігійних об'єктів можна знайти й домініканські [20].

Значне за науковим змістом багатотомне видання польського вченого Романа Афтаназія представляє палаци й резиденції на старих кордонах Речі Посполитої, де окремих том присвячений Волині. Дослідник не оминає храмове зодчество, зокрема й домініканського ордену, яке майже завжди знаходилося на теренах шляхетської садиби [14]. Стислі нотатки про деякі домініканські храми містяться в ілюстрованому довіднику пам'яток містобудування і архітектури Української СРСР, що знаходяться під охороною держави. Ці фахові видання цінні тим, що мають світлини, плани, професійно грамотні описи релігійних пам'яток [12].

Українські автори звертаються до питань дослідження різних аспектів католицьких забудов. У низці сучасних досліджень привертають увагу наукові розвідки А. Мащакевич, що торкаються історії становлення Руської провінції святого Яцка, видані у Львові в матеріалах міжнародної конференції «Історія релігій в Україні» [11]. Оpubліковане історіографічне дослідження історії ченців у країнах Центральної і Східної Європи М. Чорного [13]; розвідки О. Козубської висвітлюють історіографічні відомості про домініканські місії на Русі ХІІІ ст. [10]; О. Горбик видала ряд статей та захистила дисертацію, де розглядаються стильові особливості архітектури провінційного католицького барокового храму на Київщині і Волині [2, с. 5].

Варто звернути увагу на кількох польських науковців, котрі у дослідженнях і виданнях піднімають питання, пов'язані з мистецькою

спадщиною ордену на землях України. У гроні сучасних зарубіжних авторів фахово цікавими видаються дослідницькі пошуки польського вченого, професора Єжи Ковальчика, який у серії наукових збірників «Мистецтво східного пограниччя» видав низку статей, присвячених пізньобароковим сакральним спорудам на Україні, серед яких можна зустріти й домініканські костели та кляштори [17]. Професор Ян Островський розглядав мистецький доробок домініканського ордену в Польщі, а також у кількох мистецтвознавчих публікаціях торкався художньої спадщини ченців-домініканців на східних землях.

Як можна побачити з аналізу джерел, превалююча більшість авторів розглядала загальні або конкретні історичні проблеми, оминаючи питання мистецького характеру. Внутрішнє опорядження храмів отців-домініканців Волині взагалі не розглядалося. Тому мета статті – аналіз внутрішнього простору домініканських сакральних споруд на Волині, акцентуація пам'яткоохоронного значення мистецького доробку ордену та його місця у духовній культурі українського народу.

Увага до внутрішнього опорядження костелів ченців вимагає стислого аналізу світоглядних концепцій ченців-домініканців у царині архітектури. З'ясування концептуальних ідей отців щодо архітектури можна побачити у Книзі конституції та наказів ордену, де зазначено: «Наші монастирі, уникаючи всього, що непотрібно і що справляє розкішний вигляд, повинні бути скромними і підпорядкованими цільовому призначенню, а також влаштовані згідно зі звичаями місця і часу, щоби нікого не згіршували. Орден – згромадження людей, які шлюбували убозтво, – повинен був дотримуватися скромності навіть в оснащенні храмів» [16, с. 279]. Будівельні вподобання жебракуючого чернецтва часів середньовіччя уособлювала переважно готична архітектура з ремінісценціями романського стилю. Цей симбіоз надавав можливість найбільш результативно демонструвати суворість, первісний аскетизм, обмеженість деталей і декору й лаконічний вигляд споруд. Зовнішній вигляд храмів ченців, особливо його західний фасад, на відміну від споруд чернецтва старої формації має прості й зрозумілі форми, зрідка доповнені скромною вежею, яка правила за дзвіницю і закликала на проповіді. Вежа-дзвіниця була скромно оснащена годинником.

Відповідно приписам висота храмів, які відносилися до раннього періоду існування ордену (XIII ст.) не повинна була перебільшувати одинадцять метрів, а костел повинен був мати вигляд крайньої вбогості і суворості; на початку будівництва домініканських споруд взагалі було

заборонено зводити костельні дзвіниці. В інтер'єрі не дозволялося розміщувати скульптури, різьблені компоненти та кольорові вітражі [16, с. 281]. Водночас, зазначені регули часто порушувалися самими ченцями, всі спроби боротьби з оздоблюючим декором храмів і кляшторів, які були покликані зміцнювати дух убогості в домініканців, не давали очікуваних результатів. З часом були скасовані обмеження висоти, пропорцій й величини споруд, багатства декорацій в костелах тощо.

Пізніше, саме завдяки жебрацьким орденам, в практику облаштування внутрішнього опорядження входять такі компоненти інтер'єру як сповідальні (конфесіонали), казальниці (амвони), помітно збільшується внутрішній простір костелу для проголошення Слова Божого якомога більшої кількості вірян. Ідеї будівництва братів-проповідників були співзвучні світоглядному розумінню зодчества іншого жебрацького ордену – францисканського, отже, дуже часто на початкових етапах становлення архітектурних об'єктів і внутрішнє наповнення споруд цих двох орденів мало спільні характерні ознаки. Нерідко храми домініканців перебудовуються з потужним будівництвом ордену цистерсів, що певний час простою, невігядливістю і скромністю приваблювало настільки, що правило для братів за взірць.

Метафоричне навантаження зодчества домініканського ордену посилюється у часі Контрреформації. Адже домініканці мали власну світоглядно-концептуальну контрреформаційну програму, що включала і архітектурну компоненту. «Головним його проявом було продовження маніфестації споруд у стилі середньовіччя на противагу ренесансним уподобанням, головними популяризаторами яких були єзуїти» [2, с. 177, 179]. «Більше того, домініканці критикували деякі риси єзуїтських храмів: відсутність пресбітерія, капілярність капел, які замінили в барокових храмах бокові нави. На противагу орден проповідників виробив власний архітектурний стиль, що був поєднанням готичного плану і об'єму (3 нави, видовжений пресбітерія, хрестове стрілчасте склепіння тощо) та бароково-ман'єристичного фасаду і ордерних деталей в інтер'єрі» [1, с. 29].

Ще одна характерна ознака відрізняла храми жебракуючих орденів від інших – поєднання другого хору з загальним простором храму. Згодом убогість в організації внутрішнього опорядження все більш набуває рис розкоші та перебільшеного декорування. З'являються різноманітні твори мистецтва, дорогі коштовні подарунки від вірних й бенефакторів та ін. Поступово на перший план виступає протилежна ідея – не можна

заощаджувати на культурі, що відправляється перед Богом. У порівнянні з перевантаженими декором храмами бенедиктинців, домініканські споруди все ще виглядали більш стриманими і впорядкованими. У процесі надання інтер'єрам храмів барокових і рококових шат, посилювалися декоративні риси, з'явилася тенденція до прикрашання головного і бокових вівтарів різьбленою скульптурою різних розмірів, склепіння й обрамлення вівтарних композицій стуковим декором, настінним розписом *alfresco* і *secco*, інкрустацією різними кам'яними породами та ін.

У низці сакральних споруд ченців на Волині суворість зберегли храми у Старокостянтинові, Тарговицях, Каміні-Каширському. Усі базилікальні забудови, постання переважної більшості яких відносилося до XVIII ст., були стриманими за розміром. Це Чарторийський, Ляховецький, Козинський, Невірківський храми. Лише Луцький костел вирізнявся величиною і репрезентативністю внутрішніх об'ємів, хоча містив порівняльно з іншими невелику кількість вівтарів – 7 [4, с. 2-6].

Фундація й ліквідація домініканських осередків на землях Волині

Кількість вівтарних композицій у волинських храмах не нашоувхує на ідею єдності, не прослідковується жодних закономірностей і правил. Два невеликих за розмірами храми – Ляховецький (базиліка) [7, с. 3-7] і Камінь-Каширський (заловий) [9, с. 1-5] мали, окрім головного, ще 9 і відповідно 10 вівтарів. Це означає, що вівтарні композиції розташовувалися на невеликій відстані, а площини стін були перенасичені образами, ліпниною, різьбленням та іншим, прийнятим на той час в храмах оздобленням. По п'ять вівтарів мали тринавові базиліки у Невіркові й Козині [3, с. 4].

Змістове навантаження головних вівтарів, котрі нерідко закривалися іншим зображенням – заслоном, говорить про загальну тенденцію братів проповідників надавати титул своїм сакральним спорудам і присвячувати їх, передусім, Богородиці, про що свідчать образи великих вівтарів у Луцьку, Ляхівцях, Невіркові [6, с. 3], Старокостянтинові, Острозі, Яловичах, Тарговицях.

Неодмінним наповненням внутрішнього простору храмів ченців були бічні вівтарі з образами домініканських святих: св. Домініка, св. Яцека, св. Вікентія Феррарія. Часто можна було побачити вівтарні композиції з образами відомих домініканців св. Томи Аквінського, св. Катерини Сієнської. Зображення інших святих ордену, таких, як Альберт Великий, Ружа з Ліми, могли входити другим ярусом у склад будь-якого вівтаря.

З точки зору художньо-композиційних особливостей рішення внутрішнього опорядження варто зазначити, що кожний храм ченців на Волині вирізнявся своєрідним мистецьким задумом, прийомами, притаманними лише даному костелові, які виводили його у ранг оригінальних, не подібних на інші, сакральних структур. Художнє та стильове оформлення в рамках одного інтер'єру свідомо уніфікувалося, на перший план виводилося звучання конкретних компонентів, кристалізувалася певна формоутворююча, фактурна чи кольорова домінанта. У переважній більшості храмів заповнення стіни було пов'язано із ярусністю розміщення іконописних ликів. Як правило, це було триярусне розташування.

Особливості рішення внутрішнього простору домініканських храмів на Волині.

Найважливіший центральний ярус мав основний, акцентований величиною, рамою та кольоровою гамою, образ. Превалююча більшість таких композицій була заснована на домініанті вертикалі, прямокутній формі з округлим завершенням вгорі. Нижній ярус розташовувався над меншою або на ній. Дані композиції часто вписувалися у квадратну форму і були набагато меншого розміру, ніж центральні. Верхній ярус зображень, як правило, було виставлено в овальних або круглих рамах (Невірків, Ляхівці та ін.).

Своєрідним уніфікованим прийомом Чарторийського костелу [5, с. 4] були написані прямо на стінах вівтарні образи та розміщення на капітелях пілястр домініканського рівнокінцевого хреста з лілейними закінченнями. Хрест свідчив про приналежність храму певному ордену і слугував об'єднуючим елементом художнього рішення.

Костел в Луцьку вирізнявся вишуканою гамою кольорів і фактур. В інтер'єрі поєднувались поверхні, пофарбовані під темно-зелений і попелястий з золотими мармуровими прожилками, розділки золотими штрихами стукowego оздоблення, золотіння карнизів та інших декоративних елементів тощо. Складний за відтінками зелений колорит переважав в Старокостянтинівському храмі [21, с. 233]. Ляховецький і Камінь-Каширський інтер'єри костелів теж мали кольоровий акцент, де переважав теплі тони дерева (під горіх). Різьблені з дерева казальниця, романіка, вівтарні обрамлення і менші мали делікатно позолочені деталі. Стіни розписані і оздоблені стукowym декором можна було спостерігати і в Невірківському костелі.

Внутрішній простір волинських храмів, про які вдалось знайти матеріали, оздоблювались переважно бароковими шатами, в деяких випадках

з рококовою або класицистичною нотою. Так, Чарторийський, Ляховецький, Козинський храмові інтер'єри у художньо-стильовому оформленні мали більш рококовий характер. Впевнені ознаки класицизму в єдності з пишністю і репрезентативністю бароко звучали у внутрішньому сакральному просторі Луцького й Невірківського храмів.

Таким чином, констатуючи викладене, можна дійти висновку, що з чотирнадцяти костелів отців-домініканців на волинських землях зруйновано дев'ять, ще чотири знаходяться в стані, що потребує негайного втручання. У жодному з них не зберіглося внутрішнє опорядження. У даному дослідженні внутрішнє наповнення розглядається, переважно, за історико-літературними та архівними джерелами. У порівнянні з іншими українськими землями ситуація виглядає найбільш плачевною.

Аналіз світоглядних концепцій домініканців щодо архітектури продемонстрував певні зміни в усвідомленні того, яким має бути внутрішній простір храмів. Об'єкти зодчества братів пройшли еволюційний шлях від суворості, аскетизму, обмеженості в декорі і прикрасах, лаконічності споруд жебракуючого чину до пишності, блиску й репрезентативності в добу бароко. Ця переміна помітна в інтер'єрах костелів ченців. Волинські сакральні споруди не змінюють загальну направленість братів-проповідників присвячувати свої храми, насамперед, Богородиці, про що говорить присвячення великих (головних) вівтарів у Луцьку, Ляхівцях, Невіркові, Старокостянтиніві, Острозі, Яловичах, Тарговицях. Бічні вівтарні композиції нерідко присвячувалися святому з ордену – св. Домініку, св. Яцеку, св. Вікентію Феррарію. Будь-який храм отців на землях, що розглядаються, вирізнявся конкретною мистецькою ідеєю, характерною лише для цього костелу. Стильове та художньо-композиційне рішення інтер'єру у межах одного храму свідомо узагальнювалося, уніфікувалося, підкорювалося обраному напрямку, робився акцент на звучанні конкретних компонентів, спостерігалася ярусність розміщення образів, виводилася на перший план конкретна формоутворююча, фактурна чи кольорова домінанта. Руйнація більшості храмових споруд на цих землях, нестача іконографічних матеріалів, на жаль, не дозволяє здійснити вичерпний аналіз внутрішнього простору домініканських костелів на Волині, але саме цей факт спричинить подальші розвідки, пошуки і відтворення цінних об'єктів краєзнавства та регіонаознавства в Україні.

## Література

1. Горбик О. Київський домініканський костюл XVII ст. : Пошук аутентичності / О. Горбик // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – Вип. 6. – Київ, 1993. – С. 26–30.
2. Горбик О. Становлення католицького барокового провінційного храму: принципи дієцезіальної та орденської специфіки / О. Горбик // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. пр. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 176–181.
3. Державний архів Житомирської області (далі – ДАЖО). – Ф. 178. – Оп. 1. Спр. 495. Візити Козинського домініканського костюлу за 1822 рік.
4. ДАЖО. – Ф. 90. – Оп. 1. – Спр. 1009. Візити Луцького домініканського костюлу за 1832 рік.
5. ДАЖО. – Ф. 90. – Оп. 1. – Спр. 256. Візити Чарторийського домініканського костюлу за 1807 рік.
6. ДАЖО. – Ф. 90. – Оп. 1. – Спр. 290. Візити Невірівського домініканського костюлу за 1816 рік.
7. ДАЖО. – Ф. 90. – Оп. 1. – Спр. 304. Візити Ляховецького домініканського костюлу за 1817 рік.
8. ДАЖО. – Ф. 90. – Оп. 1. – Спр. 538. Візити Камінь-Каширського домініканського костюлу за 1823 рік.
9. ДАЖО. – Ф. 178. – Оп. 1. – Спр. 329. Візити Камінь-Каширського домініканського костюлу за 1818 рік.
10. Козубська О. Джерела та історіографія руських місій домініканського ордену XIII ст. / О. Козубська // Київська старовина. – 2003. – № 3. – С. 122–135.
11. Машакевич А. Руська провінція святого Яцка / А. Машакевич // Історія релігій в Україні : праці XIII-ї міжнар. наук. конф. – Львів, 2003. – Т. 1. – С. 335–337.
12. Пам'ятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : илюстр. справочник-каталог : в 4 т. – Киев : Будівельник, 1983–1986. Т. 1. – 1983. – 160 с. ил. ; Т. 2. – 1985. – 336 с., ил. ; Т. 3. – 1985. – 337 с., ил. ; Т. 4. – 1986. – 375 с.
13. Чорний М. Дослідження історії домініканського ордену в державах Центральної та Східної Європи / М. Чорний // Вісник Львівського університету. Сер.: Історія. – Львів, 2000. – Вип. 35–36. – С. 124–133.
14. Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Cz. 2, t. 5. Województwo wołyńskie / R. Aftanazy. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. – 447 s.
15. Barącz S. Rys dziejów zakonu kaznodziejskiego w Polsce. T. 2 / S. Barącz. – Lwów : Nakł. W. Manieckiego, 1861. – [2], 526, [2] s.
16. Gałkowski J. OP. Przepisy Zakonu Braci Kaznodziejów odnoszące się do budowy kościołów i klasztorów – rys historyczny / J. Gałkowski // Dominikanie. Gdańsk – Polska –

Europa : Materiały y konferencji międzynarodowej pt.: Gdańskie i Europejskie dziedzictwo. Zakon dominikanów w dziejach Gdańska. – Gdańsk ; Pelplin, 2003. – S. 279–286.

17. Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu / J. Kowalczyk // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1994. – S. 7–16.

18. Okolski S. Rosis et Liliis : Russia florida rosis et liliis : Hoc est Sanguine, praedicatione, religione, et vita... Per... Simonem Okolski... luci exposita / S. Okolski. – Leopoli : apud Sebast. Nowogorski, 1646. – [4], 172 p.

19. Popek L. Świątynie Wołynia. T. 1 / Leon Popek. – Lublin : Ośrodek Studiów Polonijnych i Społecznych PZKS : Towarzystwo Przyjaciół Krzemieńca i Ziemi Wołyńsko-Podolskiej, 1997. – 372 z il.

20. Wołczański J. Świątynie na Wołyniu : Rzymskokatolickie obiekty sakralne w diecezji łuckiej / J. Wołczański, J. Walczewski. – Kraków : Towarzystwo Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich. Oddział, 2000. – 207 s.

21. Wołyniak (Giżycki M. J.). Wykaz klasztorów dominikańskich prowincji ruskiej. Cz. 2 / (M. J. Giżycki) Wołyniak. – Kraków : Dominikanie, 1923. – 400 s.

## Наталія Урсу

### Організація внутрішнього простору костелів домініканського ордену на Волині

Автор вказує, що до поняття архітектури латинського храму входить не лише категорія архітектоніки, структури та вигляду екстер'єру побудови, але й внутрішня сакральна атмосфера, яка несе інформацію про духовні практики ордену та його життя.

Увага до внутрішнього опорядження костелів ченців вимагає стислого аналізу світоглядних концепцій ченців-домініканців у царині архітектури. Будівельні вподобання жебракуючого чернецтва часів середньовіччя уособлювала переважно готична архітектура з ремінісценціями романського стилю. Цей симбіоз надавав можливість найбільш результативно демонструвати суворість, первісний аскетизм, обмеженість деталей і декору й лаконічний вигляд споруд. В інтер'єрі не дозволялося розмішувати скульптури, різьблені компоненти та кольорові вітражі. Водночас, зазначені регули часто порушувалися самими ченцями, всі спроби боротьби з оздоблюючим декором храмів і кляшторів, які були покликані зміцнювати дух убогості в домініканців, не давали очікуваних результатів.

Ще одна характерна ознака відрізняла храми жебракуючих орденів від інших – поєднання другого хору з загальним простором храму. З часом убогість в організації внутрішнього опорядження все більш набуває рис розкоші та перебільшеного декорування. З'являються різноманітні твори мистецтва, дорогі коштовні подарунки від вірних й бенефакторів та ін. Поступово на перший план виступає протилежна ідея – не можна заощаджувати на культурі, що відправляється перед Богом.

У низці сакральних споруд ченців на Волині суворість зберегли храми у Старокосянтинові, Тарговицях, Камені-Каширському. Усі базилікальні забудови, постання переважної більшості яких відносилося до XVIII ст., були стриманими за розміром. Це Чарторійський, Ляховецький, Козинський, Невірківський храми. Лише Луцький костел вирізнявся величиною і репрезентативністю внутрішніх об'ємів, хоча містив порівняльно з

іншими невелику кількість вітварів – 7. Змістове навантаження головних вітварів, котрі нерідко zakrивалися іншим зображенням – zasłonom, говорить pro zagalną tendencję bratw propowidnikw nadawati tytuł swoім sakralnym sporudam i pryswaczuwati iħ, peredusim, Bogorodići, pro što swidczat obrazi wielikich wiwtarw u Lućcku, Ljachiwciach, Newizkowwi, Starokostiantynowi, Ostrzi, Jlowiwich, Targowiciach. Z tocki zoru chudożno-kompozicijnych osobliwostej rišennja wnutrišnego oporjadnennja warto zaznaciti, što kożnij chram cencw na Wolini wirzniaws swoeridnim misteczkim zadumom, prijomami, pritamannimi liše danomu kostelowi, jaki wiwodili joġo u rang oriġinalnych, ne podobnih na inši, sakralnych struktur. Wnutrišnij prostir wolinskich chramw, pro jaki wdalosť znajti materjali, ozdobljowawsa переваżno barokowymi šatami, w dejakich wipadkach z rokoġowoju abo klasycistycznou notou. Ale Rujnacią bialosťi chramowich sporud na cix zemljach, nestaca ikonoġraficznych materjalw, na żal, ne dozwoляє zdijšniti wicerpnij analiz wnutrišnego prostoru dominikanських kostelw na Wolini.

**Natalia Ursu**

## **Organzacja wewnętrznej przestrzeni kościołów Zakonu Dominikanów na Wołyniu**

Autor zwraca uwagę, że pojęcie architektury łacińskiego kościoła obejmuje nie tylko kategorie architektoniki, struktury i wyglądu zewnętrznego budynku, ale także wewnętrzną atmosferę sakralną, która przynosi informacje o praktykach religijnych Zakonu i jego życiu.

Uwaga poświęcona dekoracji wewnątrz kościołów mnichów wymaga zwięzłej analizy światopoglądowych koncepcji mnichów-dominikanów w dziedzinie architektury. Preferencje budowlane żebraczego monastycyzmu średniowiecza ucieleśniała głównie architekturę gotycką ze wspomnieniami stylu romańskiego. Ta symbioza dała możliwość zademonstrowania w najskuteczniejszy sposób surowości, prymitywnej ascezy, ograniczonych szczegółów i dekoracji oraz lakonicznej formy budynków. Wewnątrz nie wolno było umieszczać figur, rzeźbionych elementów i kolorowych witraży. W tym samym czasie przepisy te były często łamane przez samych mnichów, wszystkie próby walki z dekoracją świątyń i klasztorów, które miały wzmocnić ducha ubóstwa wśród dominikanów, nie przyniosły oczekiwanych rezultatów.

Inną charakterystyczną cechą kościołów należących do żebrzących zakonów, odróżniającą je od innych, jest połączenie drugiego chóru z ogólną przestrzenią świątyni. Z biegiem czasu ubóstwo w organizacji wyposażenia wewnątrz coraz częściej zyskuje cechy luksusu i ponadprzeciętnej dekoracji. Są różne dzieła sztuki, cenne prezenty od wiernych i beneficjentów. Stopniowo na pierwszy plan wysuwa się idea odwrotna – nie można ocalić kultu, który staje przed Bogiem.

W rządzie budowli sakralnych mnichów na Wołyniu w Starokonstantynowie, Targowicach, Kamieniu Koszyrskim świątynie zachowały rygorizm. Wszystkie budowle bazylikalne, większość których pochodziła się z XVIII wieku, były ograniczone w rozmiarach. Są to świątynie Czartoryska, Lachowetska, Koziańska i Niewirkowska. Tylko kościół Łucki wyróżniał się wielkością i reprezentatywnością metraży wewnętrznych, chociaż w porównaniu z innymi zawierał niewielką liczbę ołtarzy – 7. Semantyczne (zawartościowe) obciążenie ołtarzy głównych, które często zakrywano innym obrazem – zasłoną, mówi o ogólnej tendencji braci kaznodziejów do nadawania tytułu swoim sakralnym budowlom i dedykowania ich, przede wszystkim, Matce Bożej, o czym świadczą wizerunki wielkich ołtarzy w Łucku, Lachowcach, Niewirkowie,

Starokonstantynowie, Ostrogu, Jałowiczach i Targowicach. Z punktu widzenia osobliwości artystycznych i kompozycyjnych rozwiązań wewnątrz budowli warto zauważyć, że każda świątynia mnichów na Wołyniu wyróżniała się swoistym wyjątkowym zamysłem artystycznym, rozwiązaniami, właściwymi tylko dla danego kościoła, które czyniły go oryginalnym, nie podobnych do innych, struktur sakralnych. Przestrzeń wewnątrzna świątyń wołyńskich, materiały o których udało się znaleźć, przeważnie była ozdobiona szatami barokowymi, a w niektórych przypadkach z nutą rokokową lub klasyczną. Ale zniszczenie większości struktur świątynnych na tych ziemiach, brak materiałów ikonograficznych, niestety nie pozwala przeprowadzić wyczerpującej analizy przestrzeni wewnętrznej kościołów dominikańskich na Wołyniu.

## Відомості про авторів

Бабюк Дмитро Сергійович – аспірант Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Вітченко Денис Миколайович – старший викладач кафедри містобудування Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова.

Жванко Любов Миколаївна, фахівець у галузі історії, доктор історичних наук (2013 р.), професор (2015 р.), дослідник польської історії Харкова.

Жуковский Ігор Миколайович – громадський інспектор департаменту культури Харківської обласної адміністрації.

Мартышова Лариса Сергіївна – кандидат архітектури, доцент кафедри містобудування Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова.

Мокроусова Олена Георгіївна – кандидат історичних наук, головний фахівець відділу обліку пам’яток Київського науково-методичного центру по охороні, реставрації та використанню пам’яток історії, культури і заповідних територій.

Полякова Юліана Юріївна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Урсу Наталія Олексіївна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

## Зміст

### **Дмитро Бабюк**

Архітектор Ян де Вітте: життя і творчість ..... 3

### **Денис Вітченко**

Український традиційний контекст в архітектурному доробку  
С. П. Тимошенка харківського періоду творчості..... 13

### **Любов Жванко**

Олександр Ржепишевський:  
доля зодчого на тлі епохи (1879-1930) ..... 27

### **Игорь Жуковский**

Спаси для Харькова здания архитекторов  
польского происхождения ..... 47

### **Лариса Мартышова**

Функциональный и эстетический смысл архитектуры ..... 56

### **Олена Мокроусова**

Внесок польських архітекторів Києва XIX – початку XX століть  
у формування історичного образу міста ..... 63

### **Юлиана Полякова**

Архітектор Б. Михаловский в театральном  
пространстве Харькова ..... 76

### **Наталія Урсу**

Організація внутрішнього простору костелів  
домініканського ордену на Волині ..... 88

Відомості про авторів ..... 99

**Польський альманах  
Almanach polski**

**IX**

**Українсько-польські архітектурні візії:**

**Погляд крізь часи та епохи**

Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму

Харків, 2016 р.

**Ukraińsko-polskie architektoniczne wizje:**

**Spojrzenie poprzez czasy i epoki**

Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego

Charków, 2016 r.

Художнє оформлення: *В. А. Носань*

Підписано до друку 30.11.20. Формат 84х108/32.  
Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 6,38. Наклад 100 прим. Зам. № 20-88.

Видання і друк ТОВ «Майдан»  
61002, Харків, вул. Чернишевська, 59  
Тел.: (057) 700-37-30  
E-mail: maydan.stozhuk@gmail.com

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців і розповсюджувачів  
видавничої продукції ДК № 1002 від 31.07.2002 р.

Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові  
Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina  
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова  
Українсько-польський культурно-освітній центр  
Charkowski Narodowy Uniwersytet Gospodarki Miejskiej imienia O. M. Beketowa  
Ukraińsko-Polskie Centrum Kulturalno-Oświatowe  
Харківська обласна організація Національної спілки архітекторів України  
Charkowska organizacja obwodowa Narodowego Związku Architektów Ukrainy

## **Польський альманах Almanach polski**

**«Розстріляне Відродження»:  
Польща і Україна – слобожанський контекст**  
Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму  
Харків, 2018 р.

**«Rozstrzelane Odrodzenie»:  
Polska i Ukraina – słobożański kontekst**  
Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego  
Charków, 2018 r.

**X**

Харків  
Charków  
2020

УДК 930.85:323.281(477+438)"192/193"(082.1)

P65

*Рекомендовано до друку  
Вченою радою Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна  
протокол № 15 від 26 жовтня 2020 р.*

Альманах видається за підтримки Генерального консульства Республіки Польща в Харкові.  
Almanach jest wydawany dzięki wsparciu Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej  
w Charkowie.

**Керівник проекту: І. Журавльова**

Редакційна колегія: Т. Бахмет, Г. Ботунова, О. Гнезділо, О. Денисенко, О. Журавльова,  
Л. Заштовт, О. Кононова, О. Кравченко, Х. Краєвська, О. Николаєнко, А. Сташкевич

Упорядники: І. Журавльова, Ю. Полякова

Науковий редактор випуску: Л. Жванко. Редактор: Ю. Полякова

Переклад анотацій: О. Журавльова

P65 «Розстріляне Відродження»: Польща і Україна – слобожанський контекст : матеріали Міжнародного наукового симпозиуму, Харків, 2018 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, Дім Полонії на Сході, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківський художній музей, Харківська обласна організація спілки письменників України. – Харків : Майдан, 2020. – 175 с. – (Польський альманах ; вип. X).

ISBN 978-966-372-810-0.

Альманах присвячено трагічному періоду сталінських репресій, який отримав назву «Розстріляне Відродження». У тематичному альманаху представлені доповіді, що розкривають долю покоління 20-30 рр. XX ст., яке було знищено сталінським режимом. Серед них також представники мистецтва та культури, письменники і громадські діячі польського походження, життя яких було пов'язане зі Слобожанщиною.

«Rozstrzelane odrodzenie» Polska i Ukraina: kontekst Słobozkański : Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego, Charków, 2018 r. / Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Charkowie, Charkowski Narodowy Uniwersytet imienia W. N. Karazina, Charkowski Narodowy Uniwersytet Gospodarki Miejskiej imienia O. M. Beketowa, Dom Polonii na Wschodzie, Charkowski Narodowy Uniwersytet Sztuk Pięknych imienia I. P. Kotlarewskiego, Museum Sztuki w Charkowie, Charkowska regionalna organizacja Związku Pisarzy Ukrainy. – Charków, 2020. – 175 s. – (Almanach Polski ; X).

Almanach poświęcony jest tragicznemu okresowi historii stalinizmu, który został nazwany «Rozstrzelane odrodzenie». Almanach tematyczny przedstawia raporty ukazujące tragiczny los generacji lat 20–30 XX wieku, który został zniszczony w wyniku represji Stalina. Są wśród nich przedstawiciele sztuki i kultury, pisarze i osoby publiczne polskiego pochodzenia, których życie związane było ze Słobozanszczyzną.

УДК 930.85:323.281(477+438)"192/193"(082.1)

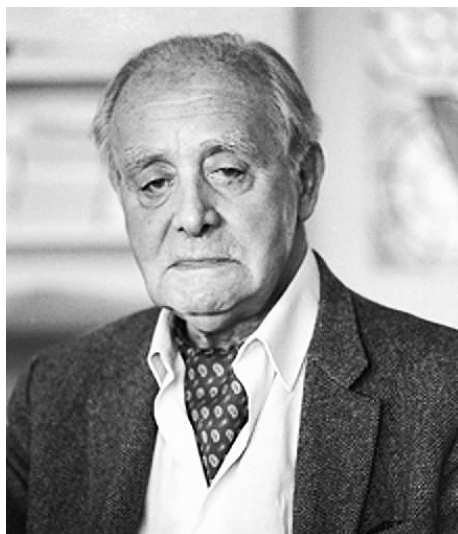
ISBN 978-966-372-810-0

© Автори статей, 2020

Александр Гедройц

**Редактор Ежи Владислав Гедройц: родовые источники формирования личности – социально-исторический аспект**

«Редактор» – под таким именем чаще всего упоминается Ежи Гедройц в разговорах и печатных изданиях. Он известен как создатель и редактор издававшегося с 1947 по 2000 г. ежемесячника польской эмиграции *Kultura* («Культура») и как основатель польского *Instytutu Literacki* (Литературного института) в 1946 г. Генерал Владислав Альберт Андерс назначил Ежи Гедройца в 1947 году руководителем Литературного института. С армией Андерса Е. Гедройц, во время Второй мировой войны, прошел весь боевой путь до самого Монте-Кассино.



Ежи Гедройц (Jerzy Giedroyc)

Пригород Парижа, Мезон-Лаффит, где находилось бюро «Культуры» и Литературного института, после Второй мировой войны стал символом польской культуры в эмиграции. Именно здесь первыми выходили переводы на польский язык Джорджа Оруэлла, Артура Кестлера, произведения Густава Герлинг-Грудзинского, Витольда Гомбровича, Чеслава Милоша и многих других писателей, которые не могли издаваться в

Польше после 1945 г. «Мы называли его “Редактор”, но не в основном словарном значении этого слова. Ведь редактор — это кто-то, кто редактирует журнал, а Ежи Гедройц создал целую культурную формацию, новую школу мышления о Польше. Уже в начале 1950-х стало ясно, что по своему уровню основанные Гедройцем институты культуры по праву являются важнейшими, причем не только для польской эмиграции», — было отмечено в Мультимедийной энциклопедии PWN после смерти Гедройца<sup>1</sup>.

Без Редактора (часто это слово писали именно с большой буквы) польская культура могла лишиться, кроме уже названных, и многих других писателей, среди которых были, в том числе, и украинские авторы «Розстріляного відродження».

Поколение украинской интеллигенции 20-х – 30-х гг. XX ст., которое дало миру произведения мирового значения в литературе, философии, искусстве и было подвергнуто сталинским репрессиям, вошло в историю под названием «Растрелянное возрождение», в украинской культуре – «Розстріляне відродження». Собственно, именно Ежи Гедройц стал автором этой метафоры. Впервые она была упомянута в письме к исследователю украинской литературы, публицисту, критику Юрию Лавриненко (1905–1987) 13 августа 1958 года, когда Гедройц предложил назвать так антологию украинской литературы 1917–1933 гг.

Антология «Розстріляне відродження» появилась по инициативе Редактора и была издана за его средства в серии «Библиотека „Культуры“» в 1959 г. Книжная серия «Библиотека “Культуры”» (Biblioteka «Kultury»), в которой публиковались произведения художественной литературы, общественно-политические сочинения и мемуары, была основана Гедройцем в 1953 г.

Заслуги Гедройца высоко ценятся в современной Польше. 2006 год – год столетия со дня рождения редактора «Культуры», – был объявлен Сеймом Польской республики годом Ежи Владислава Гедройца.

Древний и славный род Гедройц, представителем которого был Редактор «Культуры», дал миру многих выдающихся деятелей. Проследим исторические родовые источники, оказавшие влияние на формирование личности Ежи Владислава Гедройца.

В V веке Европа была опустошена постоянными нашествиями гуннов, которые наводили ужас на население: «...язык и лица гуннов

---

<sup>1</sup> Ежи Гедройц (Ежи Гедройч) // Culture.pl. Персоналии. URL: <https://culture.pl/ru/artist/ezhi-gedroyc-ezhi-gedroych> (дата обращения: 4.06.2020).

повергают римлян в ужас»<sup>2</sup>. После многомесячной осады войска правителя гуннов Аттила взяли штурмом город Аквилею на берегу Адриатического моря. Аттила разрушил Аквилею, многие жители бежали и поселились на островах, находившихся в лагуне, и основали город Венецию. Другие, отрядом из 500 человек, на кораблях вдоль берега пошли в далёкие края и «дошли до устья, где река Неман впадает в море...». Во главе этого отряда стоял патриций Палемон Публиус Либо, знаменитый римский флотоходец [29; 33; 34, с. 492; 35; 46; 63, s. 117]. Среди его близких соратников находился Юлиан (Юрий) Довшпругн, который, согласно летописным легендам, был прародителем всего рода Довшпругновичей или Кентавров (от родового герба в виде Кентавра с натянутым луком, стреляющим в свой собственный хвост). Потомок Довшпругна – Живибунд занимал престол Великого Князя Литовского и оставил пять сыновей.

Первый сын – **Тройден**, Великий Князь Литовский, продолжатель дела своего дяди, короля Литвы Миндовга (Миндаугаса) по объединению всех литовских земель. Родоначальник династии Гедиминовичей (через своего сына – князя Бутивиды – Пукувераса (? –1294) [29; 33; 34, с. 492; 35; 46; 63, s. 117].

Второй сын – нальшеняйский удельный князь **Довмонт**. По легенде XV века был принят Псковом в качестве князя. Умелый организатор и воин, он был женат на внучке Александра Невского – Марии (в монашестве Марфы). Погребён в Троицком соборе Пскова и считается покровителем города. Канонизирован Православной Церковью под именем Святого Довмонта – Тимофея. Ранняя традиция считает его родоначальником рода князей Свирских и Довшпругнов-Сесицких. Имел гербы **«Гиппоцентавр»** и **«Бавола голова»** [50; 51; 55, s. 157; 60; 64].

Третий сын – Наримонт, Великий Князь Литовский. По поздней легенде XIX века его герб – «Погонь Литовская» – до настоящего времени является государственным гербом Литовской Республики. Считается родоначальником княжеских домов герба «Тронбы» – Радзивиллов, Нарбутов, Дзевалтовских [55; 60; 64].

Четвертый сын – Князь Литовский Голша (Ольша), его герб «Гиппоцентавр». Он был удельным князем Аукшайтии, центральной литовской

---

<sup>2</sup> Пилипчук Я. Расцвет гуннов: как люди «с постыдной внешностью» хозяйничали в Европе, а Аттила едва не взял Рим // Реальное время. 2017. 27 июля. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/71300-ukrainskiy-istorik-o-gun-nah-v-evrope> (дата обращения: 4.04.2020).

земли, родоначальником князей Гольшанских и Дубровицких [55, s. 157; 60; 63; s. 117; 64, с. 492].

Пятый сын – Князь Гедрус, (Кгедрус), герб «Гиппоцентавр и Роза», удельный князь Жемайтии, центральной Литовской земли, родоначальник князей Гедройцев и князей Ямонтовичей, а через своего внука Гурду – также и князей Гедройц-Юраго. Отдельная область земель князей Гедройтских сохраняла независимость правления вплоть до 1430 года (до инкорпорирования в состав Великого княжества Литовского (далее – ВКЛ) [60, s. 157; 64].

В 50-ти километрах от Вильнюса на берегу озера Къемонт Гедрус заложил замок [30, с. 338–427]. В исторических документах первое упоминание о княжестве Гедройцком появилось в 1338 г. в Договоре Великого Князя Литовского Гедимина с Орденом крестоносцев. «*Terra Gedereythea*» простиралась от Северной Двины до границы с Инфлянтами и составляла около 2000 квадратных км. Кроме Гедройчай, как столицы княжества, базовыми городами были Вединишкяй и Балта Дварис (Белый двор) [59, s. 37–45]. В 1362 г. внук Гедруса князь Гурда успешно оборонял Каунас от немецких рыцарей и погиб в битве. А сын Гурды, князь Довмонт II, во времена ВКЛ (правление Кейстутиса из династии Пукувера, сына Гедимина) на поле Каулюс под Вединишками разбил рыцарей Ордена крестоносцев и до сих пор в литовском фольклоре упоминается как победитель «*Doumontas, Doumontas, Gedrotos Kunigos labos Rajtos luguje*» [61, s. 11–18].

Другие члены рода:

Князь Войткус (Войцех). В 1432 г. был послом в Ордене крестоносцев. От имени ВКЛ подписал с Магистром Ордена временный мирный договор [60, s. 157; 64].

Войткус, Ягайло и Гагулис (Георгий, Юрий, Ежи) – послы при решении междуусобицы Великого князя Литовского Зигмунта (Сигизмунда) с Королем Короны Польской. Подписали от его имени в 1433 г. мирный договор, упредив, таким образом, назревавшую междуусобную войну [60; 64].

Герман Гедройц, в начале XV века пребывавший под покровительством своей кузины – Королевы Речи Посполитой Софии Гольшанской, четвертой жены короля Владислава-Ягелло, много сделал для организации церковных школ при монастырях. В 1416–1433 г. бы назначен Королевской семьей патроном-распорядителем финансов Краковского университета [38; 52; 60].

Михал Гедройц, канонизирован Римской Церковью в сане благословенного. При жизни ему приписывали способности творить чудеса – излечивать безнадежных больных. В костёле Святого Марка в Кракове существует его музей. Там же находятся и святые мощи Михала Гедройца. С 1618 г. действует монастырь его имени в Ведишишкяй (Литва) со склеповым захоронением членов рода ветви Мартина – Довмонта Матешевича князя Гедройц. В парижском родовом костеле Гедройцев установлен запрестольный образ Михала Гедройца Благословенного [10; 11; 47; 48, s. 138; 58; 60; 64; 65, p. 36; 72; 75].

Матеуш (Матвей) Гедройц, в 1549 г. – посол ВКЛ при дворе Царя Московии Ивана Грозного, в 1551–1561 гг. – наместник короля в городе Вильнюсе. По преданию, отличался недюжинной силой и храбростью [53; 60].

Миколай-Карл, князь Гедройц, был одним из организаторов польского восстания 1861–1864 г. в Литве. После подавления восстания в 1863г. Миколай-Карл был арестован и лишён всех наследственных прав и состояния, после чего сослан в Вятскую губернию. Умер в 1894 г. [44, s. 22–27, 113–164; 52].

Витольд, князь Гедройц – один из главных организаторов Польского восстания 1861–1864 гг. в Литве. Тоже был лишен титула по восходящей, а так же – всех прав и состояния. Был сослан в Вятскую губернию. По окончании срока наказания несколько лет жил на поселении в Харькове, где состоял под надзором полиции. Умер в 1879 г. [15, л. 17 об.; 44; 53].

Константин Каэтанович Гедройц (1872–1932) – создатель коллоидной теории химии почв, академик, почвовед с мировым именем. Родился в городе Бендеры в семье военного медика. Работал на Носовской научно-исследовательской почвенной станции в городе Прилуки Черниговской области. [8; 17; 23; 39].

Довшпрунг и его брат Миндовг. Известно, что 1219 г. во Владимире-Волынском «... Довшпрунг и его брат Миндовг...» подписали с вдовой князя Романа и её сыновьями Даниилом Галицким и Васильком Мирный Договор [59, s. 37–45].

Каспер-Довмонт Гедройц – управляющий двором короля в 1600-х годах в г. Каунасе [53].

Мельхиор Гедройц – епископ Жемайтии, поборник национальной литовской культуры и литературы. Поддерживал М. Стрыйковского в составлении «Литовской хроники», а М. Даукшу – в издании первых книг

на литовском языке. Его братом был герцог Марцин-Довмонт, палатин Мсциславский [48; 53; 60; 64].

Флориан-Пётр и его брат Ярош (Ярослав) князя Гедройц – активные участники освободительного восстания в Украине, Белоруссии и Польше под предводительством С. Наливайко. Оба казнены осенью 1596 года в Варшаве [18, с. 7; 19, с. 211, 244; 20, с. 1405; 43, с. 105, 128].

Стефан-Ян Гедройц – епископ Инфлянтский, потом Жемайтийский. Прославился как умелый церковный политик [48; 52; 60].

Иосиф-Арнульф Гедройц – епископ Жемайтийский. Известен как видный миротворец. Императрица Екатерина II в 1795 г. наградила его бриллиантовым крестом [48; 52; 60].

Игнаций Гедройц – епископ Кассыйский, коадьютор Жемайтийский. Борец за права Литвы и Жемайтии в Петербургской католической коллегии (1824–1829).

Симон-Тадеуш-Михал Гедройц – епископ Андromитский, администратор Жемайтийский, арезидент Католической коллегии в Санкт-Петербурге (1828). Поддерживал освободительные восстания 1830–1834 гг. в Литве, Польше, Белоруссии, Украине [52; 60].

Игнаций-Франц Гедройц (упоминается в 1782-1792 гг.) – полковник литовской пехоты во время восстания Т. Костюшко [52].

Ромуальд-Тадеуш Гедройц – генерал-инспектор в войсках Т. Костюшко. Впоследствии – генерал французской армии, участник похода на Москву, организатор восстания 1813 г. в Литве. Был арестован, содержался в Архангельском центре. Оказавшись в эмиграции во Франции, сблизился в Париже с семьей Мицкевичей, стал крестным отцом Яна – младшего сына классика польской литературы Адама Мицкевича [26, кн. 2; 38, 52, 57, с. 162].

Юзеф-Стефан Гедройц, сын Ромуальда-Тадеуша, генерал-лейтенант французской армии. Участник похода на Москву в 1812 г. Был арестован, содержался в Архангельском центре. Умер в эмиграции во Франции [53].

Франциск-Игнаций-Довмонт Гедройц – основатель польской школы истории медицины. Доктор философии, истории и медицины, профессор Варшавского университета, член Польской академии наук [53].

Антон Гедройц – геолог, исследователь Дальнего Востока. Его именем названа самая высокая сопка на острове Сахалин [53].

Тадеуш Гедройц – сенатор, представитель Волыни в Сейме 2-й Речи Посполитой. Расстрелян НКВД на этапе Минск-Червень в июне 1941 г. [53].

Николай Алексеевич Гедройц – геолог. В 30-х годах XX века впервые разведвал стратегические запасы нефти и газа в Западной Сибири и Средней Азии СССР. Издал карту, по которой велась и ведется до настоящего времени разведка большинства месторождений в этих районах [4; 5; 6].

Вера Игнатьевна, княжна Гедройц (1876–1932). Родилась в Киеве. Первая в истории Украины женщина – военный хирург, профессор медицины. Любимая ученица классика мировой хирургии Цезаря Ру (Швейцария). Личный хирург детей Николая II. С 1909 г. – старший ординатор-хирург Царскосельского дворцового госпиталя. С 1914 г. – старший врач Царскосельского дворцового лазарета. С 1918 по 1932 гг. жила и работала в Киеве. Последние годы – заведующей кафедрой Киевского медицинского института. Автор более 60 работ по хирургии, некоторые из них – на немецком и французском языках. Поэтесса и прозаик. Ее повести «Смерч» и «Шамань» в 1932 г. были подготовлены к печати, но запрещены цензурой, как идейно вредные. Дружила с А. Ахматовой, Н. Гумилевым, А. Ремизовым, Р. Ивановым-Разумником, С. Есениным. Константин Федин ставил её повесть «Кафтанчик» в один ряд с «Детством Люверс» Б. Пастернака и «Кашеевой цепью» М. Пришвина. До 1988 г. это имя было вычеркнуто из всех медицинских и литературных справочников. Английские военные медики, руководствуясь работами и хирургическим опытом «Princess Vega», создали свою, современную, школу военно-полевой хирургии. В настоящее время на Украине о ней по-прежнему молчат. Умерла в 1932 г., похоронена в Киеве на Корчеватском кладбище [7; 9; 22; 28; 36; 45].

Николай Антонович (Миколай-Михал, сын Антония-Юзефа) Гедройц – выпускник Санкт-Петербургской академии художеств, скульптор, меценат. Основатель художественных музеев в Херсоне (1912), Мариуполе (1913), Николаеве (1914), Екатеринославе (1914). Успешно содействовал созданию художественного музея в городе Сумы (1920). Был организатором передвижных художественных выставок и движения художников-передвижников, а также создания так называемого «Делового двора», впоследствии Репинского заповедника в г. Чугуев Харьковской области. Дружил с И. Репиным, Д. Яворницким. Уже в советское время помогал последнему получить финансирование на окончание строительства Днепропетровского исторического музея (1920). С 1918 по 1933 год жил и работал в Харькове – в Губкописе, Художественно-историческом, социальном музеях. Арестован НКВД 12 октября 1930 г. В момент ареста ему было 76 лет. Умер 30 декабря 1933 г. Похоронен

в Харькове и забыт. В июне 2004 г. сотрудникам Николаевского художественного музея и автору этих строк удалось установить бюст Н. А. Гедройца при входе в здание музея. Памятная доска установлена на здании Инженерно-педагогической академии в Харькове [13; 14; 21, с. 154, 155; 27, с. 99; 31; 32, л. 7–10, 12, 73–77, 78, 84–86, 93–98, 99–102, 106–116, 125–127, 139; 40; 42]. В советский период более 20 представителей рода Гедройц подверглись репрессиям или погибли в сталинских застенках.

Раиса Адамовна Гедройц, княгиня Кудашева – автор детской песни «В лесу родилась ёлочка», член Союза писателей СССР [3].

Сигизмунд-Август Гедройц – владелец «Giedroyc Manufacturing». Первый в США разработчик и производитель качественных одноразовых шприцов [53].

Михал Ян Хенрик Гедройц, сын Тадеуша – историк и летописец рода, профессор, заведующий кафедрой истории Литвы в Оксфордском университете, вместе с матерью и сёстрами в детском возрасте в 1941 г. был выслан в Казахстан. Присоединившись к армии генерала Андерса, семья выжила во Второй мировой войне. Ушёл из жизни 27 декабря 2017 г. Его дочери Кася (Анна Катрин), Коки (Мари Розы Хелен) и Мелони (Клэр Софи) – известные английские режиссеры и сценаристки [52; 53].

Литовская метрика сохранила реестр князей и бояр Кгедройцских за 1528 г., выписанный отдельной главой, что говорит о значении рода в системе власти ВКЛ. 85 человек и 234 коня выставляла семья на случай войны в полном боевом снаряжении. В этот период в роду выделяется центральное ядро и три линии – Александра, Бартоломея и Юраги (Юрия).

К линии Александра и принадлежит Ежи Владислав Гедройц – «человек с родовым геном созидания».

Ежи Гедройц, первый из трёх сыновей минского фармацевта Игнация Гедройца и Францишки из Старжицких, родился 25 июля 1906 года в Минске-Литовском. Затем у него появились младшие братья – Зигмунт (1909) и Хенрик (1922). В возрасте 10-ти лет Ежи был отправлен в Москву. Этот город, в сравнении с прифронтовым Минском, казался Игнацию и Францишке достаточно спокойным, поскольку находился намного дальше от фронтов Первой мировой войны. Никто не мог подумать, что очень скоро столица Императорской России погрязнет в революционном хаосе и неразберихе. С началом учебного года при содействии своего дяди Чеслава Старжицкого мальчик поселился в вагоне на станции и начал учебу в гимназии Польского комитета. По окончании учебного года в начале лета 1917 г. Ежи выехал из Москвы в

Санкт-Петербург, где надеялся встретить своего «дядю» (на самом деле двоюродного брата по линии отца) Виктора. Поскольку встретиться с братом не удалось, десятилетний Ежи решил самостоятельно вернуться в родительский дом. Можно только представить, как выглядело это многонедельное путешествие по России того времени, времени хаоса и беспорядка. Видимо, как все мальчишки, он был увлечён ситуацией, утолял своё любопытство и не чувствовал никакой опасности. В памяти от этого путешествия остались идущие в первых рядах колонн молодые девушки в красных одеждах, валяющееся без присмотра оружие, пепел с запахом карамели и много доброты и участия в его судьбе совершенно простых незнакомых людей. Собственно, тогда он и начал курить, от чего не смог отказаться до последних дней своей жизни. В 1918 г. семья эвакуировалась в Варшаву, где Ежи, благодаря полученной стипендии, смог начать обучение в гимназии Общества им. Яна Замойского. Впоследствии он вспоминал, что чувствовал себя в гимназии весьма комфортно несмотря на то, что финансовая ситуация в семье была катастрофической. Происходя из польско-литовского Великокняжеского рода, Ежи мало интересовался историей предков. Впоследствии полутьма вспоминал, что среди них были или военные, или епископы. Все документы отца, юридически подтверждавшие его происхождение, сгинули вместе с родителями во время Варшавского восстания.

Много лет спустя, во времена расцвета «Культуры» и «Литературного института», Ежи Гедройца часто называли «Князем» или «Князем из Мезон-Лафитт», но это прозвище он заслужил не благодаря своему происхождению, скорее, из-за стиля управления своим «Княжеством» – т. е. «Культурой».

Варшава, по воспоминаниям Гедройца, была городом нудным и малоинтересным. В столице Ежи вступил в харцерский отряд, однако вскоре был из него отчислен за курение. В период учёбы увлекался творчеством Генрика Ибсена и Августа Стриндберга. Однако наиболее часто в его воспоминаниях звучало имя Жеромского, которого он любил, и о творчестве которого тепло отзывался и спустя долгие годы. С началом польско-большевицкой войны, в 1920 г., Ежи вступил в армию добровольцем и был направлен, учитывая четырнадцатилетний возраст, телеграфистом в штаб Командования Генеральным округом 1 в Варшаве. Подписание в марте 1921 г. Рижского договора в «кресовом доме» Гедройцов было воспринято как предательство союзников – как и передача Украины и Беларуси в руки большевиков (Советов), что,

собственно, было правдой. Ежи тогда понял, что Рижский договор с Советской Россией – это неудача политики правых, которые видели Польшу мононациональным и монорелигиозным государством. Это был крах теории Пилсудского, стремившегося к неоягеллонской сильной, толерантной Польше в союзе с другими народами. Ежи понял это. Понял и запомнил. На всю жизнь. В ненависти, которая выплеснулась на улицы Варшавы, единственной формой патриотизма признавался национализм. Уже тогда, возможно, не до конца сознательно, он сделал свой политический выбор.

В 1924 г., сдав экзамен на аттестат зрелости, Ежи поступает на юридический факультет Варшавского Университета, где вступает в студенческое общество «Патриа» и через некоторое время становится его президентом.

Из переворота 1926 г. он вынес самые горькие впечатления. Как вспоминал сам Ежи впоследствии, участие в обороне Бельведера укрепило в нём убеждение в необходимости авторитарного управления в случае развала экономики парламентского государства. С этого момента, по его признанию, в нём сформировалась суть «пилсудчика», которая гораздо позже явилась фундаментом разработанной им стратегии отношений демократической Польши со своими восточными соседями – Украиной, Литвой, Белоруссией и Россией.

В студенческие годы Ежи Гедройц работал редактором в консервативном «Дне Польском», который впоследствии начал издаваться самостоятельно, сменив название на «Бунт Молодых» (позже – «Политик»). «Политик» выходил до сентября 1939 г., т. е. вплоть до начала войны. В этот период, сначала в «Бунте Молодых», а потом и в «Политике» у Гедройца проявилось умение объединять вокруг себя публицистов, различных по темпераменту, стилю, а главное, совершенно различных по политическим и общественным взглядам. Если оценки и подходы публициста существенно отличались от редакционных, но автор был интересен читателю, Гедройц обязательно давал ему возможность высказаться на страницах своего издания.

В публикуемых статьях поднимались вопросы восточной политики Польши, в частности – проблемы отношения к Украине. Часто издание выходило с пустыми страницами, содержание которых было изъято цензурой, поскольку не соответствовало общему политическому направлению, позволенному к печати. В 1935 г. за одну из статей премьер Мариан Зиндрам-Кожалковский хотел отправить Гедройца в ссылку в Березу

Картусскую. Редактор избежал наказания исключительно благодаря вмешательству министра сельского хозяйства Юлиуша Понятовского, который пригрозил премьеру своей отставкой.

Ежи Гедройц считал, что государственная политика Польши, в которой более 30% населения не являлись этническими поляками, должна базироваться на мультинациональном и мультикультурном диалоге. Он относил себя и своих единомышленников к «внутренней оппозиции» во власти.

Участие в студенческих объединениях и пост ротационного председателя «Междукорпоративного Круга» (как раз в период его президенства в обществе «Патриа»), расширило сферу полезных знакомств Гедройца. Это дало ему возможность вступить в академическую организацию «Государственная мысль», связанную с консервативными польскими политиками, в том числе, и с родственником Маршалка Пилсудского – Ровмундем, который ввёл его в политические круги Варшавы. Благодаря этому Ежи Владислав получил место в Пресс-бюро Совета Министров, в 1930 г. стал секретарём Министра сельского хозяйства Польши, а в 1935 г. перешёл в Министерство промышленности и торговли.

С началом Второй мировой войны он, как работник Министерства промышленности и торговли, был интернирован в Румынию. В 1940 г. Гедройц работал в посольстве Чили, которое представляло интересы польского правительства в изгнании. В феврале 1941 г. он был эвакуирован в Турцию, где вместе с братом Хенриком вступил в Польские Вооружённые силы на Западе. Ежи получил назначение в Добровольческую бригаду карпатских стрелков – особое воинское формирование, в котором треть служивших имела высшее образование.

Летом 1942 г. Ежи был направлен для прохождения службы в Ирак, где встретил Юзефа Чапского – начальника управления пропаганды Войска Польского на Востоке. Чапский был художником, эссеистом, искусствоведом и критиком. В 1939 г. он попал в Советский плен и находился в лагере в Старобельске, из которого по болезни был переведён в лагерь в Грязовцах. Благодаря этому Чапский избежал казни в Харькове, и, после подписания известного Соглашения Сикорского – Майского, вместе с другими поляками, освобождёнными из советских лагерей, вступил во Вторую бригаду генерала Владислава Андерса. Чапский занимался розыском офицеров, пропавших в лагерях в Старобельске, Козельске, Осташкове. Тогда ещё никто не допускал мысли, что пропавшие без вести стали жертвами страшного злодеяния, названного позже «Катынью».

Гедройц и Чапский быстро нашли общие темы и их долгие разговоры, и дискуссии того времени стали основой многолетней искренней дружбы двух выдающихся поляков. Позже Чапский вспоминал, что как только Гедройц стал секретарём в Управлении пропаганды, он тотчас же стал печатать двумя пальцами письма и «...из барака в пустыне» рассылать их в разные концы мира. В них он предлагал сотрудничество, искал новых авторов для публикаций, поскольку получил задание реформировать войсковую газету «Белый орёл». По словам Чапского, это была «паршивая военная газетёнка» пока Гедройц не сделал из ее редакции коллектив, регулярно выпускающий несколько военных изданий. Начал выходить «Дневник солдата АПВ» («Dziennik żołnierza APW») и журнал «Парад», где работал другой его многолетний приятель Юлиуш Мерошевский. Гедройц привлекал к литературной работе «всех интересных людей» – в основном писателей и поэтов. В меру возможностей, помогал им, чем мог. Так он познакомился с Владиславом Броневским и Мельхиором Ваньковичем. В иракском лагере в Кьюзил Рибат в марте 1943 г. начал сотрудничать с Софьей Герц, а после битвы под Монте-Кассино – с Густавом Герлингом-Грудзинским, с которым после войны основал журнал «Культура».

Гедройц всегда руководствовался своим видением ситуации, а не военной логикой, стратегией и тактикой. Когда в 1944 г. началось Варшавское восстание, он предложил начальнику Главного штаба генералу Казимиру Сосновскому создать пропагандистскую группу и направить её в Варшаву на помощь восставшим. Весной 1945 г. Гедройц выехал в Лондон и в составе Правительства в изгнании занял пост руководителя Европейского отдела в Министерстве информации и документации. В противовес польской эмиграции, которая верила в близкое начало Третьей мировой войны, он считал, что нужно готовиться к долгой и трудной работе. В 1946 г. в Риме Гедройц основал «Литературный институт», пригласил Софью и Зигмунта Герц и Густава Герлин-Грудзинского. Когда заем, выделенный Гедройцу Вторым корпусом генерала Андерса на создание «Литературного института», был выплачен, дороги Гедройца и Андерса разошлись. «Литературный институт» стал частным издательством, а Гедройц опять начал заниматься тем, что он любил и умел делать лучше всего – искать людей и темы для публикаций.

«Культура» начала выходить в 1947 г., вскоре после смерти первого Президента Польши в эмиграции Владислава Рачкевича. Два года спустя, государства Коалиции перестали признавать Правительство

Польша в изгнании, что очень подорвало его авторитет на международной арене.

В ноябре редакция «Культуры» переезжает в пригород Парижа – Мезон-Лаффитт, где начинает играть роль некоего центра польской эмиграционной мысли послевоенного периода. Разница между эмиграцией в Лондоне и сторонниками «Культуры» стала видна довольно скоро: они отличались своим подходом к оценке событий. Гедройц считал, что уже не будет возврата к Польше довоенной, работать нужно в новых условиях, думая о том, что можно сделать сегодня, а не о том, как вернуть прежнее положение дел. Польский Лондон хотел, чтобы мир продолжал видеть именно в нём представителя Польского народа. Польская Народная Республика, по мнению лондонской эмиграции, не могла выступать партнёром в этой дискуссии и не могла быть признанной в качестве выразителя интересов польского народа, ибо она не являлась демократическим и суверенным государством. Иного подхода в лондонских кругах не признавали. «Культура» давала возможность для более широкой дискуссии. Так было, например, с хорошо известными сегодня Чеславом Милошем и Марком Хласки, на которых официальный Лондон смотрел, мягко говоря, скептически.

«Культура» первой в польской эмиграции подняла вопрос о так называемых «Кресах Восточных» («Восточных Кресах»): Львов и Вильнюс в польской эмиграции стали символами потерянной Польши, символом утраченных надежд. «Культура» отстаивала свою позицию – оставить Львов украинцам и Вильнюс литовцам. Именно здесь произошёл раскол «польского Лондона» и «Культуры», отсюда начала формироваться концепция УЛБ («Украина, Литва, Белоруссия»), которая, прежде всего, базировалась на дальнейшем развитии самостоятельности этих стран в границах послевоенных Ялтинских соглашений.

Гедройц говорил о том, что чем сильнее будут Украина, Литва и Белоруссия, тем слабее будет «Российская Империя». Эта концепция восточной политики была воспринята не всеми в польской эмиграции. Каждый не купленный номер журнала ослаблял финансовую основу «Культуры». У журнала настали трудные времена. Большая часть тиражей продавалась вне территории Польши, в страну «Культура» доставлялась большей частью нелегально. Однако, политическая концепция, которую пропагандировала «Культура», была ориентирована, прежде всего, на Польшу. Ее смысл был в том, что Польша когда-нибудь все-таки освободится от давления СССР, и к этому поляков нужно готовить, изменяя их сознание

и мышление. Редактор верил, что режим можно разрушить только изнутри. Демократию или свободу невозможно импортировать. Эмиграция может инспирировать, провоцировать и поддерживать прогрессивные идеи. По мысли Гедройца между эмиграцией и народом нужно создать мост, который поможет начать борьбу с иллюзиями и стереотипами в мышлении.

Кроме воспитания поляков, прежде всего через политическую публицистику Мерошевского, журнал поддерживал, в том числе и материально, оппозицию. После введения военного положения все оппозиционные издания имели разрешение «Культуры» на перепечатку статей и других материалов из журнала, а также книг, изданных «Литературным институтом», но с одним условием – указывать, кто был их первым издателем. Чаще всего перепечатывались стихи Чеслава Милоша, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицина, «1984» Джорджа Оруэлла, «Дневники» Витольда Гомбровича, интервью с полковником Ришардом Куклинским «Война с народом, которая ведётся изнутри» и сборник «Розстріляне відродження» Юрия Лавриненко. Более всего «Культура» помогала оппозиционному изданию «Тыгодник Мазовша», ежемесячно выделяя ему более 1000 долларов, что в то время было огромной суммой. Такая поддержка оказывалась более 7 лет.

Ежи Гедройц был не только издателем. Он организовывал, инспирировал, инициировал, умело побуждал авторов заниматься литературной реализацией подчас совсем безнадежных тем. Таким образом, он делал совершенно невозможные вещи, влияя на убеждения как самих поляков, так и их соседей.

Дом в Мезон-Лаффитт стал местом контактов прогрессивной эмиграции с Польшей, местом, где писатели и публицисты могли спокойно жить, работать и творить. Сегодня это широко известные деятели – Густав Герлинг-Грудзинский, Витольд Гомбрович, Константин Еленьский, Ежи Стемповский, Чеслав Милош, Марек Хласко, которых остальная эмиграция того времени не воспринимала. Страницы «Культуры» были открыты и для тех, кто выехал из Польши после марта 1968 года, например, для Лешека Колаковского или Леопольда Унгера. Под псевдонимами писали из Польши Марек Новаковский и Адам Михник, некоторые из них, как например Стефан Кисилевский или Зигмунт Мыщельский, в доме «Культуры» прятали свои дневники семидесятых и восьмидесятых годов XX века.

Для Гедройца партнёром для диалога в Польше были прежде всего ревизионисты и только потом оппозиционеры. Редактор приглашал к

сотрудничеству каждого, кто мог словом участвовать в построении демократического сознания поляков, способствовать развитию толерантности, поискам объединяющего с соседями и укреплению польских позиций в этой части Европы.

Номера «Культуры» и книги, изданные «Литературным институтом» высылались в Польшу почтой, их передавали через надёжных людей, они провозились контрабандой и находили своего читателя не только в Польше. Посылки адресовались конкретным лицам или учреждениям, как например Национальной Библиотеке, Институту истории Польской Академии наук. Практиковалась высылка посылок на случайные адреса с надеждой «на авось».

«Культуре» удалось реализовать задумки Гедройца – она вышла за пределы польской эмиграции, поднимая не только темы, волнующие соседние народы, но и обращаясь к общечеловеческим ценностям. Можно было соглашаться или не соглашаться с линией издательства, но читатели охотно приобретали очередные номера и книги, изданные в Мезон-Лаффитте.

Однако сотрудничество с Гедройцем было сопряжено с большим риском. Для властей ПНР (PRL) было делом чести публично наказывать тех, кто сотрудничал с Редактором. Уже в 1958 г. за доставку «Культуры» и книг издательства Ханна Шаржыньская-Ревская была приговорена к 3 годам содержания под стражей. В 1961 г. Анна Рудзиньская, которая должна была сделать переводы для журнала, получила год тюрьмы. В 1969 г. было арестовано несколько человек, организовавших доставку в Польшу через границу с Чехословакией комплекты «Культуры». Многолетние сроки получили Мацей Козловский, Якуб Карпиньский, Мария Творковская, Кшиштоф Шимборский, Малгожата Шпаковская.

Некоторые постоянные авторы, а иногда даже сотрудники «Культуры» отказывались от работы, выражая тем самым своё несогласие с редакционной политикой Гедройца, который сотрудничал с кем-то, кто, по их мнению, был не интересен или даже вреден. Гедройц более всего ценил независимость и не имел привычки подстраиваться под мнение большинства в угоду сиюминутным выгодам. Ежедневно он писал от нескольких штук до нескольких десятков писем, столько же получал. Благодаря тому, что Ежи писал под копирку, в архиве «Культуры» сохранилась эта переписка, как ценнейшая история польской исторической и культурной мысли в эмиграции. Действительно, каждое письмо было посвящено совершенно конкретному вопросу: либо кому-то требовалась

помощь, либо высказывалось предложение о сотрудничестве, либо предлагалась тема для написания статьи. Обширная переписка с Юлиушем Мерошевским, Чеславом Милошем, представителями украинской эмиграции (Богданом Осадчуком, Борисом Левицким, Юрием Шевелёвым, Юрием Лавриненко, Иваном Кедриным-Рудницкий и др.) [24], Витольдом Гомбровичем, Мельхиором Ваньковичем, Анджеем Бобковским – это не только хроника тем и мнений, которыми жили Поляки и мир того времени, но и анализ оценок, взглядов и идей, выраженных потом в опубликованных текстах. По мнению Гедройца, взгляды могли меняться, но подходы должны были оставаться теми же самыми. Не следует бездумно ворошить прошлое, чтобы ненароком не разрушить будущее. Поэтому иногда было трудно понять, имел ли он по какому-либо вопросу уже устоявшийся взгляд или мнение, или это была только тактическая уловка, чтобы заинтересовать автора и привлечь его к написанию статьи. Гедройц любил говорить: «Политика – это не святыня, если хотите её понять и управлять ею, необходимо учитывать объективную реальность, которая часто меняется».

Кроме 637 номеров «Культуры» «Литературный институт» издал более 500 томов отдельных публикаций и 171 номер «Исторических тетрадей» – ежеквартальника, касающегося новейшей истории Польши.

После 1989 г. Гедройц не перестал издавать «Культуру». С 1993 г. в издании появилась новая рубрика – «Заметки редактора», содержавшие краткие комментарии, чаще критические, чем пессимистические. Гедройц считал, что современная политическая конъюнктура Польши впервые за последние двести лет может способствовать демократизации России и Украины, и Польша даже стать мостом между Востоком и Западом. В то же время он весьма критически оценивал польское общество и политиков. Не строил иллюзий Гедройц и в отношении Польши и поляков, предъявляя высокие требования как, в первую очередь, к себе, так и к другим. Его знаменитая фраза «Без демократической Украины не будет демократической Польши» звучит актуально и сегодня.

Ежи Гедройц ушёл из жизни 14 сентября 2000 года. После смерти Гедройца, согласно его завещанию, «Культура» прекратила своё существование. Какое-то время ещё издавались «Исторические тетради» под редакцией его брата Хенрика Гедройца, но в связи со смертью редактора они также прекратили существование [54; 66, s. 477].

## Литература

1. Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов... : [В 37 т.]. Ч. 1. Т. 1. Акты, относящиеся к истории православной церкви в Юго-Западной России. – Киев : Тип. И. и А. Давиденко, 1859. – LXXXVII, 555 с.
2. Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов... : [В 37 т.]. Ч. 3. Т. 1. Акты о козаках (1500–1648). – Киев : Тип. И. и А. Давиденко, 1863. – СХХ, 433 с.
3. Воробьева Е. Она написала «Елочку» / Е. Воробьева // Труд. – 2009. – 15 янв.
4. Гедройц Н. А. История сахалинских нефтяных месторождений / Н. А. Гедройц. – Москва ; Ленинград : ОНТИ-Нефтьиздат, 1932. – 13 с.
5. Гедройц Н. А. Карта перспектив нефтеносности Азиатской части СССР (без Средней Азии) / Н. А. Гедройц. – Москва ; Ленинград : Гостоптехиздат, 1939. – 32 с.
6. Гедройц Н. А. О нефтеносности Кизеловского района / Н. А. Гедройц. – Ленинград ; Москва : Гостоптехиздат, 1941. – 40 с.
7. Государственный архив г. Киева. – Ф. Р-332. – Оп. 2. – Д. 354.
8. Государственный архив г. Киева. – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 104.
9. Государственный архив г. Киева. – Ф. 352. – Оп. 5. – Д. 378.
10. Государственный архив Республики Беларусь. – Ф 319. – Оп. 1. – Д. 180.
11. Государственный архив Республики Беларусь. – Ф 319. – Оп. 2. – Д. 682.
12. Государственный архив Республики Литва. – Ф. 391. – Оп. 6. – Д. 14.
13. Государственный архив Харьковской области. – Ф. 4365. – Оп. 1. – Д. 32.
14. Государственный архив Харьковской области. – Ф. 4365. – Оп. 1. – Д. 45.
15. Государственный архив Харьковской области. – Ф. 52. – Оп. 3. – Д. 85 : Список политическим преступникам по Харьковской губернии, к которым применено действие высочайшего повеления 13/17 мая 1871 года за 1873–1874 годы.
16. Государственный архив Харьковской области. – Ф. 3341. – Оп. 2. – Д. 1176.
17. Государственный архив Черниговской области. Отдел архива в гор. Прилуки. – Ф. Р5498. – Оп. 1. – Д. 800.
18. Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. Т. 4 : XIV–XVI віки – відносини політичні / М. С. Грушевський. – Репринт. відтворення видання (Київ, Львів, 1907). – Київ : Наук. думка., 1993. – 535, [2] с. : карти.
19. Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. Т. 7 : Козацькі часи – до року 1625 / М. С. Грушевський. – Репринт. відтворення видання (Київ, Львів, 1909). – Київ : Наук. думка, 1995. – X, 624, [4] с.
20. Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. Т. 9, кн. 2 : 1654–1657 / М. С. Грушевський. – Репринт. відтворення видання (Київ, Львів, 1909). – Київ : Наук. думка, 1997. – С. 870–1630.

21. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. Вип. 3. Листи музейних діячів до Д. І. Яворницького / упоряд. С. Абросимова, Н. Василенко, А. Перкова ; за заг. ред. Н. Капустіної. – Дніпропетровськ : Дніпропетр. іст. музей ім. Д. І. Яворницького, 2005. – 740 с.
22. Заверный Л. Г. Профессор Вера Игнатьевна Гедройц – первая в России женщина-хирург /Л. Г. Заверный, А. Г. Войтенко, С. И. Пехенько, В. В. Мельник // Клиническая хирургия. – 1988. – № 5. – С. 67–70.
23. Константин Каэтанович Гедройц (1872—1932) / вступ. ст. А. А. Роде. – Москва : Изд-во АН СССР, 1956. – 59 с. – (Материалы к биографии ученых СССР).
24. Лавриненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія, 1917–1933 : Поезія – проза – драма – есей / упоряд., передмова, післямова Ю. А. Лавріненка. – 2-е вид. – Київ : Смолоскип, 2003. – 984 с. : портр.
25. Машкін О. М. Російське дворянство іноземного походження в промисловості України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / О. М. Машкін // Укр. іст. журн. – 1998. – № 2. – С. 83–91.
26. Мицкевич А. Пан Тадеуш, или Последний наезд на Литве : Шляхетская история 1811–1812 гг. в 12 кн. стихами / А. Мицкевич ; пер. с пол. С. Мар. – Москва : Книга, 1985. – 415 с.
27. Николаевцы, 1789–1999 : энцикл. словарь. – Николаев : Возможности Киммерии, 1999. – 374 с.
28. Новое о Сергее Гедройц / предисл., публ. и коммент. А. Г. Меца // Лица : биогр. альманах. – Москва : Санкт-Петербург, 1992. – Вып. 1. – С. 291–316.
29. Ольшевский список // Полное собрание русских летописей / Издано Императорской археографической комиссией. – Санкт-Петербург, 1907. – Т. 17 : Западнорусские летописи. – С. 421–472.
30. Пашуто В. Т. Образование Литовского государства / В.Т. Пашуто. – Москва : Изд-во АН СССР, 1959. – 536 с.
31. Письма Н. Гедройца к Д. Яворницкому // Днепрпетровский исторический музей. – Ф. 10. – Арх. № 13104.
32. Письма Н. Гедройца к Д. Яворницкому // Днепрпетровский исторический музей. – Ф. 10. – Арх. № 13105.
33. Полное собрание русских летописей. Т. 35. Летописи белорусско-литовские / сост. и авт. предисл. Н. Н. Улащик. – Москва : Наука, 1980. – 306 с.
34. Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись. – Изд. 2-е. – Санкт-Петербург, 1908. – 938 стб., 108 с.
35. Полное собрание русских летописей. Том 32. Хроники: Литовская и Жмойтская, Быховца. Летописи : Баркулабовская, Аверки и Панцырного. – Москва : Наука, 1975. – 234 с.

36. Последний император : (Воспоминания флигель-адъютанта А. Мордвинова) / подгот. публ. А. В. Шаврова, Ф. Л. Федорова // Отеч. архивы. – 1993. – № 4. – С. 48–79.
37. Репин и Украина : Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину, 1896–1927. – Киев : Изд-во АН УССР, 1962. – 210 с.
38. Род Гедройц // Энциклопедический словарь / изд. Ф. Брокгауз, И. Ефрон. – Санкт-Петербург, 1892. – Т. 8 (15). – С. 233–234.
39. Роде А. А. К. К. Гедройц / А. А. Роде // Избранные научные труды / К. К. Гедройц. – Москва, 1975. – С. 569–591.
40. Российский государственный архив литературы и искусства. – Ф. 698 : Антокольские. – Оп. 1. – Ед. хр. 18.
41. Российский государственный исторический архив. – Ф. 1343. – Оп. 46. – Д. 207–222.
42. Шмелев В. Недавнонайденные рисунки В. В. Верещагина / В. Шмелев // Искусство. – 1987. – № 5. – С. 64–68.
43. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків: у 3-х т. Т. 2 / Д. Яворницький ; з рос. переклад Іван Сварник. – Львів : Світ, 1990. – 392 с.
44. Beauvois D. Polacy na Ukrainie 1831–1863 : szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie / Daniel Beauvois ; z fr. przeł. Ewa i Krzysztof Rutkowscy. – Paryż : Instytut Literacki, 1987. – 294, [1] s.
45. Bennet J.B. Princess Dr. Vera Gedroits – surgeon, poet and autor / J. B. Bennet // British Medical Journal. – 1992. – № 305(6868). – P. 1532–1534.
46. Dunin Borkowski J. S. T. Genealogie żyjących utytułowanych rodów polskich / Jerzy Sewer Dunin-Borkowski. – Lwów : nakładem Księgarni Seyfartha i Czajkowskiego, 1895. – [8], 767 s.
47. Dyl A. G. Michał Giedroyc, zwany błogosławionym / Andrzej Gerard Dyl // Polscy święci. – Warszawa : Akademia Teologii Katolickiej, 1983. – Т. 1. – S. 63–102.
48. Fijalek J. Kościół rzymsko-katolicki na Litwie : Uchreścijanienie Litwy przez Polskę i zasnowanie w nej języka ludu po koniec Rzeczypospolitej / J. Fijalek // Polska i Litwa w dziejowym stosunku. – Krakow, 1914. – S. 37–333.
49. Giedroyc R. The 20th century : the experiences of a politically active Eastern European family / Richard Giedroyc. – Baltimore : PublishAmerica, 2005. – 161, [18] p.
50. Giedroyc Dowmont // Wielka Encyklopedia Powszechna ilustrowana. – Warszawa, 1899. – Т. 23. – S. 987–992.
51. Giedroyc Dowmont // Wielka Encyklopedia Powszechna ilustrowana. – Warszawa, 1903. – Т. 33. – S. 198.
52. Giedroyc M. Na krawędzi krateru : wspomnienia / Michał Giedroyc ; przeł. Michał Ronikier ; wstęp Norman Davies. – Kraków : Wydaw. Literackie, 2010. – 437, [2] s. : il.

53. Giedroyć M. The Giedroyc family : an excursion into Lituano-Polish genealogy and history / by Michał Giedroyć. – Oxford : [United Kingdom], 1992. – [2], 87, [2] k.
54. Jerzy Giedroyć (1906–2000). – Warszawa : Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa, 2016. – 24 s. – (Patrony Naszych Ulic).
55. Kuczyński S. Maria Król Jagiełło ok. 1351–1434 / Stefan M. Kuczyński. – Warszawa : Wydaw. Ministerstwa Obrony Narodowej, 1985. 185 s., [16] s. tabl. : mapy.
56. Lenczewski T. Genealogie rodów utytułowanych w Polsce. T. 1 / Tomasz Lenczewski. – Warszawa : Adiutor, 1996. – XXVIII, 283, XV s., [32] s. tabl. : il.
57. Łukasiewicz J. Mickiewicz / Jacek Łukasiewicz. – Wrocław : Wydawn. Dolnośląskie, 1997. – 247 s.
58. Michał Giedroyć, zwany błogosławionym // Tygodnik Powszechny. – 1985. – 19 maja.
59. Ochmański J. Historia Litwy / Jerzy Ochmański. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967. – 346 s., [2] k. tabl. złoż. : il.
60. Puzyna J. Początki Państwowości i dynastii Litewskiej według Najnowszych badań / J. Puzyna // Nauka i Sztuka. – 1947. – T. 5. – S. 162–170.
61. Rachuba A. Historia Litwy : dwugłós polsko-litewski / Andrzej Rachuba, Jūratė Kiaupienė, Zigmantas Kiaupa ; [tł. Jolita Karczewska-Rus]. – Wyd. 2-gie, niezmi. – Warszawa : Wydaw. DiG, 2009. – 388 s. : il.
62. Rumuński azyl : losy Polaków 1939–1945 / [koncepcja i oprac. całości Alicja Wancierz-Gluza ; współpraca red. Agnieszka Knyt ; kwerendy i wybór tekstów Zofia Wieluńska ; tł. z jęz. rum. Bogumił Luft]. – Warszawa : Ośrodek Karta : Dom Spotkań z Historią, 2009. 203, [1] s. : il.
63. Strykowski M. Kronika Polska Litewska, Zmożdka, y wszystkiedy Rusi Kijowskiedy... T. 2 / z wielką pilnością y węzłowatą pracą ... przez Macieia Osostewicivsa Striykowskiego. – Wydanie nowe, będące dokładnem powtórzeniem wydania pierwotnego królewieckiego z roku 1582. – Warszawa : nakład Gustawa Leona Glücksberga, Księgarza, 1846. – [4], 572 s.
64. Wisner H. Unia : sceny z przeszłości Polski i Litwy / Henryk Wisner. – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1988. – 327 s. : il.
65. Wolff J. Książowie litewsko-ruscy od końca czternastego wieku / przez Józefa Wolffa. – Warszawa : skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa, 1895. XXV, [1], 698 s., [1] k. tabl. złoż.
66. Żebrowski M. Jerzy Giedroyć : życie przed «Kulturą» / Marek Żebrowski. – Kraków : Wydaw. Literackie, 2012. – 522, [5] s. : il.

**Александр Гедройц**

### **Редактор Ежи Владислав Гедройц: родовые источники формирования личности. Социально - исторический аспект**

Статья содержит краткий экскурс в генеалогию Великокняжеского рода Довшпрунговичей – Китавросов – Кентавров как генетического источника формирования личности Ежи Владислава Гедройца, редактора журнала «Культура», выходившего в Париже. Далее автор статьи рассказывает о жизни и деятельности Е. В. Гедройца (1906–2000).

В 1946 году Гедройц основал во Франции издательство, выпускавшее литературу на польском языке – «Литературный институт» («Instytut Literacki»). Одним из изданий «Литературного института» стал журнал «Культура» («Kultura»), пользовавшийся огромной популярностью в среде польских эмигрантов. Кроме того, Е. В. Гедройц много лет выпускал также журнал «Исторические тетради» («Zeszyty Historyczne»), посвященный новейшей истории Польши и стран Центральной Европы. Автор подчеркивает, что Гедройц поддерживал тесные связи с украинской эмиграцией. Личным вкладом Гедройца в возрождение культуры независимой Украины стало то, что он впервые опубликовал на украинском языке антологию Юрия Лавриненко «Розстріляне Відродження» – сборник украинской поэзии, прозы, драматических произведений и эссе периода 1917–1933 годов.

**Aleksandr Giedroyc**

### **Redaktor Jerzy Władysław Giedroyc: ogólne źródła kształtowania osobowości: aspekt społeczno-historyczny**

Artykuł zawiera krótki przegląd genealogii Wielkiego Księstwa Dowszprungowicza – Kitawrosowa – Centaura jako genetycznego źródła formacji osobowości Jerzy Władysława Giedroyc, redaktora czasopisma «Kultura», który został opublikowany w Paryżu. Oprócz tego autor artykułu opowiada o życiu i twórczości Jerzy Giedroyc (1906–2000), który utrzymywał bliskie związki z ukraińską emigracją.

Osobistym wkładem Jerzy Giedroyc w odrodzenie kultury niepodległej Ukrainy był fakt, że po raz pierwszy opublikował w języku ukraińskim antologię Jurija Ławrinenki «Rozstrzelane Odrodzenie» – zbiór poezji ukraińskiej, prozy, tworców dramatycznych i esejów z lat 1917–1933.

**«Розстріляне Відродження» Харківського університету**

Загальновідомо, що у часи сталінського терору був репресований майже весь цвіт української інтелігенції. Після короткого періоду «українізації» (1920-ті – 1933 рр.) радянська влада зробила не тільки поворот до «російщення», але й влаштувала жорсткі репресії по відношенню до письменників та вчених, які своєю творчістю та діяльністю пропагували українську культуру. «У роки терору, – зазначає дослідник історії України Г. В. Касьянов, – було ліквідовано величезний інтелектуальний й культурний генофонд, розчавлено не тільки стару інтелігенцію, частина якої була носієм інтелектуально-гуманітарних традицій дореволюційних поколінь, а й інтелігенцію нової генерації, народжену національно-культурним ренесансом 20-х років. Створений нею пласт духовної культури піддавався систематичному знищенню і на довгі роки пішов у небуття» [4, с. 163].

Широко відома історія харківського будинку літераторів «Слово», де переважна більшість мешканців (70 на 62 квартири) [2, с. 553] зазнала втрат, і серед них більшість (46) [2, с. 567–570] розстріляна.

У Харківському університеті наука в усіх галузях знань теж зазнала великих втрат. У пам'яті виникає безліч окремих імен. Але системну роботу з виявлення репресованих у найстарішому виші Харкова ще треба проводити.

У даній статті піде мова про вчених філологічного факультету, які теж постраждали від репресій. Про це свідчать матеріали, зібрані співробітниками науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна для видання «Біобібліографічний словник вчених Харківського університету. Т. 3. Філологи ХХ – початку ХХІ століть. Вип. 1. Філологічний факультет. Кафедра українознавства», робота над яким близиться до завершення. Були оброблені особисті справи вчених (при їхній наявності в архіві ХНУ імені В. Н. Каразіна, в Державному архіві Харківської області); книги та статті про «розстріляне Відродження» [3], енциклопедичні видання, бібліографічні посібники, інтернет-ресурси та ін.

Аналіз оброблених джерел свідчить про те, що майже половина викладачів філологічного факультету, а саме 46 осіб, у період сталінських репресій зазнали переслідувань, та з них 20 були страчені або померли у засланні. Репресіям піддавалися представники усіх кафедр факультету. У даній статті ми зосередимо увагу на долі вчених, яких було знищено

саме за «буржуазний націоналізм», тобто тих, хто досліджував українську мову та літературу та працював на кафедрах української мови та літератури, науково-дослідних кафедрах української культури, мовознавства та літературознавства.<sup>1</sup>

Перша за часом велика репресивна кампанія проти співробітників кафедр гуманітарного профілю почалася в 1928 р. На Всесоюзній конференції істориків-марксистів, що проходила у Москві, був розкритикований напрямок «аполітичного документалізму» в діяльності науково-дослідної кафедри історії української культури (керівник – відомий історик, проф. Д. І. Багалій). Після конференції з'явилися розгромні статті, де кафедрі звинувачували в «буржуазному націоналізмі». Незважаючи на всі зусилля керівника, в 1934 р. заклад (з 1929 р. – інститут) був закритий – це відбулося через 2 роки після смерті Д. І. Багалія. Масові звільнення та арешти співробітників закладу почалися наприкінці 1920-х рр. та продовжувалися до закриття інституту [1, с. 98]. Серед філологів, які працювали на цій кафедрі (О. Т. Бузинний, М. А. Плевако, А. П. Шамрай, В. О. Щепотьєв), двоє загинули: Микола Антонович Плевако (1890–1941) та Володимир Олександрович Щепотьєв (1880–1937).

Розповімо про них детальніше.

**Плевако Микола Антонович** – відомий український літературознавець та бібліограф. Народився 27 листопада (за н. ст. – 9 грудня) 1890 р. у с. Дворічна Харківської губернії, у збідній селянській родині. На кошти місцевого поміщика-мецената талановитий хлопець навчався у Другій харківській гімназії (1903–1910). 1910 р. вступив на історико-філологічний факультет Харківського університету, який закінчив у 1916 р. Під час навчання, у 1911 р. отримав премію ім. О. Потебні за твір «Квитка как художник и психолог», у 1913 р. – золоту медаль факультету за роботу «Св. Николай в русской народной словесности». 1911 р. вийшла друком його книжка «Життя та праця Бориса Гринченка», яку вважають однією з перших, присвячених видатному письменнику та лексикографу.

<sup>1</sup> Останні три кафедри існували при Харківському інституті народної освіти (ХІНО), у який, після деяких переформовань, був реорганізований університет. Згодом на основі ХІНО виник Харківський педагогічний інститут професійної освіти (ХППО), а у 1933 р. університет був відновлений. Кафедри мови та літератури у цих вишах теж переформувалися: кафедра російської мови та словесності перетворилася у кафедру мови та літератури, згодом відокремилися кафедри російської та української мов, історії російської та української літератур.

З 1914 р., ще будучи студентом, Плевако працював хранителем етнографічного музею Харківського університету та діловодом-хранителем канцелярії Харківського історико-філологічного товариства. По закінченню університету був залишений на кафедрі російської мови та словесності для підготування до професорського звання.

1917 р. він заснував в Харкові Державну українську гімназію імені Бориса Грінченка, утворену на базі 2-ї чоловічої гімназії, та був обраний її першим директором. Одночасно Плевако завідував курсами українознавства для вчителів середніх шкіл Харківщини. Був комісаром Харківської шкільної округи, брав участь у створенні курсів українознавства по всій Харківській губернії.

У листопаді-грудні 1917 р. Микола Плевако був головою Харківського організаційного комітету та членом Ради Слобідської України, членом редакційної колегії газет «Рідне слово» і «Нова громада», членом ради та головою видавничої секції харківської «Просвіти». Одночасно він читав лекції на курсах товариства «Просвіта» у Харкові.

1919–1920 рр. вчений працював у Державному українському університеті у Кам'янець-Подільському на посаді професора історії української літератури. Також був редактором видавничого відділу Подільської губернської крайової управи, брав участь в роботі Комісії для видання пам'яток українського письменства ВУАН.

Наприкінці 1920 р. Плевако переїхав до Києва, де у 1920–1922 рр. займав посаду професора Київського архітектурного інституту, викладав українську літературу і українознавство. Одночасно в 1921–1922 рр. працював викладачем української мови та літератури в Мироцькому механічному технікумі поблизу Києва.

1922–1928 рр. Плевако працював на посаді професора Науково-дослідчої кафедри історії української культури при ХІНО, де 1925–1926 рр. очолював літературну секцію. Паралельно у 1922–1925 рр. викладав українську та дитячу літературу в Харківському педагогічному технікумі імені Г. Сковороди.

Потім вчений був науковим співробітником науково-дослідної кафедри літератури (1927–1928), керівником кабінету бібліографії Інституту Тараса Шевченка у Харкові (1926–1931).

1931 р. знову переїхав до Києва для участі в роботі ВУАН з приводу видання повного зібрання творів Т. Г. Шевченка. Був штатним науковим співробітником Редакційного комітету для видання творів Т. Шевченка (1932–1934), Комісії літератури й мистецтва ВУАН (1934–1938).

М. А. Плевако – автор близько 100 наукових, науково-популярних праць, навчальних посібників. Найзначніша його праця – двотомна «Хрестоматія нової української літератури» (1924, 1926; витримала п'ять перевидань) з досконалим бібліографічним апаратом. Крім того, ним були видані книжки, присвячені М. Шашкевичу, Г. Ф. Квітці-Оснот'яненку, Т. Г. Шевченку, товариству «Просвіта», багато статей про творчість письменників XVIII – початку XX ст., нарис «Историко-филологическое общество при Харьковском университете («Украинская жизнь», 1915, № 11/12). Займався редагуванням та підготовкою до видання творів І. Франка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, Л. Глібова, Б. Грінченка, О. Стороженка. Склавав картотеку до «Словника українських письменників» (1924–1934), яка не збереглася.

17 травня 1938 р. Плевако був арештований за обвинуваченням «у приналежності до контрреволюційних націоналістичних організацій». Він був засуджений до 5 років вільного заслання до с. Вишньовка Акмолінської області Казахстану, де працював вчителем математики та природознавства в місцевій школі. 25 квітня 1941 р. він був вбитий злочинцями-грабіжниками. Реабілітований у 1962 р. за клопотанням М. Рильського.

У 1961 р. син М. А. Плевака Ю. Оранський підготував і видав наукову спадщину батька у фундаментальному виданні: «Плевако М. А. Література: статті, розвідки й біобібліографічні матеріали» (Нью-Йорк, Париж, 1961 р.).

**Володимир Олександрович Щепотьєв** – фольклорист, мовознавець, літературознавець, музикознавець, архівіст. Народився 25 жовтня 1880 р. у Полтаві, в родині дрібного службовця. Закінчив Полтавську духовну семінарію (1900) та словесний відділ Петербурзької духовної академії (1904). Викладав у середніх навчальних закладах Полтави, був одним із організаторів і першим директором 1-ї Полтавської української гімназії ім. Котляревського. З 1917 р. працював у Полтавському вчительському інституті (з 1921 – інститут народної освіти), 1921–1923 рр. був його ректором. 1926 р. отримав звання професора української та зарубіжної літератури та мовознавства.

Був одним із засновників Українського наукового товариства дослідження пам'яток старовини й мистецтва на Полтавщині (з 1924 р. – Полтавське наукове товариство при ВУАН), 1924–1928 рр. був його головою; очолював секцію мови і термінології та літературно-етнографічну підсекцію. 1920 р. брав участь в організації Пролетарського

музею (згодом Полтавський державний музей), був завідувачим кабінету фольклору та мови історико-етнографічного відділу. Одночасно в 1922–1925 рр. очолював відділ історії революції Полтавського окружного архіву, а потім – і сам архів. У 1920-х рр. був членом Етнографічної комісії та Постійної комісії ВУАН для видання пам'яток новітнього письменства.

У 1920–1930-ті рр. працював також науковим співробітником Харківської науково-дослідної кафедри української культури при ХІНО. У своїх публікаціях приділяв багато уваги українському фольклору, зокрема пісенній поезії; досліджував творчість письменників ХІХ ст., особливо багато уваги приділяв життю та творчості Т. Г. Шевченка. Видав книгу «Розмова про українських письменників. Ч. 1. Від найдавніших часів до 60-х років ХІХ століття» (Полтава, 1918; перевд. 1919 р.).



Володимир Щепотьєв (1880–1937)

1929 р. був заарештований у справі «Спілки визволення України» і засланий до м. Славгорода Алтайського краю (РФ), де працював учителем російської мови у Славгородському сільськогосподарському технікумі. 1934 р. повернувся на Україну. Через заборону проживати у Полтаві оселився у с. Веприк Гадяцького району Полтавської області, де займався перекладацькою діяльністю, керував сільським драматичним гуртком. 22 вересня 1937 р. був повторно заарештований за звинуваченням у проведенні контрреволюційної націоналістичної агітації та участі у контрреволюційній організації. 9 листопада 1937 р. розстріляний у Полтаві. Реабілітований в 1958 р.

З науково-дослідної кафедри мовознавства імені О. О. Потебні було репресовано 13 осіб, серед яких 7 знищені: Л. Ю. Догадько, М. Г. Йогансен, Н. А. Каганович, І. Н. Капустянський, К. Т. Німчинов, О. Н. Синявський, Б. Д. Ткаченко.

Коротко скажімо про долю інших. П. Г. Ріттер помер у тюремній лікарні. Були заслані та повернулися В. С. Зборовець, М. П. Перегінець, М. Ф. Сулима, В. М. Терещенко. І. Л. Троян у 1930-х рр. був заарештований, і його подальша доля невідома. М. Ф. Наконечного двічі звільняли з Харківського університету: у 1930-ті рр. та в 1948 р.; після доказу безпідставності звільнення відновлювали у ХДУ.

Детальніше – про розстріляних.

**Догадько Лев Юхимович** народився 8(21) березня 1906 р. у с. Рівне Рівнянської волості Єлизаветградського повіту Херсонської губернії (нині – Новоукраїнський район Кіровоградської області) у родині сільського коваля. До 1928 р. працював з батьком у кузні. 1928 р. вступив до Кіровоградського педтехнікуму, який був пізніше реорганізований у Зінов'ївський інститут соціального виховання (нині – Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький), закінчив реорганізований заклад у 1931 р.



Лев Догадько (1906–1941)

З 1929 р., будучи студентом, почав працювати вчителем у робітничих школах с. Рівне. 1931–1933 рр. – викладав українську мову в Зінов'ївському інституті соціального виховання та в інших учбових закладах міста. 1933–1935 рр. навчався в аспірантурі Харківської філії Інституту мовознавства ВУАН, яка після ліквідації філії перейшла у відання Харківського державного університету.

З 1933 р. почав викладати українську мову в ХДУ. 1934 р. призначений асистентом кафедри української мови на літературно-лінгвістичному факультеті ХДУ. З 1940 р. – за сумісництвом, старший викладач

кафедри мовознавства ХДУ. Автор посібника «Методичні вказівки викладачам-консультантам з української мови», статті (у співавторстві) «Про деякі явища словотвору робітничої мови» в збірці «Мова робітника: На матеріалах Харків. паровозобудівел. заводу» (Харків, 1934), редактор «Граматики української мови» (авт. І. Бойко, А. Шевчук; Харків, 1934).

З 1934 по 1936 рр. одночасно працював в Українському комуністичному інституті журналістики. 1936–1937 рр. – на основній роботі в УКІЖ – в. о. доцента та керівник кафедри української мови вишу. 1937 р. був переведений до Полтавського пединституту на посаду старшого викладача кафедри української мови, з 1939 р. – керівника цієї кафедри.

25 червня 1941 р. заарештований. Засуджений Особливою нарадою при НКВС СРСР 11 грудня 1941 р. за ст. 54-10 ч. 1 КК УРСР до 8 років позбавлення волі. За словами Ю. В. Шевельова, був розстріляний у грудні 1941 р. Реабілітований Полтавською обласною прокуратурою 3 липня 1989 р.

**Йогансен Михайло Гервасійович** (відомий як письменник Майк Йогансен; інші псевдоніми: В. Вецеліус, М. Крамар) – поет, прозаїк, перекладач, лінгвіст. Народився 16 (28) лютого 1895 р. у м. Харків. Його батько походив з Латвії, був викладачем німецької мови. Михайло закінчив Третю харківську чоловічу гімназію, потім класичне відділення історико-філологічного факультету Харківського університету (1917). Вчителював у школах Харкова. Деякий час жив та працював у Полтаві.



Майк Йогансен (1895–1937)

У 1920-ті рр. був аспірантом, згодом, у 1920–1930-ті рр. – викладачем кафедри мови та літератури факультету професійної освіти ХІНО (згодом – ХІППО), науковим співробітником секції української мови науково-дослідної кафедри мовознавства при ХІНО. Викладав загальне мовознавство.

Автор близько 100 праць, серед яких – мовознавчі, літературознавчі, художні та перекладацькі твори.

Як вчений-мовознавець видав посібник «Украинский язык: пособие для курсов и самообразования» (Київ, 1923), опублікував низку статей: «Фонетичні етюди» («Наук. зап. Харків. наук.-дослід. каф. мовознавства» (Харків, 1927, с. 19–55), брав участь в написанні «Загального курсу української мови» (за ред. Л. А. Булаховського; Харків, 1920), в укладанні «Практичного російсько-українського словника» (1926), «Російсько-українського словника приказок» (1928), в розробці проекту українського правопису (1928). Написав низку рецензій на мовознавчі посібники та словники.

Як літературознавець досліджував теорію віршування (окреме видання «Елементарні закони версифікації» (Харків, 1922); статті: «Елементарні закони версифікації (віршування)» в часописі «Шляхи мистецтва» (1921, № 2, с. 104–117), «Конструктивізм, яко мистецтво переходної доби» (Там само, 1922, № 2, с. 36–37); мистецтво прози: «Як будується оповідання: Аналіз прозових зразків» (Харків, 1928), «Аналіза фантастичного оповідання» у часопису «Вапліте» (1927, № 2, С. 139–162); у низці статей проаналізував сучасний стан художньої літератури, зробив огляд літературних угруповань; у статтях та рецензіях досліджував твори В. І. Алешка, М. Хвильового, Ю. К. Смолича, переклади творів Й. В. Гете, Д. А. Баррі; був автором передмов до збірок творів І. Д. Дніпровського, Ю. К. Смолича, О. Генрі.

Знав старогрецьку й латину, скандинавські та слов'янські мови, вільно володів англійською, німецькою, італійською, іспанською та французькою. Переклав окремі твори Е. По та Г. Уеллса.

Видав 6 поетичних книжок, 15 збірок оповідань, у тому числі – творів для дітей та гуморесок, пригодницький роман «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» (Йогансен – один із засновників пригодницького жанру в тогочасній прозі), 5 книг нарисів.

Був незаконно репресований та розстріляний у Києві 27 жовтня 1937 р. Реабілітований у 1958 р.

**Каганович Наум Аркадійович (Нухим Аронович)** – мовознавець, член-кореспондент Академії наук УРСР (1934). Народився 27 грудня 1903 р. у м. Бердичів (нині – Житомирська область). Походив з родини службовців. Вступив на філологічний факультет Київського інституту народної освіти, згодом перейшов до Харківського інституту народної освіти, який закінчив у 1925 р. З 1925 по 1927 рр. був аспірантом науково-дослідної кафедри мовознавства при ХІНО, де одночасно і працював. 1926–1927 рр., за сумісництвом, працював в Інституті єврейської пролетарської культури ВУАН (Харків), у редакції газети «Красная армия».

1933–1934 рр. був директором Харківської філії Інституту мовознавства Всеукраїнської академії наук та одночасно керував кафедрою мовознавства у відновленому Харківському університеті. Був одним із керівників роботи над «Українським правописом» (1933).

Коли уряд УРСР в 1934 р. переїхав з Харкова до Києва, Н. А. Кагановича у 31-річному віці призначили директором Науково-дослідного інституту мовознавства Академії наук УРСР (1934–1937) і професором Київського університету. Одночасно він був відповідальним редактором журналу «Мовознавство» (1935–1937), членом Комісії Народного комісаріату освіти з перевірки роботи на мовному фронті.

Співавтор (разом з Ю. В. Шевельовим) підручників «Грамматика української мови» (у 2 ч., Київ, Харків, 1935), головний редактор «Російсько-українського словника» (Київ, 1937), дослідник мови художньої літератури (зокрема, О. Є. Корнійчука).

У першій половині 1930-х рр. розгорнув кампанію проти українських мовознавців, звинувативши їх у «буржуазному націоналізмі». Але 27 листопада 1937 р. і сам був заарештований як «український буржуазний націоналіст» і засуджений до страти. Розстріляний 20 січня 1938 р. у Києві. Реабілітований 23 березня 1957 р.

**Капустянський Іван Назарович** – літературознавець, журналіст, бібліограф, музейний та архівний працівник. Народився 5 (17) вересня 1894 р. в с. Рокити Кременчуцького повіту Полтавської губернії (нині – с. Жовтневе Семенівського району Полтавської області) у родині дяка. Навчався у Лубенській духовній школі, у Полтавській семінарії, з 1912 по 1916 рр. на мовному відділенні Ніжинського історико-філологічного інституту (зараз – Ніжинський педагогічний інститут). У серпні 1916 р. його мобілізували, направили до Київського військового училища, а потім, у званні прапорщика, на Південно-Західний фронт.

1918 р. демобілізувався та закінчив лекторські курси при Міністерстві народної освіти уряду гетьмана Скоропадського. Читав лекції вчителям в м. Сміла, пізніше викладав українську і німецьку мови в Семенівській гімназії на Полтавщині. 1919 р. був затверджений професорським стипендіатом при університеті Св. Володимира в Києві. З того ж року мешкав у м. Прилуки (нині Полтавської області), де викладав історію української літератури в місцевому народному університеті. Був головою повітового Комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини, одним із фундаторів Товариства з дослідження м. Прилук (1910–1920), засновником Історико-краєзнавчого музею Прилуччини (1920) та музею у колишньому маєтку Галаганів (с. Сокиринці, нині Сріблянського району Чернігівської області).

1921 р. призначений головою губерньського Комітету охорони пам'яток мистецтва, старовини і природи, у зв'язку з чим переїхав до Полтави. Організував при Центральному пролетарському музеї Полтавщини кабінет фольклору і мови і протягом певного часу керував його роботою. 1921–1925 рр. працював доцентом Полтавського інституту народної освіти. Був одним з організаторів Полтавської філії Спілки селянських письменників «Плуг». Друкувався у прилуцькому часописі «Гасло» та у полтавському – «Новими стежками». Інколи виступав під псевдонімами Іван К-й, Ж. Шунський та ін.



Іван Капустянський (1894–1937)

В липні 1923 р. переїхав до Харкова, де вступив до аспірантури при науково-дослідній кафедрі мовознавства при ХІНО. З кінця 1920-х рр. став її науковим співробітником вже у складі Інституту літератури

ім. Т. Г. Шевченка (м. Харків). В інституті під керівництвом В. Коряка вів семінар історії радянської літератури для аспірантів. Публікував статті мовознавчої та літературознавчої тематики у часописах «Червоний шлях», «Плужанин», «Красное слово», «Шлях освіти». Досліджував сучасну українську літературу, творчість письменників літературних організацій «Гарт» і «Плуг» (В. Л. Поліщука, О. Вишні, П. Панча), творчість попередників (І. П. Котляревського, П. П. Гулака-Артемівського Г. Ф. Квітки-Основ'яненка), що знайшло відображення в «Лекціях з історії української літератури» (Харків, 1929; за редакцією В. Д. Коряка). Ряд статей присвячено творчості Т. Г. Шевченка. У архівах різних міст він працював над рукописами Шевченка та інших письменників. Доклав багато зусиль до заснування музею-заповідника на могилі Шевченка в Каневі. 1931–1932 рр. брав участь в оформленні експозиції музею. 1933 р. офіційна комісія Київської філії Інституту Тараса Шевченка під утиском влади безапеляційно засудила експозицію музею, звинувативши його авторів у об'єктивізмі всупереч сучасним задачам.

В липні 1933 р. Капустянського звільнили з Інституту ім. Т. Г. Шевченка. Ще деякий час він працював викладачем в школах Харкова, читав лекції на підготовчих курсах Харківського технологічного інституту. 25 грудня 1934 р. був заарештований. 1935 р. за звинуваченням у контрреволюційній діяльності засуджений до 5 років таборів. Помер на засланні, в Ухто-Печорському таборі (Республіка Комі, РФ) 21 червня 1937 р. Реабілітований в 1989 р.

**Німчинов Кость (Костянтин) Тихонович** – мовознавець, славіст. Народився 10 (22) грудня 1898 р. в с. Андріївка, нині смт Балаклійського району Харківської області. Навчався на історико-філологічному факультеті Харківського університету. По закінченню залишився працювати в цьому ж учбовому закладі, на той час – Харківському інституті народної освіти. Працював науковим співробітником секції української мови науково-дослідної кафедри мовознавства при ХІНО, в 1928–1936 рр. – керівником секції. Обраний професором ХІНО.

1927 р. перебував у річному науковому відрядженні у Празі (Чехія). Після повернення знову працював у ХІНО. Був членом Комісії Народного комісаріату освіти з перевірки роботи на мовному фронті.

Автор та співавтор праць: «Практичний російсько-український словник» (Харків, 1926), кількох підручників з української мови, виданих у Харкові з 1927 по 1933 рр.



Кость Німчинов (1898–1937)

Опинився в колі тих, хто вів боротьбу з неугодним владі українським правописом. Коли почалася гонитва на українську інтелігенцію, 1936 р. переїхав до Москви, де влаштувався на посаду професора відразу двох вишів: технологічного та історико-філософсько-літературного інститутів. Це його не врятувало. Він був заарештований 10 жовтня 1937 р. за звинуваченням в активній участі у націоналістичній організації. Розстріляний у Москві 15 листопада 1937 р. Реабілітований 1 березня 1993 р.

Синявський Олексій Наумович – одна з найяскравіших постатей Харківської філологічної школи першої третини ХХ ст. Мовознавець і педагог, провідний діяч у нормуванні української літературної мови (1917–1933). Народився 23 вересня (5 жовтня) 1887 р. в с. Андріївка (тепер Бердянського району Запорізької області). Навчався в нижчій ремісничій школі та середній електротехнічній школі в Одесі. 1909 р. екстерном закінчив гімназію (м. Юрьев, нині – Тарту, Естонія). 1909 р. вступив на фізико-математичний факультет Імператорського Харківського університету, 1910 р. перевівся на історико-філологічний. Брав участь в українському національному русі.



Олексій Синявський (1887–1937)

1914 р. заарештований і висланий на два роки в Полтаву під нагляд поліції. Повернувшись до Харкова 1916 р., закінчив екстерном університет і отримав диплом 1-го ступеня. За пропозицією С. М. Кульбакіна, залишений на кафедрі слов'янської філології (на підставі праці «Описание говора с. Покровского» (на Катеринославщині), за яку університет присудив срібну медаль, та реферату «Судьба звуков о и е в украинском языке»).

З осені 1917 р. до початку 1918 р. працював управителем і учителем першої на Слобожанщині Державної української гімназії імені Б. Грінченка, комісаром при Харківській шкільній окрузі (з грудня 1917 р.), головою Комісаріату в справах Харківської шкільної округи (квітень – вересень 1918 р.), викладав на курсах українську мову. Брав участь у виданні часописів «Рідне слово» й «Нова громада», редагував українські підручники у видавництві «Союз». Був членом «Харківської шкільної громади».

З 1920 по 1928 рр. був професором, керівником секції української мови науково-дослідчої кафедри мовознавства ім. О. О. Потебні при ХІНО.

Був членом Комісії Народного комісаріату освіти з перевірки роботи на мовному фронті. Очолював діалектологічну комісію при ВУАН (1928–1934) та відділення діалектології Інституту лінгвістики при ВУАН (1930–1934).

Читав лекції з української мови в Київському університеті та Київському педагогічному інституті (1932–1937).

Автор численних праць із фонетики, граматики, діалектології, культури й історії української мови. Досліджував особливості мови Г. С. Сковороди, І. П. Котляревського, Т. Г. Шевченка. Ініціатор укладання словника мови Т. Г. Шевченка. Його перу належать підручники й посібники для шкіл, вишів та самоосвіти, що популяризували норми літературної мови. Відіграв головну роль у становленні української орфографії і граматики в 1927 р. Результати його роботи було синтезовано в монографії «Норми української літературної мови» (1931).

Заарештований в 1934 р. Убитий у київській тюрмі 24 жовтня 1937 р. Реабілітований у 1958 р.

**Ткаченко Борис Данилович** – мовознавець, перекладач. Народився 25 січня (6 лютого) 1899 р. у м. Воронеж (Росія) у великій родині вченого, письменника, громадського діяча Д. А. Ткаченка (писав під псевдонімом Данило Пісочинець).

1923 р. Б. Д. Ткаченко закінчив ХІНО та вступив до аспірантури при секції української мови кафедри мовознавства. Був учнем Л. А. Булаховського та О. Н. Синявського.

З 1927 р. працював старшим науковим співробітником Харківської філії Інституту мовознавства АН УРСР, викладачем української мови в Комуністичному університеті та Всеукраїнському інституті підвищення кваліфікації педагогів. Пізніше працював консультантом-коректором Партвидаву ЦК КП(б)У.

Співупорядник «Українського правопису» 1928 р., забороненого радянською владою. Під керівництвом Леоніда Булаховського здійснив першу спробу створення окремого спеціального курсу стилістики української мови.

Був талановитим перекладачем. Перекладав з англійської (Е. По), французької (П. Меріме), німецької (Н. Ленау), російської (О. Пушкін, Л. Толстой, О. Толстой, А. Чехов та ін.) мов.

Репресований і розстріляний у Києві 23 (за іншими даними 7) грудня 1937 р. Реабілітований у 1957 р.

Серед репресованих працівників науково-дослідної кафедри літературознавства при ХІНО – В. І. Єрохін, О. М. Лейтес, М. Г. Плеський, А. С. Панів, М. Ю. Панченко, В. Л. Полищук. Перший з них, В. І. Єрохін, помер у засланні на півострові Чукотка від цинги в 1938 р. Троє останніх були розстріляні.

**Панів (Панов) Андрій Степанович** (літ. псевдоніми – А. Невіра, А. Селянин, Анд. та ін.) – поет, літературознавець, журналіст, перекладач. Народився 30 вересня 1899 р. в с. Проруб Сумського повіту Харківської губернії (тепер у складі м. Білопілля Сумської області) в родині волосного писаря. Початкову освіту здобув у земських школах сіл Ворожба і Коров'яківка (на той час – Курська губернія). 1918 р. закінчив Курську вчительську семінарію. Працював спостерігачем в Курській метеорологічній обсерваторії, був вчителем у сільській та в залізничних школах на станціях Лиман, Ізюм Північно-Донецької залізниці.



Андрій Панів (1899–1937)

1921–1925 рр. навчався у ХІНО. Після закінчення інституту працював у редакціях газети «Селянська правда», журналів «Сільськогосподарський пролетар», «Плуг», «Трактор», в кооперативному видавництві «Плужанин».

Наприкінці 1920-х – 1930-му рр. був аспірантом науково-дослідної кафедри літературознавства при ХІНО. Одночасно викладав курс історії української літератури у ХІНО. З початку 1930-х рр. працював науковим співробітником Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Писав статті та рецензії про твори сучасних українських письменників, діяльність організації «Плуг», членом якої він був, про літературну гурткову роботу «Плуга», статті з методики викладання літератури в школі; власні вірші та прозу. Друкувався у часописах «Плуг», «Плужанин», «Шляхи мистецтва», «Сільськогосподарський пролетар», «Сількор України», «Всесвіт» та ін.

Заарештований 6 грудня 1934 р., звинувачений у причетності до терористичних груп, що готували замах на керівників партії та уряду. Після тортур визнав приналежність до контрреволюційної організації. На закритому засіданні виїзної сесії Військової колегії Верховного Суду СРСР 28 березня 1935 р. Паніва було позбавлено волі на 10 років з конфіскацією приналежного йому майна. Покарання відбував у концтаборі СТОН («Соловецкая тюрьма особого назначения») СРСР (Соловецькі острови на Білому морі). Через кілька років «трійка» НКВД по Ленінградській області 9 жовтня 1937 р. відкрила справу № 103010-37 р. проти 134 українських буржуазних націоналістів, серед яких був і Панів. Його, разом з іншими ув'язненими українськими поетами та діячами культури, що утримувалися у таборі «СТОН», засудили до розстрілу. Був убитий в урочищі Сандармох (Карелія) між 1 та 4 листопада 1937 р. Реабілітований у 1956 р.

**Панченко Михайло Юрійович** – український громадсько-політичний діяч, письменник, сценарист, кінодраматург. Народився 8 серпня (20 вересня) 1888 р. у м. Полтава в родині земського службовця. Був виключений з полтавської гімназії за участь у народницькому гуртку. Закінчив гімназію у Білгороді. Один рік навчався на історико-філологічному факультеті Харківського університету, потім продовжив навчання у Московському університеті.

З 1914 р. належав до соціалістів-революціонерів (есерів). Навесні 1917 р. повернувся в Україну. З 1917 по 1918 рр. був член Української Центральної Ради від Всеукраїнської Ради військових депутатів, входив до складу її Президії. У березні 1919 р. став співзасновником Української партії соціалістів-революціонерів (комуністів), з серпня 1919 р. – Українська комуністична партія (боротьбистів). На початку 1919 р. був губернським комісаром освіти Полтавщини, членом ВУЦВК, заступником народного комісара внутрішніх справ УСРР. У травні-червні 1919 р. був народним комісаром освіти УССР. З 1920 р., після входу боротьбистів до партії більшовиків, був позапартійним.

З 1920 р., після входу боротьбистів до партії більшовиків, був позапартійним. 1925–1929 рр. працював завідувачем сектору підручників Держвидаву України. Був одним із організаторів Всеукраїнської асоціації революційних драматургів і сценаристів (ВУАРДІС), Всеукраїнської асоціації робітників революційного кінематографа (ВУАРРК). Автор сценаріїв до фільмів «Тарас Шевченко» (1925), «Малий Тарас» (1926), «Життя Тараса Шевченка» (1926), п'єси «Коліївщина» (1927).

Був науковим співробітником кафедри європейської культури та кафедри літературознавства (секція української літератури) при ХІНО. 1929–1933 рр. завідував музейним сектором Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Писав літературознавчі та театрознавчі статті, посібники з методики викладання літератури в школі; сценарії до кінофільмів тощо.

Заарештований 15 грудня 1933 р. за звинуваченням у причетності до української контрреволюційної організації. Ухвалою судової трійки при колегії Державному політичному управлінні УСРР від 25 лютого 1934 р. позбавлений волі у виправно-трудоному таборі на 5 років з заміною висланням до Казахстану. Покарання відбував у м. Уральськ Західно-Казахстанської області, працював у редакції газети «Прикаспійська правда», викладав у школі. У червні 1938 р. був повторно заарештований. Розстріляний 19 жовтня 1938 р. за ухвалою трійки при УНКВС по Алма-Атинській області.

Реабілітований Верховним судом УРСР 16 жовтня 1964 р.

**Поліщук Валер'ян Львович** – письменник, літературознавець, публіцист. Народився 19 вересня (1 жовтня) 1897 р. в с. Більче Дубенського повіту Волинської губернії (нині – Демидівський район Рівненської області) в родині селянина-хлібороба. Закінчив Мирогощанську двокласну школу (Дубенський повіт), навчався в Луцькій (1911–1913) та 1-й Катеринославській гімназіях (1914–1917). 1917 р. вступив до Петроградського інституту цивільних інженерів.

1918 р. очолив Боремельський волосний земельний комітет, із червня 1918 р. співробітничав із газетою Селянської спілки «Народна воля» (Київ), був секретарем часопису «Шлях». Того ж року в Катеринославі (нині м. Дніпро) працював секретарем журналу «Республіканець», співробітником журналу «Січ».

Був учасником повстанського руху Директорії Української Народної Республіки (членом Чорноморського коша, секретарем діяча УНР М. Ю. Шаповала). У січні 1920 р. потрапив до табору інтернованих вояків Армії УНР у м. Рівне.

Деякий час навчався на історичному факультеті Кам'янець-Подільського університету, редагував студентський журнал «Нова думка», працював у бібліотечному відділі Подільської губнарсвіти.

1920 р. у Києві співпрацював із газетою «Більшовик», створив мистецьке об'єднання «Гроно» (жовтень 1920), видавав однойменний альманах.



Валеріан Поліщук (1897–1937)

1921 р. переїхав до Харкова, став активним учасником організації українського літературного процесу, членом «Гарту» (1923), засновником літературно-мистецької групи «Авангард» (1925–1930), членом Спілки радянських письменників України (1934).

1928 р. був аспірантом кафедри літературознавства при ХІНО.

Автор 360 друкованих праць, серед яких більш ніж 40 книг (поєми, збірки віршів та прози). У літературознавчих статтях досліджував сучасний літературний процес, продукцію сучасних літературних угруповань.

У листопаді 1934 р. був заарештований за звинуваченням у приналежності до так званого Центру антирадянської боротьбистської організації. На закритому засіданні виїзної сесії Військової колегії Верховного суду СРСР 27–28 березня 1935 р. був засуджений до 10-ти років ізоляції в концтаборах. Покарання відбував на Соловках, де згодом був звинувачений у створенні у концтаборі контрреволюційної організації «Всеукраїнський центральний блок». Страчений за вироком особливої трійки Управління НКВС 9 жовтня 1937 р. в урочищі Сандармох. Реабілітований 1962 р. за відсутністю складу злочину.

З кафедри української літератури літературно-лінгвістичного факультету ХДУ був репресований та розстріляний **Коряк Володимир**

**Дмитрович (справжні ім'я та прізвище Волько Давидович Блюмштейн)** – професор та завідувач кафедри, літературознавець, шевченкознавець. Народився 2 (14) січня 1889 р. у м. Слов'янськ (нині Донецької обл.) у купецькій родині. Мав незакінчену середню освіту. За участь в есерівському гуртку 1915 р. був засланий до Тургайського краю (Росія). Після Лютневої революції 1917 р. повернувся в Україну, мешкав у м. Вовчі (нині – Вовчанськ) Харківської області, де працював у місцевій «Просвіті» й редагував журнал «Світло» (1918). Член УПСР з 1917 р.; належав до її лівого крила, яке в травні 1918 р. вийшло з партії і 1919 р. оформилося в УКП(б). З 1920 р. – член КП(б)У 1919–1920 рр. працював в установах Наркомосу УСРР в Києві й Харкові, 1921–1924 рр. – в редакціях журналу «Шляхи мистецтва» й газети «Вісти ВУЦВК».



Володимир Коряк (1889–1937)

1925–1932 рр. – професор і завідувач кафедри української літератури ХІНО, згодом – ХППО, в 1933–1936 р. – Харківського університету. В 1926–1936 рр. – за сумісництвом керівник кабінету радянської літератури Інституту літератури імені Тараса Шевченка.

Автор близько 100 друкованих праць. Досліджував історію української літератури та сучасний літературний процес, зокрема, творчість письменників-попередників – Т. Г. Шевченка, М. М. Коцюбинського, І. С. Нечуя-Левицького, В. С. Стефаніка, сучасників – В. М. Еллана-Блакитного, А. С. Паніва, А. Ю. Тесленка та ін. Видав підручники для вишів: «Нарис історії української літератури» (Харків, 1927) та двотомник під тією ж назвою (Харків, 1927, 1929), «Основи українознавства» (Харків, 1929), інші посібники для вишів і середніх шкіл.

У 1930-х рр. був відомий розгромними виступами проти окремих літераторів, особливо проти Миколи Хвильового. Але в 1937 р. був сам звинувачений в «буржуазному націоналізмі», виключений з КП(б)У та заарештований органами НКВД. 22 грудня 1937 р. був розстріляний у Харкові. Реабілітований в 1957 р.

Його погляди підтримував, як стверджувалося у доносі, доцент кафедри **Іван Іванович Ткаченко** (1893–?), який теж був заарештований. Його подальша доля невідома.

Декілька з вчених, про яких ми говорили раніше, були заарештовані у сумнозвісному будинку «Слово»: М. Г. Йогансен, В. Д. Коряк, А. С. Панів, В. Л. Поліщук. Володимир Куліш, син репресованого драматурга Миколи Куліша, котрий теж мешкав у цьому будинку, в своїх спогадах зазначив: «Маючі всіх пишучих українців в одній купі, легше було контролювати їхнє життя-буття. НКВД мало тут свої вуха і очі, за допомогою яких знало дуже докладно про все, що діялось у будинку. До цього треба додати телефони, які в тих часах приватним особам було просто неможливо дістати» [5, с. 87].

Але незалежно від адреси проживання представники української інтелігенції потрапляли на зовсім іншу адресу: табори «ГУЛАГу», з яких мало хто повертався, або відразу у небуття.

У цій статті ми звернулися до однієї з найменш вивчених сторінок – репресіям у Харківському університеті періоду сталінського терору, зосередивши увагу на долях вчених філологічного факультету, знищених за любов до рідної мови та рідного краю.

Біобібліографічний словник, присвячений філологам вишу, на основі якого написана стаття, дасть багатий матеріал для подальшого вивчення доль та наукових досліджень університетських вчених, допоможе зробити узагальнення стосовно шляхів існування та розвитку філологічної науки в Харкові.

## Література

1. Богдашина О. М. Останній етап діяльності Інституту історії української культури ім. академіка Д. І. Багалія / О. М. Богдашина // Діяльність Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури ім. академіка Д. І. Багалія (1921–1934 рр.) / О. М. Богдашина ; Харків. держ. пед. ін-т ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 1994. – С. 90–100.
2. Дукина Н. На добрий спомин... : повість про батька / Наталка Дукина. – Київ : Вид. журн. «Березіль», 2002. – 592 с.

3. ...З порога смерті... : Письменники України – жертви сталінських репресій. Вип. 1 / упоряд. О. Г. Мусієнко. – Київ : Радян. письменник, 1991. – 494 с. : портр.
4. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920-х – 30-х років: соціальний портрет та історична доля / Г. В. Касьянов. – Київ : Глобус ; Вік ; Едмонд : Вид-во Канад. ін-ту Укр. студій Альберт. ун-ту, 1992. – 176 с.
5. Куліш В. М. Слово про будинок «Слово» / Володимир Куліш // Березіль. – 1991. – № 3. – С. 85–115.

## Світлана Глибицька

### «Розстріляне Відродження» Харківського університету

У статті розглянуто долі вчених філологічного факультету Харківського університету та утворених від нього вишів (Харківський інститут народної освіти, Харківський педагогічний інститут професійної освіти), які у часи сталінського терору були звинувачені в «буржуазному націоналізмі» та страчені. Стаття написана на основі матеріалів, зібраних при підготовці видання «Біобібліографічний словник вчених Харківського університету. Т. 3. Філологи ХХ – початку ХХІ століть. Вип. 1. Філологічний факультет. Кафедра українознавства», яке готує Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Вчені, про яких йде мова, працювали на кафедрах української мови, літератури, науково-дослідних кафедрах української культури, мовознавства та літературознавства при названих вишах. Усього в ті часи було репресовано 46 вчених факультету, з них 15 розстріляні та 5 померли у тюрмі або у засланні. Розглядається доля таких вчених, як Л. Ю. Догадько, М. Г. Йогансен, Н. А. Каганович, І. Н. Капустянський, В. Д. Коряк, К. Т. Німчинов, А. С. Панів (Панов), М. Ю. Панченко, М. А. Плевако, В. Л. Полищук, О. Н. Синявський, Б. Д. Ткаченко, В. О. Щепотьев.

## Switłana Glibicka

### „Rozstrzelane odrodzenie” Uniwersytetu w Charkowie

Artykuł rozważa los naukowców z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Charkowie i utworzonych przez niego instytucji (Charkowski Instytut Edukacji Publicznej, Charkowski Pedagogiczny Instytut Edukacji Zawodowej),

którzy podczas terroru Stalina zostali oskarżeni o „burżuazyjny nacjonalizm” i straceni. Artykuł powstał na podstawie materiałów zebranych podczas przygotowywania publikacji „Słownik biobibliograficzny naukowców z Uniwersytetu w Charkowie. T. 3. Filologowie XX – początku XXI wieku. Zeszyt 1. Wydział Filologiczny. Katedra Ukrainistyki”, przygotowane przez Centralną Bibliotekę Naukową Charkowskiego Narodowego Uniwersytetu imienia W. N. Karazina. W tym czasie zastosowano represje wobec 46 naukowców z tego wydziału, 15 z nich zostało rozstrzelano, a 5 zmarło w więzieniu lub na wygnaniu. Bierze się pod uwagę los takich naukowców, jak L. Yu. Dogadko, M. G. Johansen, N. A. Kaganowicz, I. N. Kapustiański, W. D. Koriak, K. T. Nimczynow, A. S. Paniw (Panow), M. Yu. Panczenko, M. A. Plewako, W. L. Poliszczuk, O. N. Syniawski, B. D. Tkaczenko, W. O. Szczepotiew.

Ольга Дорофєєва

**Інтерпретація образів польської культури під тиском  
тоталітарної ідеології в виставі «Богдан Хмельницький»  
режисера М. Крушельницького в Харківському театрі  
ім. Т. Г. Шевченка (1939)**

В українській драматургії існує чимало п'єс, де зображено події доби Хмельниччини, цю тему розкривають в своїх творах М. Костомаров, Є. Гребінка, М. Старицький, Б. Грінченко, Г. Хоткевич та інші. В 1938 р. головний «придворний» радянський драматург Олександр Корнійчук написав п'єсу «Богдан Хмельницьким», запропонувавши свою версію відомих історичних подій. Ця тема була обрана не випадково, вона якнайкраще слугувала цілям сталінської національної політики, впроваджуваної у 1930-ті роки. Мистецтвознавець М. Гринишина відмічає: «Власне, О. Корнійчук на новому етапі існування української літератури повторював вже скам'янілу у своїй непорушності легенду про визволення українського народу від загрози польської та татарської навали завдяки возз'єднанню з братнім російським народом» [5, с. 159].

Важливо зазначити, що у цей період розробка історичної тематики не була винятком, такі твори з'являються у І. Кочерги, Л. Первомайського, В. Суходольського та інших українських драматургів та формують певну тенденцію. Дослідники пояснюють це явище декількома причинами: «Небажанням драматургів писати відверто кон'юнктурні виробничі та колгоспні п'єси, справжньою зацікавленістю минулим батьківщини, а також спробою хоча б віртуально вирватися з задушливої атмосфери тоталітарного суспільства» [11, с. 99]. Дуже показово розвивається подібна тенденція в радянському кінематографі, де в 1930-ті рр. виходить низка канонічних фільмів талановитих режисерів на історичні теми. В центрі майже всіх цих творів – образ мудрого, справедливого і сильного правителя, що звісно, слугувало конкретним ідеологічним цілям – формуванню і закріпленню культу особи Й. Сталіна, що було вкрай важливо в умовах загрози війни.

Взагалі, більшість п'єс О. Корнійчука виразно втілюють партійну ідеологію та можуть вважатися еталонним типом драматургії соцреалізму. Але не можна при цьому зовсім відмовити п'єсі «Богдан Хмельницький» в позитивних художніх рисах: тут присутні гострі драматичні ситуації,

напружена і захоплююче побудована інтрига, твір виразно театральний і потенційно сценічний.

Наскрізним конфліктом в п'єсі «Богдан Хмельницький» є протистояння між українським народом і його поневолювачами – польськими магнатами. Літературознавець Л. Скорина акцентує на такій особливості конфлікту: «Розгортається він своєрідно: в образах і картинах подається лише одна конфліктуюча сторона – Хмельницький та його однодумці, протидіючі сили – польська шляхта – на сцені безпосередньо не виступає, про їх характер довідуємося з реплік інших персонажів» [11, с. 104]. З представників польської сторони в п'єсі діють тільки сенатор Польщі Адам Кисіль, посол Польщі Четвертинський, єзуїт Лентовський, польський шпигун; можна віднести до цієї групи персонажів і підступну шляхтянку Зося [6, с. 5–6]. Тобто представників польської сторони в п'єсі небагато, і в п'єсі присутній чіткий розподіл на позитивних і негативних персонажів – звісно ж, поляки характеризуються як негативні. Образи польських шляхтичів у п'єсі виписано досить невиразно і нецікаво. Дослідниця М. Гринишина зазначає, що «ім автор не знайшов характеристичних рис, zostалися нерозкритими, займають місце не в ідейному комплексі п'єси, а лише в сюжеті» [5, с. 160].

У п'єсі «Богдан Хмельницький» сполучаються риси героїчної драми та ознаки мелодрами. Н. Кузякіна так визначила її жанр: «П'єса відлилась у форму героїчної романтичної мелодрами з властивими їй рисами» [9, с. 37]. Цікаво, що при втіленні на сцені цього твору «українські режисери дружно уникають мелодраматизму авторової стилістики, виводять на перший план героїчні інтонації п'єси» [5, с. 160].

Одразу після появи п'єси, в 1939 році в провідних театрах України були поставлені вистави за нею – в Київському театрі ім. І. Франка, театрі ім. М. Заньковецької (що в цей час працював у Запоріжжі), Одеському державному драматичному театрі. В Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, колишньому «Березолі», прем'єра відбулася 20 березня 1939 р., за десять днів після прем'єри франківців. Колектив театру досить тісно співпрацював в цей період з О. Корнійчуком (який, до речі, працював в театрі на посаді завідуючого літературної частини) і часто боровся за право першим, чи одним з перших втілювати його п'єси на сцені. В другій половині 1930-х рр. для Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка така показова дружба з впливовим радянським драматургом була засобом реабілітації після розгрому курбасівської естетики, засобом довести свою творчу спроможність існувати в нових політичних реаліях.

Виставу «Богдан Хмельницький» поставив художній керівник театру Мар'ян Крушельницький. Для його режисури був характерний стиль героїчної романтики, і п'єса «Богдан Хмельницький» була прекрасним матеріалом для продовження формування в театрі цієї естетики. Жанр вистави було визначено як «героїка на 4 дії, 9 картин» [1, с. 29]. Театр позиціонував виставу як етапний твір, за словами М. Крушельницького – «основну програмну творчу роботу поточного сезону, як новий етап свого політичного й художнього зростання» [8, с. 9]. Підготовка до вистави тривала довго, це була одна з найочікуваніших прем'єр сезону.

Цікавим фактом є те, що в першій версії вистави були присутні сцени та персонажі, згодом вилучені з тексту п'єси. Зі спогадів актора та режисера Р. Черкашина дізнаємося: «П'єса О. Корнійчука містила схематично написану польську сцену, бал у гетьмана Потоцького. Згодом театри перестали її грати, однак у нашій довоєнній виставі польська сцена була» [12, с. 154]. Дійсно, у виданнях п'єси 1950-х років і пізніших, доступних сучасному читачеві, сцена у Потоцького відсутня – вона була вилучена з тексту п'єси і з вистав. У програмці Харківського театру ім. Шевченка 1939 р. знаходимо таких персонажів, представників польської сторони, яких в опублікованому пізніше тексті п'єси немає – Потоцький, коронний гетьман Речі Посполитої; гінець короля; Духівник (ксьондз); Пшигодський; Каліновський, напільний гетьман Речі Посполитої; панянки; в масовці діяли «гусари польські» – їх грають «студенти Театральної школи та допоміжний склад» [1, с. 30–31]. Сцена балу, вочевидь, була дуже ефектною та мала віртуозно розроблені масові сцени.

У воєнний час, як вже було зазначено, сцена балу та перелічені персонажі були вилучені. Коли саме відбулися ці зміни точно сказати важко. В програмці 1942 року, в період, коли театр перебував в евакуації, жанр вистави визначено як «героїка в 3 актах і 6 картинах» [2]. Звісно, такі трансформації можна пояснити причинами практичного плану – в умовах евакуації треба було оптимізувати, спрощувати вистави, не було можливості часто змінювати місце дії згідно початковому задумові режисера та художника.

Однак, розуміємо, що існували і причини ідеологічного характеру – вилучення польського колориту, відсутність конкретного образу ворога актуалізувало виставу, наближало її зміст до подій війни. І критиками, і акторами підкреслювалося наскільки емоційно і схвильовано сприймалася вистава в часи війни та повоєнний період саме завдяки створенні алузій на хвилюючі події тих часів. «Перед глядачами яскраво

розгорнулася героїчна епопея із славного минулого нашого народу, коли він грізно піднявся на боротьбу. <...> Проте, для всіх постава видавалась сьогодні якоюсь новою і по-новому сприймалась. Все в ній стало наче глибшим і значнішим, все гостріше перегукувалося з пережитим» [13].

Р. Черкашин так описує одну з деталей польської сцени: «У ній я виходив у безсловесній, мною особисто вигаданій ролі ксьондза-єзуїта.

Цей мій образ так сподобався, що й після вилучення польської сцени був залишений у нашій виставі. Єзуїт з'являвся на просценіумі перед завісою під час перестановки на епізод бою. Проказавши латинську католицьку молитву, ксьондз пристрасно вигукував, звертаючись у залу, гасло польського панства у війні проти українських повстанців: «Огнем і мечем!..» Цей вигук покривався вступом оркестру» [12, с. 154].



Р. Черкашин у ролі ксьондза. Вистава «Богдан Хмельницький» за п'єсою О. Корнійчука. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1939

Успіхові вистави чимало сприяло сценографічне рішення. Художник вистави Вадим Меллер, видатний український авангардист, співавтор багатьох вистав Леся Курбаса, зазначав, що його завданням було знайти

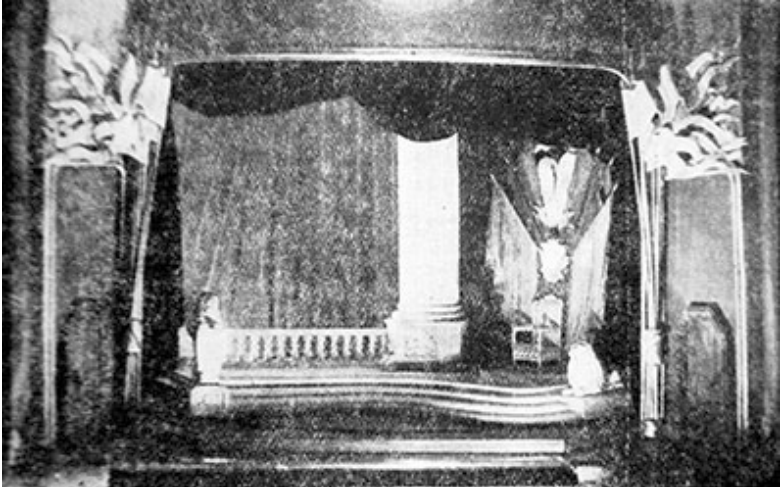
художнє виявлення головного конфлікту п'єси – протистояння українського народу польській шляхті. «В кожній картині, крім образного рішення, проведено зіставлення двох культур: здорової культури українського народу і занепадницької культури польської шляхти. Наприклад, у зовні пишній і претензійній картині “Палац Потоцького” ясно помітні ознаки розкладу, приреченість культури польської шляхти» [10, с. 17].

Підкреслене протиставлення було присутнє і в художньому рішенні костюмів. «Український костюм суворіший формою, повнокровніший і більш об'єднаний в кольорі, тим часом як польському костюму властива претензійна пишнота, строкатість» [10, с. 18]. Цікаво, що серед костюмів українських персонажів виділялися кольором, мірою багатства, гримом, силуетом ті фігури, які, як виявлялося за сюжетом, були зрадниками, тобто потайки підтримували польський бік. Тож, художник через різноманітні образні засоби намагався увіразнити, підкреслити конфліктне протистояння, роблячи більш яскравими, повнокровними, колоритними представників польської культури, частково компенсуючи відсутність повноцінних характеристик польських персонажів у п'єсі.

Автори вистави акцентують на тому, що в підготовчій роботі велику увагу приділяли вивченню історичних матеріалів. «Працювали ми здебільшого в архівах бібліотек, вивчаючи матеріал безпосередньо з першоджерел», – зазначає М. Крушельницький [8, с. 13]. Про вивчення історичних портретів пише В. Меллер [10, с. 19], на користування «мемуарною літературою, народними піснями й легендами» вказує Г. Гельфандбейн [3].

Зі свідчень сучасників стає зрозумілими, що завдяки кропіткій підготовчій роботі в художньому рішенні вистави використовувалося багато історично достовірних елементів української культури. Варто зазначити, що, звісно ж, мова йде не про реконструкцію давньої епохи, а про використання певних історичних елементів «в стилі архітектури епохи, рельєфі українських прапорів XVII сторіччя», як зазначає В. Меллер [10, с. 17]. Р. Черкашин пише, що художнику вдалося «сучасними образними засобами відтворити <...> в архітектурних елементах стиль українського барокко... Детально мав бути витриманим історизм костюмів» [12, с. 151].

У Р. Черкашина знаходимо такі досить детальні описи: «У сценографії, створеній Меллером, старовину виразно передавали важкі дерев'яні Крокви, великі ворота у високому паркані, який оточував товстими стовбурами територію Запорозької Січі. Цю саму функцію виконували меблі у



Меллер В. Макет декорації польської сцени у виставі «Богдан Хмельницький» за п'єсою О. Корнійчука. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1939.

20. 3. 1939. +4

Постава художнього керівника театру  
заслуж. артиста УРСР М. М. Крушельницького.  
Оформлення сцени та костюми головного художника  
театру В. Г. Меллера.  
Музика композитора Б. В. Крижанівського.  
Режисер постанови Р. О. Черкашин.  
Режисер збірник Я. І. Брестовицький.  
Хореограф Е. Г. Рабінович.  
Хормейстер Е. М. Паіщенко.  
Ведуть виставу пом. режисера Ю. М. Бінус та  
Д. В. Бабенко.

Художній керівник театру  
заслуж. артист УРСР М. М. Крушельницький.  
Зав. літчастини театру драматург-орденоносець О. Є. Корнійчук.  
Головний художник театру В. Г. Меллер.  
Зав. музчастини композитор Б. В. Крижанівський.


Початок вистав: днівні о 12 год. дня,  
вечірні о 7 год. 30 хв. вечора.  
Діти, до 16 років, на вечірні вистави не допускаються.  
Каса відкрита з 12 год. дня до 9 год. вечора.  
Приймаються заявки на постійні місця та  
на культпоходи.

Всі довідки—в конторі театру—вул. К. Лібкнехта, 9.  
Тел. 8-58-45

**ДИРЕКЦІЯ**

Ціна 10 коп.

Обліт № 4—41698. Друкарня „Ворошиловець”  
Зам. № 6207. Тир. 1500



**ХАРКІВСЬКИЙ  
ДЕРЖАВНИЙ  
ДРАМАТИЧНИЙ  
ТЕАТР**  
імені  
**Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

**Драматург-орденоносець О. КОРНІЙЧУК**

**БОГДАН**

**ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ**

Героїка на 4 дії, 9 картин

Програма вистави «Богдан Хмельницький» за п'єсою О. Корнійчука. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1939.

### ДІЙОВІ ОСОБИ:

|   |  |
|---|--|
| Зіновій-Богдан Хмельницький,<br>гетьман України . . . . . | І. О. МАР'ЯНЕНКО<br>(засл. арт. УРСР)          |
| Максим Кривоніс, полковник . . . . .                      | Д. І. Антонович                                |
| Богун, полковник . . . . .                                | О. І. Сердюк                                   |
| Лизогуб, писар військовий . . . . .                       | Ф. І. Радчук                                   |
|   | М. П. Назарчук                                 |
| Кошовий, отаман . . . . .                                 | В. І. Стеценко                                 |
| Лубенко, військовий осаул . . . . .                       | Г. Я. Козаченко                                |
| Варвара, дружина козака Ниви . . . . .                    | Н. Ф. Горленко                                 |
|   | М. Д. Дікова                                   |
|   | А. М. Смерека                                  |
| Соломія, її онука . . . . .                               | С. В. Федорцева                                |
| Зося, шляхтянка . . . . .                                 | О. Є. Петрова                                  |
|   | В. В. Радіонова                                |
| Гаврило, запорожський дяк . . . . .                       | М. М. КРУШЕЛЬ-<br>НИЦЬКИЙ<br>(засл. арт. УРСР) |
|   | М. Ф. Покотило                                 |
| Тур, козак . . . . .                                      | М. Ф. Кононенко                                |
| Ганжа, полковник . . . . .                                | Ю. І. Тітов                                    |
| Шайтан, козак . . . . .                                   | С. П. Верхацький                               |
| Довбня, його син . . . . .                                | Є. В. Бондаренко                               |
| Чарнота, полковник . . . . .                              | О. С. Немзер                                   |
| Опзнас, полковник . . . . .                               | С. Ф. Ходкевич                                 |
| Морозенко, полковник . . . . .                            | О. О. Славський                                |
| Бурляй, полковник . . . . .                               | Н. А. Менделіхес                               |
| Горобець, курінний отаман . . . . .                       | І. П. Костюченко                               |
| Каббак, сотник . . . . .                                  | А. І. Шутенко                                  |
| Сажа, сотник . . . . .                                    | М. В. Савченко                                 |
| Кожух, козак . . . . .                                    | М. Ф. Покотило                                 |
|   | М. З. Христинч                                 |
| Сотник . . . . .  | Г. С. Сичук                                    |
| Тугай-Бей, мурза перекопський . . . . .                   | Р. Г. Івницький                                |
| Іван, втікач . . . . .                                    | П. А. Дуда                                     |
| Нивень, козак . . . . .                                   | М. В. Кірін                                    |

Програма вистави «Богдан Хмельницький» за п'єсою  
О. Корнійчука. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1939.

|  |   |
|--|---|
| Старі запорожці: . . . . .   | В. М. Дальський<br>Т. К. Ольховський<br>Д. Д. Пономаренко                 |
| Поручник . . . . .   | І. Г. Гавришко  |
| Чарнецька . . . . .  | Н. В. Герасімова<br>Є. М. Бонашкевич                                      |
| Князь Корецький . . . . .  | І. П. Костюченко  |
| Княгиня Корецька . . . . .   | Л. А. Криницька<br>Л. П. Остроумова                                       |
| Стара пані . . . . .   | Н. В. Лихо  |
| Управитель . . . . .   | В. Ю. Матвеев   |
| Блазень . . . . .  | В. М. Дальський   |
| Гінець короля . . . . .  | О. О. Славський   |
| Потоцький, коронний гетьман Речі<br>Посполитої . . . . .   | Р. Г. Івицький  |
| Духівник . . . . .   | Р. О. Черкашин,<br>М. П. Назарчук   |
| Пшигодський . . . . .  | Д. Д. Пономаренко   |
| Каліновський, наповний гетьман<br>Речі Посполитої . . . . .  | Т. К. Ольховський   |
| Діркештат, німецький полковник   | О. С. Немзер  |
| Панянки . . . . .  | О. І. Васильєва<br>Г. О. Жернівська<br>Н. К. Чеботарьова                  |
| Пажі . . . . .   | Н. О. Дісселермова<br>Є. М. Єщенко<br>О. Ф. Літвінова<br>В. А. Салтовська |
| Князь Трубецькой . . . . .   | Г. Я. Козаченко   |
| Боярин Пушкін . . . . .  | Є. В. Бондаренко  |
| Ора-Бей . . . . .  | Б. А. Гарємов   |
| Тімур . . . . .  | Л. Я. Рстак'ян  |
| Каруза . . . . .   | М. М. Савченко  |
| Адам Кисіль . . . . .  | С. Ф. Ходкевич  |
| Євксєп Лентовський . . . . .   | М. В. Савченко  |
| Князь Четвертинський . . . . .   | В. Ю. Матвеев   |
| Козаки, селяни, джури, воїни татарські, гусари<br>польські, жовніри, інші — студенти Театральної<br>школи, допоміжний склад та ансамбль бандуристів. |   |

Програма вистави «Богдан Хмельницький» за п'єсою  
О. Корнійчука. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1939.

палаці гетьмана в Києві, ведмежі шкури, зброя, костюми. Усю сцену обрамлювали м'які оксамитові, темно-брунатного кольору куліси и такий самий задник, а на їхньому тлі монтувалися тільки архітектурні фрагменти, що визначали місце дії. Мальованих декорацій у нашій виставі не було. Обабіч порталів сцени височіли вставки, скомпоновані художником з елементів української барочної геральдики: клейноди, бунчуки, списи, герби — усе мовби коване з металу.

Різноманітній мальовничості мізансцен у густо населених народом масових сценах сприяв станок: він відтворював нерівну кам'янисту площину різної конфігурації. З поворотом кола станок міг змінювати форму. Талановито створена В. Меллером сценографія фактично була продовженням березільського принципу образної виразності перетвореного «просторового плану» сценічної дії» [12, с. 152].

Цікавою деталлю було використання бутафорії, скопійованої з історичних експонатів. «По ходу дії треба було дуже багато старовинної зброї: козацької, польської, татарської. Бутафорської зброї у такій кількості не знайшлося. Спершу вирішили позичати справжню історичну зброю для головних персонажів із запасників Харківського історичного музею. Потім її майстерно скопійовали наші бутафори» [12, с. 151].

Отже, знаходимо багато підтверджень вдумливої роботи авторів вистави над історичним матеріалом. І хоча, щодо втілення елементів саме польської культури інформації небагато, можемо припустити, що театр і в цьому орієнтувався на взірці історично достовірні. При тому варто зазначити, що в концепції вистави було задано негативне трактування польської культури, і це знаходило певні прояви у втіленні художніх образів.

Музика до вистави була створена Богданом Крижанівським, вона розробляла і магістральну українську, і польську теми. Композитор зазначає, що музика була побудована «на історичному матеріалі — на українській народній думі та на пісні часів Хмельниччини» [7, с. 21]. Для характеристики ж польської лінії використовувалася інша музична тема: «Крім основних музичних тем, є ще локальні, побічні теми, що композиційно не розробляються. Наприклад, майже вся сцена Потоцького — полонез, хорал» [7, с. 27].

Для театру вистава стала важливим досвідом опанування історичної тематики, що знайшло виразне продовження в подальшому, найбільше в «Ярославі Мудрому» 1946 р., та знаменувала закріплення провідної для колективу стилістики. «У виставі «Богдан Хмельницький»

героїко-романтичне начало у творчих шуканнях шевченківців здобуло нову блискучу перемогу. У цій виставі, яка вражала блиском і багатством режисерської фантазії, видатними акторськими образами, чудовою роботою художника, — з особливою силою виявились характерні риси цього колективу» [4, с. 112]. Для акторського ансамблю було характерне поєднання героїко-романтичної піднесеності з ліризмом і комедійними інтонаціями. Яскраво проявився акторський потенціал трупи шевченківців — центральні ролі грали І. Мар'яненко, О. Сердюк, М. Крушельницький, Д. Антонович.

Вистава «Богдан Хмельницький», яка з'явилася в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка наприкінці 1930-х рр. мала втілювати міфологеми сталінської доби щодо трактування подій часів Хмельниччини. При цьому театр докладав значних зусиль, щоб за рахунок сценічних художніх засобів увиразнити ті плакатні, схематичні, однобарвні образи п'єси, зокрема її польську лінію. Під тиском ідеології ця складова мала втратити національний колорит і звестися до мінімуму, що характеризувало загальні тенденції радянського мистецтва. Рух драматургії соцреалізму відбувся за лінією все більшого пом'якшення конфлікту, поверхового його показу, знеособлення негативних персонажів, що врешті здобуло масштабні прояви у відомій «теорії безконфліктності».

## Література

1. Богдан Хмельницький : буклет / Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка ; ред. І. Снігірьов. — Харків, 1939. — 32 с.
2. Богдан Хмельницький : програма, 1942 // Архів музею Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. — Тека № 74 : «Богдан Хмельницький».
3. Гельдфандбейн Г. Сторінки героїчного минулого / Г. Гельдфандбейн // Соціалістична Харківщина. — 1947. — 6 квітня.
4. Горбенко А. Г. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. — Київ : Мистецтво, 1979. — 200 с.
5. Гринишина М. Театр української драматургії : Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Марина Гринишина ; ІПСМ АМУ. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — 283 с.
6. Корнійчук О. Богдан Хмельницький / Олександр Корнійчук. — Київ : Мистецтво, 1953. — 99 с.
7. Крижанівський Б. Музика до постанови «Богдан Хмельницький» / Б. Крижанівський // Богдан Хмельницький : буклет / Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка ; ред. І. Снігірьов. — Харків, 1939. — С. 21–28.

8. Крушельницький М. Велике історичне полотно / М. Крушельницький // Богдан Хмельницький : буклет / Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка ; ред. І. Снігірьов. – Харків, 1939. – С. 9–13.
9. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Ч. 2. 1935–1960 / Н. Кузякіна. – Київ : Радян. письменник, 1963. – 232 с.
10. Меллер В. Кілька слів про оформлення спектаклю / В. Меллер // Богдан Хмельницький : буклет / Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка ; ред. І. Снігірьов. – Харків, 1939. – С. 15–19.
11. Скорина Л. Олександр Корнійчук: кітчмейкер у добу сталінського тоталітаризму (інтерпретація драми «Богдан Хмельницький») / Л. Скорина // Вісник Черкаського університету. – 2009. – Вип. 168. Сер.: Філологічні науки. – С. 98–108.
12. Черкашин Р. О. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Роман Черкашин // Ми – березільці : театральні спогади-роздуми / Р. О. Черкашин, Ю. Г. Фоміна. – [Харків], 2008. – С. 116–170.
13. Якимчук Л. На рідній сцені / Л. Якимчук // Соціалістична Харківщина. – 1944. – 14 січня.

## Ольга Дорофєєва

### **Інтерпретація образів польської культури під тиском тоталітарної ідеології в виставі «Богдан Хмельницький» режисера М. Крушельницького в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (1939)**

Статтю присвячено постановці п'єси О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» на кону Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1939). Наскрізним конфліктом в п'єсі «Богдан Хмельницький» було протистояння між українським народом і його поневолювачами – польськими магнатами. З представників польської сторони в п'єсі діяли сенатор Польщі Адам Кисіль, посол Польщі Четвертинський, єзуїт Лентовський, польський шпигун та підступну шляхтянку Зося. Негативні образи польських шляхтичів у п'єсі написано досить невиразно і нецікаво.

Прем'єра п'єси в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, колишньому «Березолі», відбулася 20 березня 1939 р. Спектакль «Богдан Хмельницький» поставив художній керівник театру Мар'ян Крушельницький. Йому був притаманний стиль героїчної романтики, а п'єса «Богдан Хмельницький» була прекрасним матеріалом для продовження формування в театрі цієї естетики.

В першій версії вистави була присутня сцена балу у гетьмана Потоцького. В ній діяли такі персонажі, як коронний гетьман Речі Посполитої Потоцький, гінець короля, ксьондз, Пшигодський, напільний гетьман Речі Посполитої Каліновський, панянки й польські гусари. Ця сцена була дуже ефектною та віртуозно розробленою. Вона була вилучена під час Другої світової війни. Це можна пояснити причинами практичного плану – в умовах евакуації треба було спрощувати вистави. Але існували також причини ідеологічного характеру – вилучення польського колориту, відсутність конкретного образу ворога актуалізувало виставу, наближало її зміст до подій війни.

Успіхові вистави сприяла й сценографія Вадима Меллера, побудована на зіставленні двох культур: культури українського народу і культури польської шляхти. Це підкреслене протиставлення було присутнє і в художньому рішенні костюмів. При підготовці вистави використовувалося багато історичних матеріалів, що допомогло достовірному відтворенню елементів української та польської культури.

Для театру вистава стала важливим досвідом опанування історичної тематики. Вистава «Богдан Хмельницький мала втілювати міфологеми сталінської доби щодо трактування подій часів Хмельниччини, але театр докладав значних зусиль, щоб за рахунок сценічних художніх засобів увиразнити схематичні образи п'єси, зокрема образи польської шляхти.

**Olga Dorofejewa**

### **Interpretacja obrazów polskiej kultury pod presją ideologii totalitarnej w spektaklu «Bohdan Chmielnicki» w reżyserii M. Kruszelnickiego w Teatrze Dramatycznym imienia T. G. Szewczenko w Charkowie (1939)**

Артикул пошівєонї jest inscenizacji sztuki O. Korniyuczuka „Bohdan Chmielnicki” na scenie Charkowskiego Teatru Dramatycznego im. T. G. Shevchenko (1939). Ostatecznym konfliktem w sztuce była konfrontacja narodu ukraińskiego z jego ciemiężcami, polskimi magnatami. Przedstawicielami strony polskiej w sztuce byli: polski senator Adam Kysil, polski ambasador Czetwertynsky, jezuita Lentowski, polski szpieg i podstępna szlachcianka Zosia. Negatywne obrazy polskich szlachciców w sztuce są raczej niejasne i nieciekawe. Sztuka «Bohdan Chmielnicki» została wystawiona przez dyrektora artystycznego teatru Maryan Krushelnytsky. Miał styl heroicznego romansu, a sztuka «Bohdan Chmielnicki» była doskonałym materiałem do kontynuacji formowania się tej estetyki w teatrze.

**Мар'ян Антоній Рузамський**  
**(2 лютого 1889 – 8 березня 1945): життя як спалах...**

Життя Мар'яна Антонія Рузамського, талановитого польського художника й літератора міжвоєнного періоду, в'язня табору смерті Аушвіц-Біркенау, подолавшого «Марш смерті» та загиблого у транзитному таборі Берген-Бельзен, що на півночі Німеччини, «не було встелене трояндами». Більше того, його доля видалася надто трагічною та фатальною. «Коли б хтось із режисерів захотів зняти фільм про життя художника, то багато глядачів не повірили, що життя може бути таким складним», зауважив професор Тадеуш Зих<sup>1</sup>, який понад два десятиліття займається вивченням життя і творчості художника [8]. Кілька років Мар'ян Антоній Рузамський перебував в Україні, зокрема у Харкові та Львові. Відтак запропонована стаття є першою спробою ознайомити українського читача із цією непересічною особистістю, відслідити головні віхи його творчості.



Автопортрет, 1926, Історичний музей міста Тарнобжега  
 (автор світлини Тадеуш Зих).

<sup>1</sup> Авторка статті складає подяку пану Тадеушу Зиху, доктору габлітованому професору Університету в Жешові, директору Історичного музею міста Тарнобжега за надані матеріали, презентовані книги про Мар'яна Антонія Рузамського та дозвіл на уміщення на сторінках видання копій репродукцій картин художника під час відвідин музею 20 лютого 2018 року.

Канва життя художника помережена містами кількох держав: Ліпник/Бельська-Бяла – Краків – Париж – Тарнобжег – Харків – Петроград – Краків – Львів – Тарнобжег – Аушвіц-Біркенау<sup>2</sup> – Берген-Бельзен. Перебування у них можна укласти у досить умовні етапи: «краківський» (до початку Першої світової війни) – навчання в Академії мистецтв, стажування у Парижі; «харківський» (осінь 1914–1918) – перебування у полоні; «краківський» (1918–1922) – повернення до малярства, вдосконалення художньої техніки; «львівський» (1922–1928) – викладацька та мистецька діяльність; «тарнобжезький» (1928–1943) – художня та літературна діяльність; «аушвіцький» (1943–1945) – ув’язнення й загибель.

### **Краківський період (до початку Першої світової війни)**

Народився Мар’ян Антоній 2 лютого 1889 р. в Ліпнику, дільниці міста Бельська-Бяла (нині – Сілезьке воєводство Республіки Польща) і був молодшим сином в родині Антонія Мазура та Ванди Ефросинії Нойман. У 1891 р. батько, який мав досить успішну нотаріальну практику, змінив прізвище на Рузамський. Воно походить від прізвища Мазур у прочитанні навпаки та суфікса «-ський» [5, s. 7]. Батько походив з містечка Тарнобжег (нині – місто Підкарпатського воєводства Республіки Польща), а відтак дитячі роки хлопчик провів саме там. На початку ХХ ст. родина переселилася до міста назавжди, де мешкала у будинку по вулиці Костюшки, 8. За словами художника, засновником його роду був француз Плассард, який після поразки наполеонівської армії осів у Польщі, а пізніше писав на замовлення портрети-мініатюри [6 s. 39]. Потяг до мистецтва й талант до малювання, який проявився ще в дитинстві успадковані, очевидно, від від цього предка.

Упродовж 1895–1899 рр. Мар’ян Антоній навчався у початковій школі у гміні Фриштак, продовжив уже гімназичну науку в містечку Ясло та Жешові. Атестат про середню освіту здобув у гімназії імені Яна III Собеського у Кракові [14, s. 40]. У 1908 р. він – уже серед студентів краківської Академії мистецтв. Навчався у класі Станіслава Дембіцького, а пізніше – у Леона Вичулковського та Яцка Малчевського. Юнак вступив до академії в особливий час, коли її керівник Юліан Фалата започаткував значну її реорганізацію, запросивши нових викладачів. Серед них буди видатні

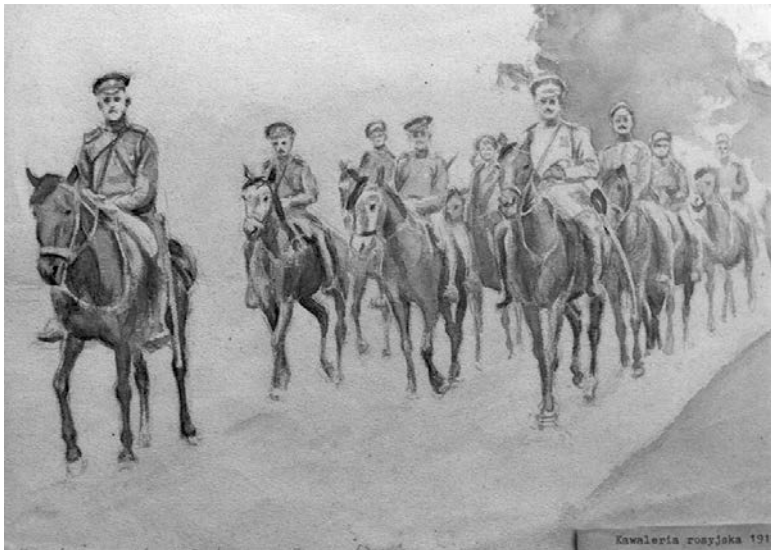
<sup>2</sup> Авторка статті складає подяку пану Кшиштофу Антончику, керівнику Цифрового репозиторію та пані Агнешці Серадській, відділ колекцій Державного музею Аушвіц-Біркенау в Освенцімі за надані матеріали про Мар’яна Антонія Рузамського під час відвідин музею 14 березня 2018 року.

художники: Теодор Аксентович, Станіслав Виспянський, Войцех Вайс та один із фундаторів кафедри пейзажу – Ян Станіславський. Це дозволило студентам поєднати народні мотиви з високим мистецтвом. М. А. Рузамський, навчаючись у видатних художників, отримав від них, з одного боку, фахові основи малярства, а з іншого – велику свободу самовираження, яка дозволила знайти власну дорогу до художнього визнання. Великий вплив на нього справив мистецький клімат Кракова, де Рузамський щоденно міг відвідувати музеї, знайомитися із творами видатних майстрів та художніми новинками з Парижа, Відня чи Мюнхена.

Художник про час перебування у Кракові писав: «У 1907 і 1908 рр. ходив до Музею Народового та костюлу франсисканців, де з особливою приємністю виконував копії Виспянського» [3]. Багато працював, виконуючи ескізи з натури, шліфував свою майстерність. Одночасно упродовж трьох років на філософському факультеті Ягеллонського університету студіював історію мистецтва та право. У 1912 р. зі срібною медаллю закінчив курс навчання в Академії мистецтв, показавши добрі результати на випускних іспитах. У квітні 1914 р. на виставці, організованій краківським Товариством друзів мистецтва, виставив автопортрет, виконаний олійними фарбами. За цей твір йому дісталася перша нагорода, якою стала поїздка на стажування до Парижа [14, s. 40].

Після отримання звільнення із військової служби в армії Австро-Угорщини, як обов'язкової умови поїздки, у тому ж місяці виїхав до Франції. З дозволу французької сторони працював у Луврі та інших музеях, вивчаючи та виконуючи копії творів світового мистецтва. У листах до матері писав про гарні побутові умови та перебування в цілому. Єдиною складністю перебування були його хвороби та постійні застуди. Та все ж використовував кожну можливість для відвідання музеїв, а найчастіше – Лувра, де вивчав та копіював картини видатних попередників. Особливо молодого художника захоплювали два творіння титанів минулого: картина Тіціана «Учні з Емусу» та Жана Оноре Фрагонара. У Парижі Рузамського застав початок Першої світової війни й звороті однієї зі своїх копій картини «Купальниці», написав: «І моя робота була б закінчена, якби не вибухнула європейська війна» [3]. Йому, як підданому Австро-Угорщини, загрожувало інтернування з Франції, а відтак був змушений терміново повернутися до родинного гнізда у Тарнобжегу, де батько мав неабиякий професійний авторитет. Проте рішення про повернення додому виявилось не надто вдалим.

15 вересня 1914 р. російська армія вступила до Тарнобжегу, надзвичайно постраждалого від проведеного нею артобстрілу. Перебування окупаційної армії – то суцільне пасмо грабунків, гвалтувань, обстрілів, репресій. Тоді ж як члена місцевого добровольчого загону «Ландштурм», було арештовано й М. А. Рузамського [14, s. 40]. Проте окупація не була тривалою й у кінці того ж місяця під натиском австрійських військ розпочався відступ росіян, що скоріше нагадував безладну втечу [12]. «Відступаючи по нетривалій окупації міста на схід російські війська забрали Рузамського як, так званого, «цивільного полоненого» і скерували його до табору у Харкові» [6, s. 9].



Рузамський М. А. Російська кавалерія. 1915.

Історичний музей м. Тарнобжега.

Автор світлини – Тадеуш Зих

### **Харківський період (осінь 1914 – 1918)**

Звернемо увагу, що Харків, як одне із провідних міст півдня Російської імперії, уже на початку Першої світової війни став важливим тиловим центром. У ньому скупчилася значна кількість шпиталів для поранених, біженців та військовополонених. Невелика польська громада (близько 5 тис. осіб), яка на свої кошти у 1892 р. відкрила костел (архітектор – місцевий поляк Болеслав Міхаловський), а у 1908 р. – Польський

дім, як могла, допомагала прибуваючим землякам-біженцям. Протягом 1915 – першої половини 1916 р. у місті спостерігалася стала тенденція до зростання польських біженців: від 14651 (грудень 1915 р.), до 16711 особи (лютий 1916 р.).

За сухими статистичними даними крилися долі нещасних людей, воєнне лихоліття яких закинуло далеко від рідного дому. Вирваним із звичайних умов існування полякам, часто без знання мови, у чужому релігійному оточенні, було досить важко переносити біженство. Воно стало не тільки матеріальним випробуванням, що виражалося у нестатках, а й, можливо, навіть більш тяжким у моральному плані. Невизначеність у майбутньому, втрачена робота, загублені члени родини приводили у відчай біженців. В умовах триваючої війни місцевим полякам було нелегко перебудувати свій світ на новий лад, але почуття солідарності, співчуття спонукало створювати громадські спілки, започатковувати притулки для дітей та пристарілих, займатися працевлаштуванням, організацією навчання, збирати пожертви, видавати для них книги, шукати загублених в дорозі родичів і, що дуже важливо, за тисячу кілометрів творити дух рідної Польщі. Поляки Харкова жертвували свої приміщення, кошти, одяг і взуття, свій час і своє душевне тепло для далеких географічно і таких близьких вигнанців з їх історичної Батьківщини.

Серед благодійних комітетів – Харківське відділення Товариства допомоги бідним сім'ям поляків, які беруть участь у війні та постраждалому від війни польському населенню (*Towarzystwo Pomocy dla biednych rodzin polakow, uczestniczacych w wojnie, oraz zubozonej przez wojne ludnosci Polskiej*) [1, с. 145]. У такій ситуації опинився й Мар'ян Антоні Рузамський, якого було направлено до Харкова, ба, навіть у гіршій – він мав статус «цивільного полоненого», представника ворожої держави. У зв'язку з цим на нього не поширювалася гуманітарна допомога, яку отримували його земляки-біженці. Мав змогу листуватися з матір'ю, яку вів на спеціальних картках для військовополонених, видрукованих польською мовою Крайовим відділом австрійського Червоного Хреста у Кракові (див. додаток 1). Спочатку був поселений при Польському домі по вулиці Гоголя, 4, отримуючи невелику допомогу від польського благодійного товариства. 27 жовтня 1915 р. останнє видало М. А. Рузамському спеціальну посвідку «австро-угорському підданому про те, що він слов'янин польської національності». Пізніше його було направлено до маєтку «Червона Поляна» у селищі Липовий Гай, за 11 км від Харкова.

Місцева влада надала певну свободу дії у пересуванні полоненому та необхідність самому шукати засоби до існування, що було досить складно. М. А. Рузамський належав до тих людей, які важко пристосовуються до екстремальних умов життя, а тому постійно потерпав від скрути та голоду. Жив із допомоги знайомих та нечастого продажу картин, «оскільки місцеві бажали купувати кольорові картини місцевих богомазів ніж твори справжнього мистецтва». Для того щоб швидше продавати, писав картини, головним чином, портрети і квіти олійними фарбами на шматках картону. Мав постійні клопоти із придбанням фарб, його часто огортала туга за родинним будинком, часто снилися Краків і Тарнобжег. Дуже переживав, що роки минають безрезультатно, сумував за рідним краєм, мріяв про майстерню, контакт зі світом мистецтва. Лихо, якого зазнавав щоденно, призвело до появи симптомів психічного розладу та депресії. У якийсь момент навіть втратив контакт з оточенням, здичавів. «У Харкові пізнав гіркий смак революції, а сцени, які спостерігав були наповнені жахіттями, що переслідували довгі роки» [6, s. 33]. Коли бути історично точним, то депресія художника загостилася на тлі жахів під час першої більшовицької окупації зимою 1917–1918 рр., призвівши до психічного спустошення, що залишило негативний слід до кінця життя.

Перебування у Харкові він докладно описав у листах до матері, які зберігаються в Історичному музеї міста Тарнобжега. В одному з них писав, що єдиним позитивом від перебування в часах неволі була можливість знайомства з творчістю деяких російських художників, наприклад портретиста Серова, пейзажиста Левітана та Врубеля, якого вважав за генія [5, s. 9].

У харківський період створив низку різножанрових полотен, використовуючи різну художню техніку. На сьогодні відомо дев'ять творів: «Кавалерія російська» (1915), «Сибіряк» (1916), «Анельця – золоте дитятко» (1916), «Натюрморт (самовар)» (1916), два «Автопортрети» (1917), «Мешканка Харкова» (1917), «Мешканець околиці Харкова на коні» (1918), «Більшовик» (1918) [5, s. 21].

«Вибух російської революції застав Рузамського у Петрограді, звідки користаючись загальним безладом, пов'язаним із виходом Росії з Першої світової війни, повернувся до краю». Повертаючись, забрав із собою кілька написаних картин, які пізніше були представлені на багатьох виставках Товариства друзів мистецтва у Кракові у Салоні Мистецтв по вулиці Святого Яна, 3 у Кракові [3].

Correspondance des Prisonniers de Guerre.  
 -Kriegsgefangenensendung. КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ  
 PORTOFREI. 31 7. ВОЕННОПЛЕННИЦЬ

OTPRABITEL' NADAWCA ВЪ АВСТРІЮ АУТРИЧЕ  
 JENIEC ГАЛИЦІЯ GALICYA  
 (po polsku) *Сувалець* *Dalszy adres w polsku*

Imię i nazwisko *Marynar*  
*Ruzamski*

Pułk *Komp.* *Wanda Ruzamska*

Miejscowość *Charków*  
*dompolski* *Tarnobrzeg*  
*Sogola 4.* *Galicya - Austrya*

Gubernia *Charków*

Rota *J. w.*

Przedruk wzbroniony. Wylaczenie do użtuku ieżca. Nachdruck verboten.

### Краківський період (1918 – 1922)

М. А. Рузамський аби бути ближчим до мистецького життя, свідомо обрав Краків, а не рідний Тарнобжег. Він був активним учасником художніх виставок, виставляючи кілька полотен, написаних у Харкові. Краківський період ознаменований багатьма змінами у способі й стилі праці художника, змінами художньої техніки. Він поступово відійшов від використання олійних фарб і щораз більше використовував акварелі, олівці чи пастелі. То був час насиченої праці, мов митець прагнув надолужити втрачені у полоні можливості. На жаль, до нині збереглося небагато творів: частину було продано, частину подаровано, решта безслідно загинуло. Про них можна дізнатися із тогочасних мистецьких часописів, які упродовж 1919–1922 рр. періодично уміщували рецензії з виставков. У краківських мотивах переважають образи Костелу Маріяцького, Ринку, Вавелю, краєвиди Вісли. Тоді постали прекрасні пейзажі Кракова, відомі як знаменита «краківська імла/туман» (дослівно – *stynne «mgiełki krakowskie»*), і цій «туманності» залишився вірний у більшості робіт. У творах проглядалося чудове опанування художньої техніки й іншими мистецькими прийомами, які надавали творам виняткової форми і лагідності кольорової палітри.

Рецензенти підкреслювали досконалість малюнку, звертаючи увагу на оригінальну техніку акварелі. Її суть полягала у нанесенні фарби

на попередньо змочений водою аркуш. Така техніка дозволила створити делікатні портрети, пейзажі й натюрморти. Легкість з якою подавав людські обличчя, досконало передаючи внутрішній світ моделі, уподібнювало художника до свого учителя – професора Л. Вичулковського. Віртуозність у використанні акварелі йшла від ще одного майстра і педагога – Ю. Фалата. Проте між ними проступає засаднича різниця: коли акварелі Ю. Фалата насичені білизною тла й води, то акварелі М. А. Рузамського нагадують скоріше малярство олійними фарбами Я. Малчевського, вони написані тонко і делікатно. Саме ця техніка лягла в основу індивідуального стилю художника. Творячи його, художник водночас був послідовником своїх вчителів з Академії мистецтв, а також європейської художньої традиції, у яку був просто закоханий.

У листі до редакції французького часопису «La Revue Moderne» М. А. Рузамський свою творчість скромно оцінив так: «Не вважаючи себе першоплавною, репрезентативною постаттю у польському мистецтві, докладаю зусиль, щоби утриматися на середньому рівні, на який заслуговую... У своєму мистецтві є аматором. Не є і не був авангардистом. Визнаю традиційність у мистецтві, у глибинному значенні цього слова. Якість і колір є тими художніми засобами, а не лінія... Як тема – краєвиди польських міст у сонячних променях крізь імлу чи квіти. Крім того – портрет і пейзаж. З техніки – масляні фарби покинув раніше, перейшовши на акварель. Нині узявся за пастель» [6, s. 39]. Під час перебування у Кракові поновив свої знайомства з часу навчання в Академії, серед інших – зі своїм професором Л. Вичулковським.

У Кракові, на жаль, повторилися напади депресії, а відтак він був змушений виїздити на лікування до Варшави. Відвідини столиці використовував для встановлення контактів із мистецьким середовищем, пошуком цікавих для нових полотен мотивів [3].

Серед найвідоміших творів цього періоду – «Ванда Рузамська» (Тарнобжег, 1920), «Лазенки» (Варшава, 1920), «Краків в імлі та снігу» (Краків, 1921), «Автопортрет (у капелюсі)» (Краків, 1921), «Інтер'єр Маріяцького костелу» (Краків, 1922).

### **Львівський період (1922 – 1928)**

У 1922 – 1928 рр. працював старшим асистентом кафедри історії архітектури Львівської політехніки, якою керували професори Владислав Садловський, а пізніше Ян-Кароль Сас-Зубжицький. Викладав курси мистецтва, декоративного малюнку та архітектури інтер'єру.

Львівський період життя художника був дещо інакшим від попередніх, тут його інтенсивна художня діяльність тісно переплелася із викладацькою. У цей час він писав акварелями, пастелями, крейдою та олівцями. Серед тематики – особливе місце посіли портрети, сільські й міські пейзажі, особливо архітектурні пам'ятки. Тоді ж Рузамський отримав визнання як віртуоз-аквареліст. Різноманітні часописи, як наприклад, «Кур'єр Варшавський», «Ранкова газета», «Кур'єр Польський», «Думка Народова», «Річ Посполита», «Мозаїка Варшавська», «Слово Польське», «Мистецтво», «Тижневик ілюстрований» публікувалися численні позитивні рецензії на праці М. А. Рузамського. Один із авторів рецензії писав: «Акварелі М. Рузамського мають три цінності: досконалий малюнок, глибокий тон акварелі, психологічна правда портрету... Безсумнівно є одним і найкращих наших віртуозів-акварелістів. Малює легко, прозоро, має тверду руку, знається на техніці живопису. Найпоширеніша тематика його творів – портрети, квіти, пейзажі та архітектура... Художник пише зі сміливою майстерністю, що трансформується у віртуозність. Його портрети не мають аналогів, у польському мистецтві мало знайдеться подібних. Видатний талант. Завжди репрезентує прекрасні традиції польської акварельної школи. Має високу художню культуру та естетичний смак. Своє вираження знайшов у витонченому малюнку в ніжних, теплих тонах яскравого спектру. Виявом справжнього таланту є м'якість, імпресія краєвидів міст і пейзажів, надзвичайно складні у виконання водними фарбами, що, у свою чергу, склали спеціалізацію художника, за допомогою якої зумів оповити мглюю будинки міста під лагідним сонцем. Усе це підтверджує опанування відмінної техніки» [6, s. 35].

Серед відомих картин цього періоду, окрім портретів професорів політехніки: «Краків» (1926), «Веранда з квітами» (1926), «Вежі Мар'яцькі», «Автопортрет на тлі дерев» (1924/1929), «Портрет дівчинки» (1927). Крім того, виконав низку портретів матері, з яких збережені три: «Портрет Ванди Рузамської» (1926), «Портрет матері художника» (1927), «Мати художника» (1928) [6, s. 38]. У 1927 р. з великим успіхом у Празі, на запрошення Товариства польсько-чеської дружби, демонструвалася виставка художника, де було виставлено 70 картин. 5 серпня у день відкриття виставки газета «Prager Press» опублікувала вісім його репродукцій. Не маючи змоги під час організації виставки займатися творчістю, все ж зробив кілька пейзажних замальовок. Одна з них називається «Завулок Королівської Праги».

Мешкаючи у Львові, художник налагодив тісні контакти із варшавським Товариством сприяння мистецтву, за підтримки якого організував кілька виставок своїх творів. Загалом, упродовж 1922 – 1928 рр. виставляв свої праці на близько тридцяти виставках, серед інших міст у Кракові, Львові, Варшаві, Тарнобжегу [14, s. 41–42].

### **Тарнобжеський період (1928 – 1943)**

У 1928 р. Рузамський повернувся до Тарнобжегу, де жив від здачі в оренду частини батьківського будинку, рідко продаючи картини, бо вбачав у них власних «дітей». Повернення до передбачуваного та спокійного життя у повітовому містечку дуже пасувало внутрішньому світу художнику та заохотило до нових знайомств та дружби [14]. Близькість з людьми різних інтересів і темпераментів позитивно вплинула на психіку й подальшу його творчість. Кардинальним поворотом у житті митця було знайомство з доктором Євгенішем Павласовим та усією його родиною, так званою «Павласівкою». Вони й стали для художника другою сім'єю. Художник мав здібність до придумування жартівливих імен друзям, а сам у листах часто підписувався прізвиськом «Монстр». Тому кожен мешканець «Павласівки» отримав своє нове «ім'я»: глава – «Доктор», його дружина Яніна – «Добра Душа», донька Аліція – «Алішон», мати доктора – «Старша пані», кухарка – «Анельця», гувернантка – «Бербель», секретарка доктора Марія Лешко – «Манон Леско» [7, s. 15–16].

Їх будинок був для Тарнобжегу особливим місцем, оскільки господиня разом із друзями створили мистецько-літературний салон, де протягом двадцяти років збиралися митці. «Крім задоволеної і дещо галасливої молоді у домі почали з'являтися неординарні, багатші особистості. Цей процес започаткував Мар'ян Рузамський. А почалося все із написання портрету Алі, доньки доктора. То був 1928 рік, коли прізвище Мар'яна уже відоме в Польщі, а він повернувся до Тарнобжегу після кількарічного перебування у Львові й отримав пропозицію написати портрет Алі <...>. Тоді ж і постав прерасний портрет, відомий як «Дівчинка в капурку». Такми був початок знайомства з художником, яке поступово переросло у багаторічну міцну дружбу. Наступні замовлення портретів членів родини Павласів стали приводом до того, що Рузамський все частіше відвідував замовників і поступово склалося так, що почувався членом своєї нової родини» [7, s. 13].

Саме у Павласових, за словами Тадеуша Зиха, М. А. Рузамський познайомився зі скульптором і художником Станіславом Шукальським, засновником мистецького угруповання «Szczep Rogate Serce», (1929 р.)

[5, s. 15]. Деякий час М. А. Рузамський був одним із редакторів видання «Крак», органу товариства, а по виїзді С. Шукальського до США, короткий час виконував обов'язки головного редактора. Він опублікував низку статей, головним чином полемічних, критикуючи нові напрямки у польському малярстві. Коли Шукальський повернувся до Польщі, колишні друзі остаточно розійшлися у поглядах на мистецтво і політику.

Серед приятелів, з якими художник познайомився у Павласівці, були Стефан Жеховський, художник із «Szczep Rogate Serce», поет і прозаїк Станіслав Пентак, журналіст і письменник Анджей Пивоварчик, доктор Тадеуш Старостка. У другій половині тридцятих років його політичні погляди набувають яскраво вираженого лівого спрямування. Тоді ж він познайомився із письменником Емілем Жегадловичем, який подібно М. А. Рузамському, «творив у своїй “самотності”, віддаленій від великого світу». Письменник присвятив останньому повість «Мотори». Твір писався, серед іншого, й в Тарнобжегу і побачив світ завдяки сприянню художника. Він допоміг в організації збору коштів, заручившись підтримкою, головним чином, родини Павласових. Своєрідною подякою з боку Е. Жегадловича було уміщення на сторінках другого тому твору фрагментів оповідань М. А. Рузамського «Лекції історії для дітей в 5047 році» [14].

Говорячи про художні уподобання М. А. Рузамського цього періоду життя, слід зазначити, що у 30-ті роки у польському мистецтві панувало дві течії: перші акцентували свою увагу на автономії виражальних засобів та пошуку нових форм у малярстві, другі були прихильниками традиції, тим більше народної традиції. Виразником останньої і був художник. «Творив у концепції традиційно-реалістичній. Критики вказували на академічну старанність малюнку, приглушені, спокійні кольори подібні до запізненого відлуння імпресіонізму» [5, s. 15]. Серед картин того періоду – міські, сільські пейзажі, квіти. Проте найсильнішою стороною його творчості став у цей час портрет, який можна порівняти хіба що з творчістю польської художниці Ольги Бознанської (1865 – 1940). Обидва зуміли створити синтетичні композиції, передати психологічну характеристику моделі, використовуючи специфічну гаму барв. Він створив численні портрети друзів: доктора Євгеніуша Павласова, його дружини Яніни Павласової, доньки Аліції та матері Анни Павласової, Стефана Жеховського, доктора Фердинанта Русиновського – директора шпиталу в Тарнобжегу, доктора Тадеуша Старостки – хірурга, Емілія Жегадловича і його родини. Завдяки різноманіттю творчості художник був відомий

у Парижі, Берліні, інших центрах тогочасного мистецтва, але свідомо обрав шлях такого собі провінційного відлюдника. Стефан Жеховський так характеризував М. А. Рузамського: «Був то чоловік незвичний. Його філософсько-художні погляди пронизані глибоким гуманізмом. Написав сотні картин, виконав багато малюнків. Не зважаючи на це, залишився невідомим, оскільки нічого не зробив для популяризації свого мистецтва. Був цілком вільний від потреби якого-небудь розголосу чи слави» [5, s. 15].

З тарнобжеського періоду збереглися 34 праці художника, серед яких: «Дівчинка в каптуріку (Портрет Алюсії Павласівни)» (1928), «Яніна Павласова» (1929), «Півонії» (1935), «Гортензія» (1936), «Троянди» (1938), «Автопортрет» (1938), «Аліція Павлас» (1940) [5, s. 22].



Марися Кавянка, 1927, Історичний музей міста Тарнобжега  
(автор світлини Тадеуш Зих)

Ще одним захопленням М. А. Рузамського стала література. Його статті у загальнопольських виданнях свідчили не лише про мистецьку активність, але й підтверджували тезу, що навіть мале місто, яким був Тарнобжег, може стати важливим осередком культурного життя, а слово «провінція» більше має географічний ніж духовний вимір [3]. «Контакти тарнобжеського художника з багатьма письменниками (серед іншого – з Тувімом, Босм-Желенським), дружба з Емілем Зегадловичем, надихнули на власні літературні проби. Писав головним чином вірші та епіграми (дослівно – «fraszki»). Деякі з них Тувім умістив у своїй книжці «Чотири століття польської фразки». У тридцяті роки ХХ століття Рузамський

створив цикл віршів присвячених кожній тварині, які хотів опублікувати під назвою «Zwierzaki». У листі до Тувіма 24 травня 1935 року писав: «... висилаю Пану рекомендованим листом рукопис моїх фрашок під назвою «Тварини» до можливого їх використання Паном при опрацюванні фрашки польської <...> мають вийти у Познані у Венгра. Видавництво запитує, що я хочу за них. А я не маю жодного поняття, яку поставити ціну. Найохочіше продавав би її за кілька усмішок. Але те треба означити у злотих. Надсилаю 16 штук на пробу. Усього їх разом 54». Незважаючи на схвальну рецензію Тувіма, Рузамському не вдалося ані зібрати коштів, ані знайти видавця.

У кінці тридцятих років спробував їх опублікувати Анджей Пивоварчик, молодий письменник, з яким художник познайомився в домі Зегадловича. Не зважаючи на те, що книга була готова, через брак фінансів її не вдалося видати» [9, s. 7–8]. Так написав про літературну діяльність художника Тадеуш Зих, який у 80-тих роках опублікував цю книжку. Вона побачила світ у 2015 р., який Радою міста Тарнобжег було оголошено Роком Мар'яна Антонія Рузамського, ставши частиною ювілейних заходів [2].

### **Аушвіцький період (1943 – 1945)**

Вибух Другої світової війни М. А. Рузамський надзвичайно переживав, оскільки багато разів у своїх листах до друзів та статтях попереджав про небезпеку наближення фашизму. Позбавлений яких-небудь засобів до життя існував завдяки продажу картин чи просто обміну на продукти [10]. Навіть у такій скруті знаходив можливість допомагати своєму брату Станіславу, який з дружиною і дітьми мешкав у Варшаві. 7 квітня 1943 р. [15, s. 200] був арештований гестапо за доносом сусіда місцевого фольксдойча Дзядоша, який, за словами Тадеуша Зиха, для тогочасних мешканців Тарнобжегу був справжнім жахіттям. Фактично то була помста за сміливу відмову художника написати його портрет: «Сказав, що намалює будь-кого, але не його» [13]. Йому було висунуті звинувачення, що єврей і гомосексуаліст – убивчі на той час аргументи, щоби потрапити до одного з таборів смерті. «Після трьох днів перебування у тарнобжеській в'язниці, його було доправлено до Тарнова. Звідти за кілька тижнів було вивезено до концентраційного табору Аушвіц-Біркенау» [7, s. 15]. В останньому листі 9 квітня 1943 р. написав до своїх друзів:

*«Мої дорогі друзі!*

*Сьогодні був на допиті. Говорив німецькою вільно (допомогла мені кава). Обвинувачений з доносу п[ана] Дз[ядоша] у тому, що є євреєм і...*

гомосексуалістом. Енергійно заперечував обидва звинувачення. Запитав після підписання протоколу, у чому звинувачений? Той, хто провадив допит відповів: «це важко окреслити». – Від моменту арешту є цілком спокійний, бо маю чисте сумління і не брехав. Сьогодні мають нас вивезти. Моя метрика в шафіці. Прошу Добру Душу, аби до шкiряної валізки запакувати змінну пару білизни, прибори для гоління (на вікні), кругле люстерко (стіл), кілька хустинок, а також старі галоші, брульйон (зошит для нотаток. – Л. Ж. ) [!] з чистим папером (стіл), жовтий маленький олівець (стіл). Також прошу забрати картини, хутро, мій одяг і т.д., бо помешкання може зайняти п[ан] Дз[ядош]. – М'ясо за вікном, солонину, борошно прошу використати аби не зіпсувалися. Прошу про упорядкування залишеного помешкання. Усі запаси і що є там нехай Добра Душа розпорядиться, то Її усе. Чини за будинок 17-го і нехай перейме на себе управління, а 1-го від Реєнта.

Нас тут у камері 18, панує сердечний настрій. Мені добре, тільки почувуюся невиспаним і докучає бруд. Про Добру Душу, Алю і Чорного (доктор Тадеуш Терлецький – друг родини Павласових. – Л. Ж.) і Ж[еховського] і всіх Вас Дорогих не можу думати без зворушення, бо може Вас більше не побачу.

Надсилаю Вам найкращі мої почуття.

М.Р.» [15, s. 200–201].

З Тарнова його було перевезено до концентраційного Аушвіц-Біркенау, де отримав номер 122843. Незважаючи на постійну загрозу життю, Мар'ян Антоній Рузамський займався малюванням, виконуючи портрети охоронців. Це дало йому певні переваги та можливість створити низку портретів в'язнів. Так постала з присвятою Яніні Павласовій спеціальна «Освенцімська течка». Ця жінка, настільки було можливо у тих жахливих умовах, намагалася його підтримувати. Вона надсилала до табору посилки з харчами і приладдя для малювання: олівці, крейду, пастель, фарби, листуючись з ним німецькою мовою. До Яніні Павласової, яка на той час втратила чоловіка, художника пов'язувало глибоке почуття, а результатом близькості двох непересічних особистостей стало збережені до цього часу листи [3]. У таборі Мар'ян Рузамський познайомився із художником-графіком Мечиславом Косцельняком та художником і скульптором Ксаверієм Дуніковським, чий портрет зберігається у фондах Державного музею Аушвіц-Біркенау в Освенцімі. У ньому ж зберігається й автопортрет Мар'яна Антонія Рузамського, датований 1943 – 1944 роками [11].

Весною 1945 р. згідно даних Я. Верцінської, біографа художника, за відмову написати портрет одного із табірних капо, був висланий до концентраційного табору у Берген-Бельзені поблизу села Берген, в Нижній Саксонії на північній Німеччині. Разом з іншими в'язнями пішо подолав евакуацію у надзвичайно жакливих умовах, названу пізніше «дорогою смерті», у якій загинуло 50 % полонених. У цій «мандрівці» ховав під одягом свою течку з малюнками. 8 березня 1945 р. у таборі Берген-Бельзен художник помер від виснаження та голоду, за два тижні від визволення союзницькими військами. Перед смертю передав свої малюнки одному із ув'язнених доктору Брабандеру з проханням зберегти роботи. Останній також помер, але передав течку уже своєму синові також ув'язневі. Після звільнення той дістався до Парижа, де передав її поляку Т. Ягошевському, який, за збігом обставин, особисто знав Яніну Павласову [4]. Жінка, у свою чергу, презентувала 32 малюнки олівцем, 4 акварелі, 4 портрети (серед них й автопортрет), 2 рукописи «Main lebenslauf» («Мій життєпис») музею Аушвіц-Біркенау [4].

Спадщина художника Мар'яна Антонія Рузамського, людини, яка не побоялася відкрито відмовити у написанні портретів представників нацистського режиму, складає 70 картин, малюнків, ескізів. Умовно можна їх умістити у п'ять груп, залежно від місця проживання автора.

|                               |           |                |
|-------------------------------|-----------|----------------|
| Перш група (російська)        | 1915-1918 | 9 репродукцій  |
| Друга група (краківська)      | 1918-1922 | 10 репродукцій |
| Третя група (львівська)       | 1922-1928 | 15 репродукцій |
| Четверта група (тарнобжеська) | 1928-1943 | 34 репродукції |
| П'ята група (освенцімська)    | 1943-1944 | 2 репродукції  |

Його картини – у приватних колекціях, музеях Тарнобжега, Жешова, Сандомира, Вроцлава, Львова, Праги, а табірні малюнки – у Картинній Галереї Державного музею Аушвіц-Біркенау в Освенцімі.

На цвинтарі Тарнобжегу 9 березня 2015 р. за ініціативи доктора Тадеуша Зиха було встановлено символічний надгробок, присвячений художнику, оскільки немає даних про його справжнє місце поховання у концентраційному таборі Берген-Бельзені. Його життя пройшло як спалах – спалах яскравої зірки на небосхилі мистецтва Польщі. Кілька років проведених у Харкові у статусі цивільного полоненого стали для Мар'яна Антонія Рузамського роками випробувань та водночас художньої

практики, продиктованої, крім усього й природнім бажанням – вижити в екстремальних умовах Першої світової війни. Відтак художник вартий того, щоб його знали у Харкові, пам’ятали і вшанували належним чином.



Троянди, Історичний музей міста Тарнобжега,  
(автор світлини Тадеуш Зих)

## Література

1. Жванко Л. М. Біженці Першої світової війни: український вимір (1914–1918 pp.) / Л. М. Жванко. – Харків : Віровець А. П. «Апостроф», 2012. – 568 с.
2. Dubis Z. Rok mistrza akwareli Mariana Ruzamskiego [Zasób elektroniczny] / Zenon Dubis. – Tryb dostępu: <http://rzeszow.tvp.pl/20395949/rok-mistrz-akwareli-mariana-ruzamskiego>(data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.
3. Marian Antoni Ruzamski [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: <http://fulmanski.pl/ruzamski/zyciorys.htm> (data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.
4. Marian Ruzamski – Kunst in Auschwitz [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: <http://www.kas.de/wf/de/71.4799/> (Datum der Zirkulation 23.06.2018). – Name vom Bildschirms.
5. Oniskowie A. i Z. Marian Ruzamski (1889–1945) / Alicja i Zbigniew Oniskowie, Tadeusz Zych. – Tarnobrzeg : Tarnobrzegskie Towarzystwo Historyczne, 2000. – 86 s.
6. Oniskowie A. i Z. Marian Ruzamski – księga malarstwa / Alicja i Zbigniew Oniskowie // Tarnobrzegskie Zeszyty Historyczne. – 1998. – № 18 (Maj). – S. 30–42.
7. Oniskowie A. i Z. «Pawłasówka» dom dra med. Eugeniusza Pawłasa w Tarnobrzegu / Alicja i Zbigniew Oniskowie // Tarnobrzegskie Zeszyty Historyczne. – 1998. – № 18 (Maj). – S. 10–23.

8. Radzimowski M. Dziewczynka w fartuszkach [Zasób elektroniczny] / Marcin Radzimowski. – Tryb dostępu: <http://www.echodnia.eu/podkarpackie/artykuly-archiwalne/art/8225193,dziewczynka-w-fartuszkach,id,t.html> (data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.

9. Ruzamski M. Zwierzaki / Marian Ruzamski ; wybrał i wstępem opatrzył Tadeusz Zych; [ilustrowane pracami uczestników konkursu plastycznego]. – Tarnobrzeg : Urząd Miasta : Muzeum Historyczne Miasta Tarnobrzega, 2015. – 55 s.

10. Skowrya M. Zapomniani polscy artyści malarze w Charkowie na przełomie XIX–XX wieku [Zasób elektroniczny] / M. Skowrya // Kurier galicyjski. – 2017. – № 18 (29 września – 16 października). – Tryb dostępu: <http://kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/6290-jak-polacy-charkow-budowali-czesc-xiv> (data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.

11. Sztuka obozowa i poobozowa [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: <http://www.auschwitz.org/galeria/sztuka-obozowa-i-poobozowa/> (data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.

12. Tarnobrzeg [Zasób elektroniczny] : Wystawa «Tarnobrzeg w czasach Wielkiej Wojny» – do końca maja br. – Tryb dostępu: <http://nadwisla24.pl/2014/04/18/tarnobrzeg-wystawa-tarnobrzeg-w-czasach-wielkiej-wojny-do-konca-maja-br/> (data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.

13. Woynarowska M. Sukces po śmierci [Zasób elektroniczny] : W Tarnobrzeskim Domu Kultury odbyła się uroczysta inauguracja obchodów Roku Mariana Ruzamskiego w Tarnobrzegu / Marta Woynarowska. – Tryb dostępu: <https://sandomierz.gosc.pl/doc/2386284.Sukces-po-smierci/3> (data obiegu 23.06.2018). – Nazwa z ekranu.

14. Zegadłowicz E. Korespondencja. T. 1, 1936–1937 / Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski, Marian Ruzamski ; wstęp, oprac. tekstu i przyp. M. Wójcik. – Kielce : Wydaw. Akademii Świętokrzyskiej, 2002. – 427 s.

15. Zegadłowicz E. Korespondencja. T. 2, 1938–1944 / Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski, Marian Ruzamski ; wstęp, oprac. tekstu, przyp. i indeks M. Wójcik. – Kielce : Wydaw. Akademii Świętokrzyskiej, 2002. – 233 s.

## Любов Жванко

### **Мар'ян Антоні Рuzамський (2 лютого 1889 – 8 березня 1945): життя як спалах...**

Запропонована стаття – спроба проаналізувати біографію Мар'яна Антоні Рuzамського, талановитого польського художника й літератора міжвоєнного періоду, в'язня табору смерті Аушвіц-Біркенау подолавшого «Марш смерті» та загиблого у транзитному таборі Берген-Бельзен, що на півночі Нмеччини. Його житті можна виділити два періоди досить умовні етапи: «краківський» (до початку Першої світової війни) – навчання в Академії мистецтв, стажування у Парижі; «харківський» (осінь 1914–1918) – перебування у полоні; «краківський» (1918–1922) – повернення до малярства, вдосконалення художньої техніки; «львівський» (1922 – 1928) – викладацька та мистецька

діяльність; «тарнобжеський» (1928–1943) – художня та літературна діяльність; «аушвіцький» (1943–1945) – ув'язнення й загибель.

Спадщина художника Мар'яна Рузамського складає 70 картин, малюнків, ескізів, які зберігаються у приватних колекціях, музеях Тарнобжега Жешова, Сандомира, Вроцлава, Львова, Праги, а табірні малюнки – у Картинній Галереї Державного музею Аушвіц-Біркенау в Освенцімі. У харківський період створив низку різножанрових полотен, використовуючи різну художню техніку. На сьогодні дев'ять: «Кавалерія російська» (1915), «Сибіряк» (1916), «Анелця – золоте дитятко» (1916), «Мертва натура (самовар)» (1916), два «Автопортрети» (1917), «Мешканка Харкова» (1917), «Мешканець околиці Харкова на коні» (1918), «Більшовик» (1918). Кілька років проведених у Харкові у статусі цивільного полоненого стали для М. А. Рузамського роками випробувань та водночас художньої практики, продиктованої, крім усього й природнім бажанням – вижити в екстремальних умовах Першої світової війни. Відтак художник вартий того, щоб його знали у Харкові, пам'ятали і вшанували належним чином як одного видатних польських художників, чия доля пов'язана з містом.

**Lubow Żwanko**

**Marian Anthony Ruzamsky (2 lutego 1889 – 8 marca 1945):  
życie jak flash...**

Proponowany artykuł jest próbą analizy biografii Mariana Antoniego Ruzamskiego, utalentowanego polskiego artysty i pisarza okresu międzywojennego, więźnia obozu zagłady Auschwitz-Birkenau, który zginął w obozie przejściowym Bergen-Belsen (Niemcy). Dziełactwo artysty Mariana Ruzamskiego składa się z 70 obrazów, rysunków, szkiców, które są przechowywane w prywatnych kolekcjach, muzeach tarnobrzeskiego Rzeszowa, Sandomierza, Wrocławia, Lwowa, Praги i rysunków obozowych – w Galerii Sztuki Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Auschwitz. W okresie charkowskim stworzył wiele obrazów różnych gatunków, stosując różne techniki artystyczne.

Ірина Журавльова

**Національність як вирок:  
жахливий шлях до «Слова»...**

«Світ змінився. Я відчуваю це в воді.  
Відчуваю в землі. Чую це в повітрі. Бага-  
то з того, що було, забулося. І ні zostało-  
ся тих, хто пам'ятає про це...»

Джон Рональд Руел Толкін

11 листопада 1918 року закінчилася Перша світова війна, яка змінила історію: були повалені монархії в Німеччині, Росії, зникла Габсбурзька імперія. З'явилися нові держави, кордони, лідери. Колишній студент Харківського університету [28, с. 129], лідер польського народу Юзеф Клеменс Пілсудський (1867–1935) об'єднує польську державу, 11 листопада 1918 року проголошується незалежність Другої Речі Посполитої: «Після 120-літнього поневолення чужоземними загарбниками поляки, як й інші слов'янські народи, здобули самостійність, стали на шлях незалежного політичного розвитку. Друге національне польське відродження призвело до самовизначення та утвердження Польщі в контексті новітньої історії, ознаменувавши тим самим завершення багатолітніх зусиль поляків у справі відродження країни й відповідало вимогам європейської історії» [19, с. 138].

«Північний Париж» – таку назву отримує столиця Польщі Варшава у міжвоєнне двадцятиліття 1918–1939 рр. ХХ століття. Це був час небаченої активності варшавських творчих гуртків, час масового розквіту культурного життя Варшави. З усіх куточків Польщі творча інтелігенція переїжджала до Варшави, яка з провінційного міста Російської імперії перетворилася на столицю європейської держави.

У 1918 р. молоді польські поети Юліан Тувім (1894–1953), Антоній Слонімський (1895–1976), Ярослав Івашкевич (1894–1980), Казимеж Вежинський (1894–1969) і Ян Лехонем (1899–1956) заснували новий поетичний гурток «Скамандр» (Skamander). У своїй творчості за напрямом взяли античну традицію та стиль видатного польського поета Леопольда Стаффа (1878–1957), який роки Першої світової війни провів у Харкові. «Великою ставкою головної Армії визволення Польщі від тягара сучасної вітчизняної літератури» називали це варшавське кафе-кабаре. Улюбленим місцем зустрічей творчої інтелігенції стала заснована

ними у листопаді 1918 року артистична кав'ярня «Під Пікадором» (Pod Picadorem) [13]. Один із творців цього знаменитого гуртка, польський поет, літературний критик Антоній Слонімський назве час репресій в СРСР середньовічним «*possession daemoniaca*», тобто станом демонічної одержимості, в якому підсудні під тортурами починали вірити в усе, в чому їх звинувачували та, намагаючись врятувати своїх рідних та близьких, зізнавалися у найабсурдніших звинуваченнях.

Місто Харків! Столиця Української радянської соціалістичної республіки з 1919 до 1934 рр., хоча тільки 20 липня 1923 р. центральна газета радянської України «Вісті ВУЦВК» опублікувала повідомлення про оголошення Харкова столицею УРСР [3].

Але в історії Харків назавжди залишився столицею українського ренесансу і столицею конструктивізму.

У двадцятих роках Харків називали «українським Чикаго», містом, де провідним архітектурним стилем до середини 1930-х рр. був конструктивізм. За проєктом архітекторів Сергія Серафімова (1878–1939), Самуїла Кравця (1891–1966) і Марка Фельгера (1881–1962) у 1925–1928 рр. зводиться будинок державної промисловості – Держпром, відбудований з монолітного залізобетону, – перший радянський хмарочос, як скажуть, «джаз у бетоні», або «є думка, що перепади висот різних частин будинку втілюють у собі висоту перших нот «Інтернаціоналу». Не випадково будинок Держпрому став одним з головних символів Харкова» [15, с. 9]. Місто інтенсивно розвивалося, відроджувалися старі промислові підприємства, споруджувалися нові гіганти індустрії. Харків стає найважливішим науковим і культурним центром України. Відкриваються нові навчальні заклади, проєктні інститути, конструкторські бюро, наукові лабораторії. У 1928 р. було засновано Український фізико-технічний інститут (УФТІ), а 10 жовтня 1932 р. вчені розщепили атомне ядро. У 1924 р. почала функціонувати перша в Україні радіостанція. У 1924 р. футбольна команда Харкова стає чемпіоном СРСР, у 1925 р. з'являється перший радянський трамвай «Харківський», у серпні 1931 р. з конвеєра Харківського тракторного заводу зійшов перший трактор. У 1930–1934 рр. будується Дім проєктів (сьогодні Головний корпус Каразінського університету). Автором проєкту також став архітектор С. Серафімов, почали відбудовуватися кооперативні житлові будинки для представників різних професій: «Червоний хімік», «Червоний промисловець», «Червоний печатник». Але самим знаменитим будинком стає письменницька багатоповерхівка, яку було спроектовано архітектором Михайлом Дашкевичем

(1863–1930) у конструктивістському стилі у формі літери «С», і «...поставе нове й гігантське місто, що дорівнює, а де в чому й перевищує європейські» [11]. З'являється найбільший майдан Європи – майдан Ф. Дзержинського (зараз майдан Свободи). «Новый советский центр Харькова должен был воплощать в себе признаки грядущей эпохи. Поэтому в основу его концепции легли идеи модернизации, прогресса, «светлого будущего всего человечества». Новым центром Харькова стало гигантское открытое пространство окруженное комплексом официальных и жилых зданий ...площадь Дзержинского... здание Госпрома становится символом советской модернизации, первый «советский небоскреб» и вызывающее в воображении современников американский имидж Харькова» [12, с. 248].

За образним виразом випускника Харківського університету, видатного філолога, професора, почесного члена багатьох університетів, у тому числі, Каразінського університету – Юрія Шевельова (1908–2002) третій Харків – столичний, місто українського відродження й символ модернізму. «...Ви проголосили Харків столицею України? Гаразд, ми зробимо його таким. Ми сповнимо його, українським змістом. Третій Харків – Харків Хвильового і ВАПЛІТЕ, Курбасового «Березоля», виставок АРМУ в залах колишнього монастиря, непримиренно-палких диспутів у Будинку літератури ім. Блакитного на Каплунівській, Курсів сходовознавства, українського студентства, українського походженням, душею, програмою і прагненням, поволі українізованих заводів і установ, неповторний, невідтворний, сповнений життя і безумудерзаня. Третій Харків, Харків нашої молоді... Третій Харків за адміністративним поділом був столицею такої собі УРСР. Але його ідеологи і його покоління духово стверджували його столичність і в своїй творчій мрії підносили його на рівень центру світового» [36]. Третій Харків — «символ українського урбанізму», «здибленої і м'ятежної України» це Харків «буйного ренесансу української духовності двадцятих років» [36].

Ю. Шевельов неодноразово відзначав, що Харків – місто розмаїте, суперечливе. На самому початку ХХ століття тут склалася школа архітектури модерну – виразного, оригінального, стильного і самобутнього. І зараз багато гостей міста несподівано відкривають його для себе, як свого роду «архітектурну симфонію» [14]. Одночасно з новими забудовами руйнувалися культурні споруди: у 1935 р. в Харкові було відкрито кращий у світі пам'ятник Тарасу Шевченку (скульптор М. Манізер), який став одним з головних символів Харкова, у 1930 році було знищено

найкрасивіший харківський храм – Собор Святого Миколая, відбудований за проектом єпархіального архітектора В. Х. Немкіна, 11 березня 1930 р. була підірвана Мироносицька церква.

У 1918 р. у домі польського митця Болеслава Цибиса (1895–1957) група харківських кубофутуристів, а саме: В. Бобрицький (1898–1986), В. Дьяков (?–?), М. Калмиков (1896–1951), Б. Косарев (1897–1994), М. Міщенко (1895–1960), Г. Цапок (1896–1971) заснували студію «Союз Семи». Улюбленим місцем зустрічей творчої інтелігенції Харкова був театр-кабаре «Дім артиста», який розташовувався у підвалі знаменитого у Харкові будинку «Саламандра» на вулиці Сумській. Ось що писали про це у харківському журналі «Колосья»: «Состоялось открытие «Дома Артиста». Роспись помещения исполнялась художниками Бобрицким и Цапком, при участии и других художников из «Союза Семи». Помещение имеет изящный и уютный вид. Оно рассчитано, приблизительно, на 300 человек. Косарев и Цапок разработали дизайн интерьера харьковского «Кабаре артистов», которое стало любимым местом встреч городской богемы» [31]. Тут, як і в знаменитій кав'ярні «Під Пікадором», виникали ідеї, панувала свобода мислення, народжувалася нова творчість.

У 1920-х роках у Харкові починає діяти Український комуністичний інститут журналістики, у 20-ті роки у Харкові на небосхилі літературного авангарду засяють зірки першої величини, постануть літературні і мистецькі об'єднання «Плуг», «Гарт», «Вільна академія пролетарської літератури» («Вапліте»), Пролітфронт та ін. У 1918 році в Харкові виходив літературно-художній ілюстрований журнал «Колосья». Оформлювали номери літературно-художнього щотижневика «Колосья», члени «Союзу Семи». Головними редакторами журналу були Ф. Кон і В. Рожицин.

Фелікс Кон (1864–1941) працював у 1917–1918 рр. на посаді комісара Харківської губернії з польських справ. У «Колосьях» вперше були опубліковані його «Спогади». Валентин Рожицин (1888–1942) – випускник Харківського університету, історик, публіцист, критик. Редактори на сторінках журналу популяризували ідеї футуризму і Пролеткульту в Україні.

Волею долі Фелікс Кон зіграв значну роль у житті польського вченого, дослідника Харківського університету Людвіка Яновського (1878–1921) [37]. У 1907 р. у Києві була відкрита перша приватна польська жіноча гімназія, якою керувала педагог Вацлава Перетяткович (Wasawa с Jdrzejewicz Peretjatkowicz (1855-1939) донька учасника польського листопадового повстання 1830 року – Анастасія Еджевича (Anastazego

Jdrzejewicza (1811-1899). У 1917 р. від уряду було отримано дозвіл на відкриття Вищих польських наукових курсів, які були перетворені в Польську університетську колегію на чолі з Людвіком Яновським. До колегії записалося 718 слухачів, 711 з яких були поляками. У 1919 р. вченого було заарештовано. Після двох місяців в'язниці йому було оголошено смертний вирок, але завдяки тому, що в справу втрутився Фелікс Кон, з яким Л. Яновський познайомився свого часу на лікуванні в Швейцарії, і який у 1919 – 1920 рр. був членом наркомату закордонних справ УСРР, Яновського звільнили [9, с. 35].

У 1920–1930-х рр. почав свою роботу Харківський оперний театр (1925), було відкрито перший в Україні театр музичної комедії (1929), державний російський драматичний театр (1933). У 1920-ті рр. у Харкові працювали композитор Ісаак Дунаєвський (1900–1955) та відома співачка Клавдія Шульженко (1906–1984).

У 1926 р. до Харкова переведено видатного режисера Леся Курбаса (1887–1937) і його театр «Березіль». «...Особо важное значение для развития искусства авангарда в Харькове имела целая серия театральных постановок таких режиссеров, как Николай Фореггер<sup>1</sup>, Лесь Курбас, Самуил Марголин, с участием приглашенных ними художников» – напише професор Каліфорнійського університету Джон Боулт [2].

Харків становиться центром нового культурного життя, саме тут у всіх жанрах розцвітає модернізм: футуризм, конструктивізм, кубізм, примітивізм. «Харьков 1920-х годов – это бьющая через край театральная жизнь. Открывались новые театры. Спектакли сопровождались бескомпромиссными дискуссиями. О премьерах писали не меньше, чем о пуске Харьковского тракторного...» – буде згадувати харківський художник-кубофутурист Борис Косарев. «Если бы я писал, как Косарев, то стал бы украинским Пикассо» – скажет лидер харьковских конструктивистов Василий Ермилов» [30]. Самого В. Ермилова також називали українським Пікассо [30] одним із найвидатніших художників-конструктивістів України. «Українська Флоренція» – центр культурного та інтелектуального Ренесансу – таку характеристику місту двадцятих років ХХ століття дає доцент Харківської державної академії дизайну і мистецтв Максим Розенфельд [14].

---

<sup>1</sup> Фореггер Микола Михайлович (1892–1939) – режисер, хореограф, художник театру, театральний публіцист. Працював у Харківському театрі опери та балету у 1929-1931 рр. головним режисером і головним балетмейстером). Самуїл Акімович Марголін (1893–1953) — театральний режисер і критик.

А потім повстали 30-ті роки, і часи інтелектуального ренесансу змінилися на часи «розстріляного відродження» з жорстокими репресіями, тортурами, сталінськими таборами: «Репрессии последователей «формализма в искусстве» сломали не одну творческую судьбу. Цвет художественной интеллигенции Украины переместился или на тот свет, или в Сибирь, а кое-кого – тут стоит упомянуть прежде всего Василия Ермилова – без устали и без пощады шельмовали на родине» [4]. Сталінська репресивна машина почала свою страшну діяльність проти усього населення країни, проти всіх соціальних груп та всіх національностей.

Юрій Шевельов згадував: «Ідеологи покоління і все те покоління, що наважувалося мислити, мусіли бути знищені. 13-го травня 1933 року лунає постріл у кабінеті Хвильового. Перестає битися серце Скрипника. За справу береться ГПУ. Сотні, тисячі і десятки тисяч харків'ян після допитів на Совнаркомівській і Чернишевській прощаються з життям, розстріляні чекістом або відтранспортовані на північ і схід» [36]. Титани харківського Ренесансу або були відправлені туди, звідки немає повернення, або задавили в собі творчі пориви і змирилися з викликами того часу (або – в художньому плані – лихоліття), яке настало [4]. Над всім містом, над усією країною навис страх «невисловлений, затаєний, але невідступний страх! Страх, що змушує старших замикати уста наглухо, а молодих нишкнути зі своїм сміхом і жартами й озиратися кожної хвилини по боках, а всіх разом змушує бути напорошеними й озиратися за кожним міліціонером чи військовим, а при появі котрогось з цих носіїв офіційної уніформи, як ознаки влади в трамваї – замовкати всіх. Страх. Чи острах? Але то все одно» [1,54].

1932–1933 рр. в Україні виникає спровокований сталінською верхівкою голод – Голодомор. У сільського населення відбирали останні продукти з метою знищити заможних селян і змусити інших вступати в колгоспи. До Харкова стікалися голодні люди, щоб врятуватися. «...Доведеною до краю раціоналізації катування і смерті» назве цей страшний час Олександр Семененко, у своїй книзі спогадів «Kharkiv, Kharkiv», яка вперше була надрукована англійською мовою у видавництві «Сучасність» (Мюнхен, 1977), а у 1992 р. вийшла українською [25]. Ця книга – своєрідна мала енциклопедія Харкова 1920–1930-х років.

Голод вів не до повстання, а до аморальності, злочинів, байдужості, божевілля, паралізованості і, нарешті, до смерті, напише американський дослідник Т. Снайдер. «Польские дипломаты имели дело с длинными очередями голодающих людей, жаждущих получить визу. Один из них

докладывал: «Часто клиенты, взрослые мужчины, плачут, рассказывая о женах и детях, умирающих или пухнувших от голода» [26, с. 85].

За останні роки дослідниками, істориками, політиками було написано багато статей, видано монографії щодо сталінського терору та репресій здійснених проти народів СРСР. Опубліковані закриті раніше сталінські накази НКВС, на сайтах представлені матеріали та документи щодо катувань населення, творчої інтелігенції, державних та партійних діячів, членів їх родин, у тому числі опубліковані дослідження з «польських справ», знищення польського населення СРСР [22].

Російський вчений В. Н. Хаустов і шведський вчений Леннарт Самуельсон у 2009 р. написали книгу «Сталин, НКВД и репрессии 1936–1938 гг» [35]. Вчені вважають, що «массовые репрессии 1937–1938 гг., осуществляемые в Советском Союзе против лиц польской национальности – закономерное следствие в целом конфронтационной политики советского руководства 1920–1930-х гг. в отношении Польши» [34].

У 1920-ті роки репресії по відношенню до польської національності ще не носили масового характеру. Як повідомляють документи, силові структури, заарештувавши того чи іншого католицького священика або рядового громадянина польської національності і звинувативши його в шпигунстві на користь Польщі (в переважній більшості випадків не маючи на це ніяких підстав), отримували можливість – в разі необхідності (досить часто саме вона і викликала арешт) – обміняти його. «Именно потому, что не существовало никакого польского заговора, у офицеров НКВД не было другого выбора, кроме как преследовать советских поляков и других советских граждан, которые ассоциировались с Польшей, польской культурой или римо-католичеством»[26, с. 143].

У період, що передував Великому терору, близько 35% заарештованих в цілому по країні нібито за шпигунство, звинувачували у приналежності до польських розвідорганів. До 1939 р. радянське керівництво буде вважати Польщу плацдармом, з якого до Радянського союзу для підривної діяльності європейські держави надсилають своїх шпигунів та готуються до військового нападу. «По мысли Сталина, – граница с Польшей – это сплошная линия фронта, а все, так или иначе перебравшиеся «с той стороны» (независимо от предъявленных мотивов, способа и времени появления в СССР), — реальные или потенциальные враги. ...они должны рассматриваться не как «братья по классу», а исключительно как представители (и, стало быть, агенты) враждебных государств... И с их агентами следует поступать по нормам войны» [20].

Інститут історії України у 2012 р. видав збірку документів «Україна – Польща 1920–1939 рр.: З історії дипломатичних відносин УСРСР з Другою Річчю Посполитою» [32]. Збірник складається із 133 документів з фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного архіву громадських об'єднань України, Галузевого державного архіву СБУ та його регіональних підрозділів. Документи представлені мовою оригіналу – українською, російською, польською та французькою, й доповнені необхідними коментарями.

Чекісти вже в документах про діяльність «ПОВ» в Україні почали зазначати, що «...в июле 1920 г. Польское Главное Командование решило возобновить деятельность прекратившей было свое существование Польской Военной Организации «ПОВ» на территории Украины» [29, 46]. Проти польських комуністів, які проживали в СРСР і займали різні партійні, військові і радянські пости, висуваються звинувачення в приналежності до так званої Польської організації військової (ПОВ), почалися перші арешти за цими звинуваченнями.

Відомо, що ПОВ була створена на початку Першої світової війни на польських територіях Російської імперії як підпільна патріотична військова організація. Її основним завданням була найрізноманітніша підтримка «Легіонів» Ю. Пілсудського. ПОВ спочатку діяла проти Росії, а в 1917–1918 рр. – проти Німеччини, потім, після відновлення незалежності Польщі в кінці 1918 р, була влита в Військо Польське і формально припинила своє існування.

У 2011 р. вийшла книга «Справа «Польської Організації Військової» в Україні. 1920–1938 рр.» [29]. Тут представлені засекречені документи ВЧК-ОДПУ-НКВС щодо переслідування польських мешканців та реалізація «польського» оперативного наказу НКВС № 00485. Як зазначив у вступній статті до книги доктор історичних наук професор О.С. Рубльов, більшість матеріалів видання публікуються вперше. Лише частина з них була тільки фрагментарно оприлюднена раніше. В документах представлено велику кількість польських прізвищ, осіб, проти яких чекістами були сфабриковані так звані справи до приналежності до «ПОВ». Практично у кожному документі, після наведених звинувачень, стоїть резолюція «ВИНОВНИМ СЕБЯ ПРИЗНАЛ»... люди не витримували тортур...

Із доповідної записки заступника начальника управління особливими відділами Південно-Західного фронту голові ВЧК Ф. Держинському про діяльність «Польської Організації Військової» 26 листопада 1920 р.: «Наша работа разбилась на следующие группы:

первая – петлюровско-махновско-повстанческое движение; вторая — польская организация; По второму — польская организация в районе Харькова, Полтавы, Павлограда, Александровска интенсивной работы не проявляет» [29, с. 37]. Перед ЧК було поставлено завдання розкрити польські шпигунські організації. За результатами цей «ударної роботи» з виявлення шпигунських польських організацій були проведені арешти у Києві, Одесі, Харкові, Волині та інших місцях України.

Витяг із звіту Центрального управління Надзвичайних комісій при РНК УСРР V Всеукраїнському з'їзду Рад про ліквідацію осередків «ПОВ» у 1920 р. [квітень 1921 р.]: «В связи с работой Специальной Комиссии ВЧК в Киевском военном округе в составе тов. тов. МАКОВСКОГО, СОСНОВСКОГО и ВИЗНЕРА, в Харькове была раскрыта Польская Шпионская организация» [29, с. 59].

Одним із перших за приналежність до «Польської Організації Військової» був репресований Болеслав Скарбек (Шацький) (В. Skarbek (Szacki), 1888–1934). Він був одним із організаторів Польського соціалістичного об'єднання у Харкові (1917). У 1917–1918 рр. – член Харківської Ради робітничих і солдатських депутатів, завідувач культурно-освітнім відділом губернського Комісаріату в польських справах у Харкові. Керівник польської секції Федерації іноземних комуністичних груп в Україні, редактор її газети «Sztandar Komunizmu», один з засновників київської групи Комуністичної робітничої партії Польщі, заступник редактора газет «Сієр» (Харків, 1926–1927). За приналежність до «Польської організації військової» його було заарештовано 15 серпня 1933 р. Вже 19 серпня 1933 р. він визнав свою «приналежність» до «ПОВ», визнав усі звинувачення на свою адресу, «...Для осуществления поставленных ей целей, “ПОВ” в СССР расширила сеть своих организаций, охватив главные центры СССР — Москву, Харьков, Киев, Минск, а также периферию, установив связь между ними и создал всесоюзное руководство». (Показания СКАРБЕКА от 26.IX.[19]33 г.)» [29,196]. 9 березня 1934 р. Колегією ОДПУ2 СРСР Скарбек був засуджений до розстрілу. Страчений у м. Харків [32, с. 452].

У доповідній записці начальника XII спецвідділення ОВ ВЧК справи Харківської організації «ПОВ» (квітень 1921 р.) читаємо: «Большую

---

<sup>2</sup> Об'єднане державне політичне управління, (ОДПУ) – політична спецслужба при РНК СРСР, спеціалізувалась на боротьбі з контрреволюцією, шпигунством, забезпеченні державної безпеки і боротьбі із чужими радянській влади елементами.

работу проводила Польская Военная Организация на идеологическом фронте. Проводя контрреволюционные националистические идеи в воспитании польского молодняка, Польская Военная Организация стремилась к внедрению националистических взглядов и в широкие массы польского населения через клубы и использовала их в своих целях. Польские библиотеки приобретали произведения старых польских классиков-националистов, как МИЦКЕВИЧА и др. Портреты МИЦКЕВИЧА, как борца за национальную Польшу, развешивали в школах, патриотические сочинения его разучивали на кружках и в классах» [29, с. 137].

Чекісти підкреслювали, що Харківська організація «ПОВ» була дуже важливою ланкою і готувала кадри для роботи в інших містах України, а також проводила шпигунсько-розвідувальну роботу. 11 серпня 1932 р. у листі до Л. Кагановича Й. Сталін окреслив майбутню «польську операцію» в Україні. «Если не возьмемся теперь же за выправление положения на Украине, Украину можем потерять. Имейте в виду, что Пилсудский не дремлет, и его агентура на Украине во много раз сильнее, чем думает Реденс или Косиор. Имейте также ввиду, что в Украинской компартии (500 тысяч членов, хе-хе) обретаются не мало (да, не мало!) гнилых элементов, сознательных и бессознательных петлюровцев, наконец – прямых агентов Пилсудского. Как только дела станут хуже, эти элементы не замедлят открыть фронт внутри (и вне партии), против партии» [29, с. 8].

Із обвинувачуваного витягу зі справи контрреволюційної шпійонської організації, що має назву «Польська Організація Військова» («ПОВ»), квітень 1934 р., Харків: «ГПУ УССР раскрыта и ликвидирована разветвленная контрреволюционная организация, именованная «Польская Организация Военная», проводившая шпионскую, диверсионно-повстанческую и вредительскую работу....Контрреволюционная деятельность «ПОВ» на Украине может быть разделена по ее характеру, методам и масштабу на несколько периодов:

1. Период до 1920 г., до первого разгрома организации, период подготовки и проведения советско-польской войны, характеризующийся в основном ролью «ПОВ» в подготовке войны в качестве передового шпионско-разведывательного и диверсионно-террористического отряда польской армии;

2. От 1921 до 1926 г. – период постепенного становления деятельности разгромленной организации на Украине;

3. От 1926 до 1933 г. – период развернутой контрреволюционной работы оформившейся организации, значительно увеличившей масштабы

своей деятельности, ставящей новые задачи и применяющей новые методы контрреволюционной борьбы, имевшей установку на содействие интервенции»[29, с. 177].

У 1922 р. в Україні почало виходити головне й найпопулярніше польськомовне періодичне видання «Sierp» («Серп», 1922–1935 рр.), орган Центрального Комітету Комуністичної партії (більшовиків) України. «Sierp», що виходив довше інших газет, видавався на республіканському рівні, в основному в Києві, за винятком 1930–1933 рр., коли редакція була перенесена до Харкова. У 1922–1928 рр. видання виходило раз в тиждень, пізніше – по два рази в тиждень і частіше. На той час газета відіграла важливу роль для польського населення в Україні.

Якщо у 1933 р. Центральний Комітет Комуністичної Партії (більшовиків) України затвердив вказівки щодо розвитку польськомовної преси, в тому числі про перетворення додатків до україномовних газет в самостійні видання, то вже на початок 1935 р він видав рішення про ліквідацію половини з них, а до листопада того ж року – всіх інших. У 1935 р. в Україні була ліквідована вся польська періодика [8].

4 червня 1992 р. у радянській газеті «Труд» вперше було оприлюднено наказ, який відкрив шлях до масових репресій, так званий наказ НКВС № 00447 [16]. Більшість жертв Наказу № 00447 по Радянській Україні були українці, але серед жертв налічувалося також велике число поляків. Тут зв'язок між класом і національністю була, можливо, виражена найяскравіше. В одній зі стенограм офіцери НКВС говорили: «Якщо поляк – то завжди “кулак”».

26 вересня 1936 р. головою НКВС було назначено М. І. Єжова (1895–1940), який стане одним з головних організаторів масових репресій 1937–1938 рр. За роки, коли він очолював НКВС, за політичними статтями були засуджені 1,6 мільйони чоловік, з яких близько 700 тисяч розстріляно.

Із закритого листа ГУДБЗ НКВС СРСР «О фашистско-повстанческой, шпионской, диверсионной и террористической деятельности польской разведки в СССР» від 11 серпня 1937 р., № 59098: «... вскрыта и ликвидирована крупнейшая и, судя по всем данным, основная диверсионно-шпионская сеть польской разведки в СССР, существовавшая в виде так называемой «Польской организации войсковой» <...> Основной причиной безнаказанной антисоветской деятельности организации в

<sup>3</sup> Головне управління державної безпеки було створено як структурний підрозділ НКВС СРСР 10 липня 1934 г.

течение почти 20-ти лет является то обстоятельство, что почти с самого момента возникновения на важнейших участках противопольской работы сидели проникшие в ВЧК крупные польские шпионы – Уншлихт, Мессинг, Пиляр, Медведь, Ольский, Сосновский, Маковский, Логановский, Баранский и ряд других, целиком захвативших в свои руки всю противопольскую разведывательную и контрразведывательную работу ВЧК–ОДПУ–НКВД» [10].

15 квітня 1938 р. Єжов надсилає спецповідомлення Сталіну з додатком копії телеграми О. І. Успенського про хід польської операції: «На основании следственных данных проводимой сейчас операции по разгрому польско-шпионско-диверсионного подполья вскрывается, что на Украине длительное время, почти безнаказанно, действовала весьма разветвленная «Польская организация войскова» (ПОВ). Как установлено следствием, ПОВ начала широко разворачивать шпионско-диверсионную деятельность еще в 1920 году, сейчас же после войны. В последующем ПОВ проводила эту работу в соответствии с разработанным польским генеральным штабом, под руководством Пилсудского, планом развертывания военной диверсионно-повстанческой и шпионской работы пеомяками на Украине. Кадры пеомяцких шпионско-диверсионных организаций и групп на Украине в основном складывались из местного населения польской национальности и перебрасывались в течение многих лет из Польши пеомяцкой агентурой под видом политэмигрантов и перебежчиков...сподвижники Пилсудского по ППС... создали в Киеве институт польской культуры, польский педагогический институт, польский кабинет Академии наук, польские театры в Киеве и на местах. Польские газеты, многочисленные польские клубы, большую сеть польских школ...Прошу санкционировать арест КОСИОРА Казимира. В целях решительного разгрома пеомяцкой шпионско-диверсионно агентуры в РККА – прошу разрешить мне, по согласованию с командующим КВО тов. ТИМОШЕНКО и членом военсовета тов. ХРУЩЕВЫМ, производить аресты военнослужащих РККА поляков – участников пеомяцких организаций с последующим докладом» (є рукописна помета: «За арест. И. Ст.») [27].

«Великий терор» почався 11 серпня 1937 року, коли вийшов наказ №00485 [17] наркома внутрішніх справ Єжова. Генеральний комісар держбезпеки Єжов зіграв величезну роль в організації кампанії проти поляків. За фальшивими звинуваченнями у приналежності до Польської військової організації і шпигунсько-диверсійної діяльності в

1937–1938 роках були репресовані, принаймні, 139835 поляків, 111091 з яких були розстріляні. Сталін висловив задоволення: «Очень хорошо! Надо до конца вычистить эту польскую грязь. Давайте уничтожим ее окончательно в интересах Советского Союза» [26, с 136].

Під підозрою виявляється чи не все польське населення СРСР. До поляків пропонувалося застосовувати вищу міру – як до терористів, шпигунів, диверсантів. У закритому листі «О фашистско-повстанческой, шпионской, диверсионной, пораженческой и террористической деятельности польской разведки в СССР», який розіслано до всіх органів НКВС, було сказано, що найбільша активна частина антирадянських елементів проживає у польських районах. Цей пункт фактично наказував провести арешти в місцях компактного проживання поляків. За даними Перепису 1937 року, всього в СРСР проживало 636220 поляків, з них в УРСР – 417613, в БССР – 119881, в РРФСР – 92078. Закритий лист рішуче стверджував, що практично всі вони агенти ПОВ [10]. Згідно з наказом № 00485 від 11 серпня 1937 р арешту підлягали: члени Польської організації військової (ПОВ – в той час вже міфічної), поляки, що залишилися в СРСР після 1922 року – колишні військовополонені, всі перебіжчики, політемігранти і політичні обмінені з Польщі, колишні члени польської соціалістичної партії та інших партій, активісти з польських районів на території СРСР, члени їх сімей [21].

2 жовтня 1937 року Єжов спеціальною вказівкою поширив на членів сімей, заарештованих за наказом 00485, свій наказ № 00486 «О репрессировании жен изменников родины, членов право-троцкистских шпионско-диверсионных организаций, осужденных Военной коллегией и военными трибуналами», виданий 15 серпня 1937 р. [18]. Згідно з цим наказом, арешту підлягали всі дружини засуджених цими судовими органами, незалежно від причетності до «контрреволюційної діяльності» чоловіка, а також їхні діти старше 15 років, якщо вони були визнані соціально небезпечними і здатними до антирадянських дій. Діти від 1–1 1/2 років і до 3-х повних років направлялися до дитячих домів і до ясел Наркомздравів республік. Порядок засудження в листуванні НКВС незабаром стали називати «альбомним», ймовірно, тому, що машинописні списки заповнювалися на аркушах, розташованих горизонтально, зшивалися по вузькій стороні і зовні нагадували альбом.

Жертвами Великого терору за «польським» наказом № 00485 майже 140 тисяч осіб були засуджені, причому 111 тисяч чоловік (79%) – розстріляні. Не всі репресовані за наказом № 00485 були поляками,

але поляки були і серед заарештованих за іншими операціями 1937–1938 рр. [20].

У 1939 р. буде заарештовано і самого Єжова, а через рік розстріляно за звинуваченням у підготовці антирадянського державного перевороту. Звинувачений як німецький шпигун, Єжов зізнався в роботі на польську розвідку, понад цього повідомив, що його дружина – англійський шпигун. 3 лютого 1940 його було визнано винним і засуджений до смертної кари, а на наступний день страчено.

«Самым тщательным образом был разработан в НКВД и затем утвержден в Политбюро оперативный приказ № 00485 по полякам. Для Сталина этот приказ был понятен и конкретен. На протяжении только июня-июля 1937 года он получил десятки протоколов допросов арестованных, обвиненных в шпионаже в пользу Польши. Создавалось впечатление, что польская разведка захватила все сферы жизни советского общества, а несуществующая «Польская организация войсковая» имела свои организации в промышленности, на транспорте, совхозах и колхозах» [35].

У Києві, в 2015 році, в перекладі на російську мову виходить книга професора Єльського університету (США), блискучого історика Тімоті Снайдера, ««Кровавые земли»: Европа между Гитлером и Сталиным» [26], яка присвячена трагічним сторінкам в історії Східної Європи. В своїй книзі дослідник написав дуже важливу річ про те, що в СРСР під час Великого терору було в 40 разів небезпечніше бути поляком, ніж будь-яким іншим громадянином країни. «Представителей национальных меньшинств «нужно поставить на колени и застрелить, как бешеных собак. Эти слова, отражающие дух национальных операций сталинского Большого террора, принадлежат не офицеру СС, а одному из лидеров Коммунистической партии. В 1937-м и 1938 годах были расстреляны четверть миллиона советских граждан фактически за их этническую принадлежность» [26, с. 127].

УРСР, 2 лютого 1938 р. Телеграма № 233 наркома внутрішніх справ СРСР М. Єжова всім начальникам обласних УНКВС УРСР: «Операцию по разгрому шпионско-диверсионных контингентов из поляков, харбинцев, латышей, греков, иранцев, как подданных, так и советских граждан продолжить до 15 апреля с. г. . . Одновременно начать аналогичную операцию по разгрому шпионско-диверсионных контингентов из финнов, эстонцев, румын, китайцев, болгар, македонцев, как иноподданных, так и советских граждан. Также подвергните аресту всех подозреваемых [в] шпионско-диверсионной и иной антисоветской деятельности, нецев состоящих [в] советском гражданстве» [5].

Поляки стали жертвами, кількість яких значно перевищувала інші радянські національні групи. Бути поляком в СРСР – це було приблизно те ж саме, що бути євреєм в гітлерівській Німеччині. У 1937 році чоловікові-поляку було надзвичайно важко не бути розстріляним, або не потрапити в табір [5]. Кожен шостий розстріляний в 1937–1938 роках мав в паспорті запис «поляк». Загинуло майже 20% польського населення СРСР. ... ніде немає такої кількості розстріляних. В Україні було репресовано близько 80% поляків. Найбільш переслідуваними європейськими національними меншинами в другій половині 1930-х років були не біля чотирьохсот тисяч німецьких євреїв (їх кількість зменшувалася через еміграції), а близько шестисот тисяч радянських поляків (їх кількість зменшувалася через втрати)[5].

Польська історіографія виділяє два мотиви знищення поляків в СРСР, найпоширеніший – це злість Сталіна після поразки 1920 року: «Почему именно поляки? Потому что Сталину во время Большого террора нужно было пугало, а кто годился на эту роль? Германия, с которой у СССР нет совместной границы, Финляндия, Литва? Нет, Польша, которой проиграла войну 1920 года. Эта рана у Сталина не заживала никогда. В Москве проживало около 3000 польских коммунистов – осталось 80, остальных расстреляли. Сталин был убежден, что поляк-коммунист – это троцкист. Ни одну компартию не запретили, не уничтожили окончательно, только польскую» [5].

Поляки ставали жертвами інших національних операцій: латиської (шифртелеграми 49990), німецької (наказ № 00439), а також наказів, що стосуються в'язниць і таборів (циркуляри №№ 409, 59190). Поляки, кинуті в тюрми до 1937 р., які, за версією НКВС, не бажали стати на шлях виправлення, в найближчі місяці було вбито. Поляки гинули і в рамках наказу № 00693, що стосувався нелегального перетину кордону СРСР, а також № 00698, де йшлося про контакти радянських громадян з консульствами іноземних держав. Поляки, які відвідували консульства Польщі, ризикували життям, як в зв'язку з цим наказом, так і в зв'язку з польською (співпраця з польською розвідкою), і куркульською (шпигунство) операціями.

Як свідчать документи, польська операція відрізнялася від інших національних операцій не відсотком розстріляних, а масштабом арештів. Вона була не тільки першою, але і найбільшою з усіх національних операцій по числу жертв. Це може пояснюватися багатьма причинами: тим, що Польща протягом 1920-х–1930-х рр. безумовно відчувалася

найнебезпечнішою з держав – безпосередніх сусідів, що існував глибоко вкорінений міф про особливу підступність Польщі, що перебіжчиків з Польщі було в СРСР набагато більше, ніж з будь-якої іншої країни, що з «національностей іноземних держав» (термін, який широко використовується в документах НКВС 1937–1938 рр.) поляків в СРСР також проживало набагато більше, ніж інших (за винятком німців, звичайно, але у «німецької операції» була своя специфіка, і вона – предмет особливого розгляду), «з чого – за логікою 1937–1938 рр. – неминуче впливав висновок, що і база у польської розвідки в СРСР повинна бути значно ширше, ніж у інших розвідок» [21].

Виступаючи у 2018 р. на Міжнародній конференції, присвяченій трагедії на Биківні<sup>4</sup>, вчений секретар Національного історико-меморіального заповідника «Биківнянські могили» В. Філімохін підкреслив, що «на сьогодні не відома загальна чисельність розстріляної київської Полонії у перебігу «Великого терору» 1937–1938 рр. Пов'язано це з тим, що переважна більшість протоколів московської двійки, за якими розстрілювались поляки, зберігаються на Луб'янці і є недоступними для істориків, по-друге, Київське міське управління НКВС у той період входило до складу управління НКВС УРСР по Київській області, по-третє, як наголошувалось вище, значна кількість київських поляків розстрілювали також в порядку наказів № 00447 по т. зв. «куркульській операції» та № 00606... Оприлюднення списків розстріляних поляків надасть можливість підняти з небуття тисячі імен з метою їх належного вшанування та меморіалізації» [33].

У кінці 1920 рр. у місті Харкові було побудовано знаменитий і зловісний будинок «Слово», в якому жила творча інтелігенція.

Вночі 12 травня 1933 р. було заарештовано письменника Михайла Ялового. Наступного дня застрелився Микола Хвильовий.

На честь 20-х роковин Великого Жовтня, 3 листопада 1937 р. у місці масових страт цивільного населення, лісному урочищі Сандармох (Карелія) пролунали постріли в український ренесанс: було розстріляно Леся Курбаса, Миколу Куліша, Матвія Яворського, Володимира Чеховського, Валер'яна Підмогильного, Павла Філіповича, Валер'яна Поліщука, Клима Поліщука, Григорія Епіка, Мирослава Ірчана, Марко Вороного, Михайло Козоріза, Олексу Слісаренко, Михайло Ялового – всього понад ста представників української інтелігенції.

<sup>4</sup> Биківня — селище, розташоване на північно-східній околиці Києва. Биківнянський ліс як об'єкт «спеціального призначення» – місце таємних поховань, використовувався органами НКВД УРСР упродовж 1937-1941 років.

У 1959 р., у видавництві паризького польського часопису «Культура» («Kultura»), засновником та головним і єдиним редактором якої був Єжи Гедройц (1906–2000), побачила світ найголовніша праця Ю. Лавріненка – антологія «Розстріляне відродження». Термін «розстріляне відродження» належить Єжи Гедройцю. Вперше він з'явився у листі Єжи Гедройця до Юрія Лавріненка від 13 серпня 1958 року – як пропозиція назви антології. Ця велика антологія українського ренесансу, який став «розстріляним відродженням» була видана за ініціативи й коштом Єжи Гедройця, у польському видавництві.

Юрій Лавріненко (1905–1987) – український літературознавець, навчався на літературному факультеті Харківського університету (тоді – Інститут профосвіти). Після закінчення в 1930 р. він став аспірантом Харківського науково-дослідного інституту імені Т. Шевченка. З 1950 р. жив у Нью-Йорку. Саме Юрій Шевельов порекомендував Є. Гедройцю Юрія Лавріненка для праці з укладання антології української літератури 1920-1930-х років.

У листі до Є. Гедройця від 3 червня 1959 р. Ю. Лавріненко зазначав: «...це наче енциклопедія і звіт та підсумок цілої надзвичайної епохи ... Це не тільки антологія, а й історія, довідник та синтеза епохи...» [6, с. 66].

Будинок «Слово» зараз відомий усьому світові. Його трагічна історія, доля письменників «розстріляного відродження» вивчається літературознавцями, журналістами, істориками, публікуються мемуари, пишуться романи, знімаються фільми. Син Миколи Куліша, Володимир Куліш, у 1966 р. видав у Канаді книгу «Слово про будинок “Слово”» (Торонто, 1966). У передмові до цього видання написано: «Сталінський терор, внаслідок якого згинула більшість мешканців будинку «Слова», у хвилих якого затонув корабель української літератури тієї доби, – це терор, проходячи крізь призму авторової свідомості, виявлявся в тому, що люди ... зникали і вже не повертались... Зрештою і Миколу Куліша і всіх інших письменників судили, як відомо, за стандартними зразками, виробленими в кабінетах слідчих ГПУ: як англійських, німецьких чи яких інших шпигунів, як терористів чи змовників проти режиму в його найвищій персоніфікації – Сталіна» [7].

27 жовтня 1937 р. пролунали постріли в урочищі Сандармох, сталася велика трагедія, Україна втратила еліту нації, українську інтелігенцію, яку потім назвуть «розстріляним відродженням». Період кінця 20-го – початку 30-х років учені справедливо будуть вважати «добою українського ренесансу». Як пише журналістка Лариса Салімонович: «Повторити його не вдається навіть зараз, коли Україна отримала статус незалежної держави

і ніби має для розквіту власної культури всі необхідні передумови. Чому ситуація складається саме таким чином — невідомо» [24].

17 жовтня 2017 р. у Варшаві на XXXIII Варшавському кінофестивалі відбулася світова прем'єра документального фільму «Будинок “Слово”» українського режисера Тараса Томенка. Фільм створений кіностудією «Fresh Production Group» за підтримки Міністерства інформаційної політики, Комітету Верховної Ради України з питань свободи слова, Міністерства культури України та Міністерства освіти і науки України.

27 жовтня 2017 р. у Харкові відбулася національна прем'єра фільму – у 80-ті роковини початку Великого терору, у день перших масових розстрілів.

Постановою Кабінету Міністрів України від 21 серпня 2019 р. № 763 будинок «Слово» було віднесено До Державного реєстру нерухомих пам'яток України [23].

За підтримки Асоціації випускників, викладачів та друзів Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, віддаючи пошану видатному майстру, 22 березня 2012 р. було відкрито «ЄрміловЦентр», який ставить за мету популяризацію сучасного мистецтва.

Наукова бібліотека Каразінського університету змогла зберегти у своїх фондах прижиттєві видання письменників українського ренесансу, періодичні видання (у тому числі – польські), що були видані у 20–30 рр. XX ст., а також антологію Ю. Лавріненка, видану у 1959 р. за кошт Є. Гедройца.

До 80-річчя трагедії Великого терору на веб-порталі [www.opraczajpolska.pl](http://www.opraczajpolska.pl), створеного спільно з Instytutem Pamięci Narodowej представлено базу даних «Ofiary antypolskiego terroru w Związku Sowieckim 1934-1938» [38], де зібрано понад 25 тисяч біографій поляків – жертв Великого терору.

«І ми не вмрем!

Нас не зітруть із рубрики! –

Ми оживем в страшнім вогні стихії...»

Так написав із камери смертників, заарештований у 1939 році, у Харкові український письменник, поет Іван Багряний!

## Література

1. Багряний І. Сад Гетсиманський / Іван Багряний. – Київ : Наук. думка, 2001. – 548 с.

2. Боулт Д. Перепуття : [Електронний ресурс] [пер. с англ.] / Джон Боулт // Наше наследие. – 2007. – № 82. – Режим доступа: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/8215.php> (дата обращения: 15.07.2020).
3. ВУЦВК : Харків – столиця УСРР// Вісті ВУЦВК. – 1923. – 20 лип.
4. Войсунская Н. Расстрелянное возрождение [Електронний ресурс] / Н. Войсунская // Третьяковская галерея. – 2013. – № 4. – Режим доступа: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2013-41/rasstrelyannoe-vozhrozhdenie> (дата обращения: 14.07.2020).
5. Вольтская Т. Быть поляком – это преступление [Електронний ресурс] / Татьяна Вольтская // Радио Свобода. – 2017. – 22 сент. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/28749156.html> (дата обращения: 16.07.2020).
6. Галета О. Апологія стилю: «Розстріляне Відродження» Юрія Лавріненка [Електронний ресурс] / О. Галета // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Історичні науки. – 2013. – Вип. 21. – С. 61–70. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoi\\_2013\\_21\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoi_2013_21_12). (дата звернення: 13.07.2020).
7. Давиденко В. Вступ // Слово про будинок «Слово» / В. Куліш. – Торонто, 1966. – С. 5–8.
8. Дзенгель Э. Периодизация польскоязычной прессы в советской Украине в 20-30-х гг. XX века [Електронний ресурс] / Эва Дзенгель. – Режим доступа: <https://prasarolukr.ijp.pan.pl/content/historia-prasy?language=ru> (дата обращения: 16.07.2020).
9. Журавлева И. К. Людвик Яновский – историк Харьковского университета / И. К. Журавлева // Польська діаспора у Харкові: історія та сучасність : матеріали наук. конф., м. Харків, 24 квіт. 2004 р. – Харків, 2004. – С. 33–42.
10. Закрытое письмо о фашистско-повстанческой, шпионской, диверсионной, пораженческой и террористической деятельности польской разведки в СССР, 11 августа 1937 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://istmat.info/node/31879>. (дата обращения: 14.07.2020).
11. Йогансен М. Книга про місто індустриальних велетнів / Майк Йогансен // Літературна газета. – 1936. – 12 черв. – С. 2.
12. Кравченко В. В. Харків/Харків: столиця Пограниччя / Владимир Васильевич Кравченко, Европейский гуманитарный университет. – Вильнюс : Европейский гуманитарный университет, 2010. – 357 с. : ил.
13. Легерска А. Сделай кабаре! : Об истории смеха и XI музы [Електронний ресурс] / Anna Legierska// Culture.pl. – 2015. – 11 февр. – Режим доступа: <http://culture.pl/ru/article/sdelay-kabare-ob-istorii-smeha-i-xi-muzy> (дата обращения: 16.07.2020).
14. Лігостаєва С. Харків – не сноб, він амбітний [Електронний ресурс] / С. Лігостаєва // Укрінформ : мультимедійна платформа іномовлення України. – 2017. – 26 груд. – Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2371729-harkiv-ne-snob-vin-ambitnij.html> (дата звернення: 13.07.2020).

15. Мусієздов О. Харківська ідентичність: уявлення про місто та його історію як чинники ідентифікації [Електронний ресурс] / Олексій Мусієздов. – Львів, 2009. – 25 с. – (Ese-urban : Серія он-лайн-публікацій Центру міської історії Центрально-Східної Європи ; № 5) – Режим доступу: [www.lvivcenter.org](http://www.lvivcenter.org). (дата звернення: 14. 07.2020).

16. Оперативный приказ народного комиссара внутренних дел СССР № 00447 «Об операции по репрессированию бывших кулаков, уголовников и других антисоветских элементов» от 30 июля 1937 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/24204619.html> (дата обращения: 14.07.2020).

17. Оперативный приказ народного комиссара внутренних дел ССР № 00485 от 11.08.1937 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/61148> (дата обращения: 14.07.2020).

18. Оперативный приказ народного комиссара внутренних дел Союза С.С.Р. № 00486, 15 августа 1937 года, г. Москва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.memo.ru/history/document/00486.htm> (дата обращения: 14.07.2020).

19. Парнета О. Польща 1918–1923 рр.: Усталення кордонів держави / О. Парнета // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2008. – Вип. 17. – С. 138–143.

20. Петров Н. В. Польская операция НКВД 1937–1938 гг. [Электронный ресурс] / Н. В. Петров, А. Б. Рогинский. – Режим доступа: <http://old.memo.ru/history/polacy/00485art.htm> (дата обращения: 14.07.2020).

21. Польская операция НКВД. Оперативный приказ НКВД СССР № 00485 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://bessmertnybarak.ru/article/operativnyy\\_prikaz\\_00485/](https://bessmertnybarak.ru/article/operativnyy_prikaz_00485/) (дата обращения: 14.07.2020).

22. Польща та Україна у тридцятих – сорокових роках ХХ століття: Невідомі документи з архівів спеціальних служб. Т. 8: Великий терор: Польська операція 1937–1938 / Wielki terror: Operacja polska 1937–1938. У 2 ч. – Варшава ; Київ, 2010. – Ч. 1. – 1037 с.; Ч. 2. – 1983 с.

23. Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України [Електронний ресурс]: Постанова Кабінету Міністрів України від 21 серпня 2019 р. № 763. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/763-2019-%D0%BF#Text> . (дата звернення: 13.07.2020).

24. Салімонович Л. Непрочитане «Слово» / Лариса Салімонович // Україна молода. – 2005. – 12 серп.

25. Семененко О. П. Харків, Харків... / Олександр Семененко ; вступ. ст. М. Коць. – Нью-Йорк ; Харків : Березиль : М. Р. Kots, 1992. – 158 с.

26. Снайдер Т. Кровавые земли: Европа между Гитлером и Сталиным / Тимоти Снайдер ; [пер. с англ Л. Журнаджи]. – Киев : Дуліби, 2015. – 584 с.

27. Спецсообщение Н. И. Ежова И. В. Сталину с приложением копии телеграммы А. И. Успенского о ходе польской операции, 15.04.1938 [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/61340> (дата обращения: 14.07.2020).

28. Список студентов и посторонних слушателей лекций Императорского Харьковского университета на первое полугодие 1885–1886 академического года [Электронный ресурс]. – Харьков : В Унив. тип., 1885. – 240 с. – Режим доступа: <http://ecriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/319> (дата обращения: 14.07.2020).

29. Справа «Польської Організації Військової» в Україні, 1920–1938 рр. / упоряд. С. А. Кокін, Р. Ю. Подкур, О. С. Рубльов ; НАН України, Інститут історії України. – Київ : Гол. редкол. наук.-док. серії книг «Реабілітовані історією», 2011. – 472 с.

30. Тараб О. Харьковский Ренессанс [Электронный ресурс] / Ольга Тараб // Харьковские известия. – 2018. – 6 авг. – Режим доступа: <http://izvestia.kharkov.ua/online/18/1275213.html> (дата обращения: 14.07.2020).

31. Театральная хроника // Колосся. – 1918. – № 18. – С. 14.

32. Україна – Польща 1920–1939 рр. : 3 історії дипломатичних відносин УССР з Другою Річчю Посполитою: Документи і матеріали / упоряд., коментарі, вступ. ст.: Н. С. Рубльова, О. С. Рубльов ; НАН України, Інститут історії України. – Київ : Дух і Літера, 2012. – 624 с.

33. Філімохін В. Оперативний наказ НКВД СРСР № 00485 щодо київських поляків [Електронний ресурс] / В. Філімохін // Dziennik Kijowski. – 2019. – Режим доступу: <http://www.dk.com.ua/post.php?id=4828> (дата звернення: 13.07.2020).

34. Хаустов В. Н. Из предыстории массовых репрессий против поляков. Середина 1930-х гг. [Электронный ресурс] / В. Хаустов. – Режим доступа: <http://old.memo.ru/history/polacy/chausogr.htm> (дата обращения: 15.07.2020).

35. Хаустов В. Сталин, НКВД и репрессии 1936–1938 гг. [Электронный ресурс] / В. Хаустов, Л. Самуэльсон. – Москва : РОССПЭН, 2009. – 517 с. – Режим доступа: <http://www.golubinski.ru/russia/haustov/index.html> (дата обращения: 14.07.2020).

36. Шевельов Ю. Четвертий Харків [Электронный ресурс] / Юрій Шевельов // Майдан : сайт. – 2011. – 7 верес. – Режим доступу: <https://maidan.org.ua/2011/09/yurij-shevelov-chetvertyj-harkiv/> (дата звернення: 13.07.2020).

37. Яновський Л. Харківський університет на початку свого існування (1805-1820) – Uniwersytet Charkowski w początkach swego istnienia (1805-1820) : пер. с пол. / Людвік Яновський ; вступ. ст.: Л. Заштовт, Віль Савбанович Бакіров ; упоряд., вступ.ст. Я. Ксьонжек ; упоряд., ред.: В. Кравченко ; упоряд.: І. К. Журавльова ; пер.: О. С. Журавльова, М. Манова, К. Сьвідер ; наук. комент.: Т. Павлова. – Харків : Майдан, 2004. – 423 с.

38. Ofiary antypolskiego terroru w Związku Sowieckim 1934–1938 [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: <http://www.ofiaryterroru.pl/> (data dostępu: 13.07.2020).

### Національність як вирок: жахливий шлях до «Слова»...

Авторка, спираючись на опубліковані за останні роки розсекречені документи щодо сталінського терору та репресій, здійснених проти народів СРСР, закриті раніше сталінські накази НКВС, щодо катувань населення, творчої інтелігенції, державних та партійних діячів, членів їх родин, наводить факти щодо знищення польського населення СРСР, у т. ч., що пов'язані з містом Харків, який був столицею Української радянської соціалістичної республіки з 1919 до 1934 рр.

В історії Харків назавжди залишився столицею українського ренесансу і столицею конструктивізму. У 20-30 рр. ХХ століття відкривалися нові навчальні заклади, проектні інститути, конструкторські бюро, наукові лабораторії, місто стає найважливішим науковим і культурним центром України.

У стилі конструктивізму зводяться нові будинки, одним із самих знаменитих будинком стає письменницька багатоповерхівка, яку було спроектовано архітектором Михайлом Дашкевичем (1863–1930) у конструктивістському стилі у формі літери «С». Коли повстали 30-ті роки, часи інтелектуального ренесансу змінилися на часи «розстріляного відродження» з арештами, жорстокими репресіями, тортурами, сталінськими таборами. Практично усіх мешканців будинку «Слово» було репресовано і знищено.

У період, що передував Великому терору, близько 35% заарештованих в цілому по країні нібито за шпигунство звинувачували у приналежності до польських розвідорганів. Наказ, який відкрив шлях до масових репресій, був так званий наказ НКВС № 00447 серед жертв цього наказу налічувалося велике число поляків.

«Великий терор» почався 11 серпня 1937 року, коли вийшов наказ №00485 наркома внутрішніх справ Єжова. Під підозрою чекістів виявилось чи не все польське населення СРСР. До поляків пропонувалося застосовувати вищу міру – як до терористів, шпигунів, диверсантів і шкідників. За «польським» наказом № 00485 число поляків, репресованих за 2 роки Великого терору, оцінюють в 118-123 тисяч чоловік (майже кожен п'ятий що проживали в СРСР). Дослідники вважають, що під час Великого терору було в 40 разів небезпечніше бути поляком, ніж будь-яким іншим громадянином країни. Національність стала вироком! Оприлюднення повних списків розстріляних поляків надасть можливість підняти з небуття ще тисячі імен.

3 листопада 1937 р., на честь 20-х роковин Великого Жовтня у місці масових страт цивільного населення, у лісному урочищі Сандармох (Карелія) пролунали постріли в український ренесанс

У 1959 р., у видавництві паризького польського часопису «Культура» («Kultura»), засновником та головним і єдиним редактором якої був Єжи Гедройц (1906–2000), побачила світ найголовніша праця Ю. Лавріненка — антологія «Розстріляне відродження».

«Розстріляне відродження» – це трагедія не лише українського народу, який утратив еліту нації. Це – світова трагедія, про яку треба пам'ятати завжди.

## Narodowość jako wyrok: straszna droga do „Słowa”...

Na podstawie opublikowanych w ostatnich latach odtajnionych dokumentów dotyczących stalinowskiego terroru i represji wobec ludów ZSRR, wcześniej zamkniętych stalinowskich rozkazów NKWD, dotyczących tortur ludności, twórczej inteligencji, mężów stanu i polityków partyjnych, ich rodzin, przytacza fakty dotyczące zagłady ludności polskiej, w tym związanymi z miastem Charków, który był stolicą Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej w latach 1919–1934.

W historii Charków na zawsze pozostał stolicą ukraińskiego renesansu i stolicą konstruktywizmu. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku otwarto nowe placówki edukacyjne, instytuty wzornictwa, biura projektowe i laboratoria naukowe, a miasto stało się najważniejszym ośrodkiem naukowym i kulturalnym Ukrainy.

Nowe domy budowane są w stylu konstruktywizmu, jednym z najbardziej znanych jest wieżowiec pisarski, zaprojektowany przez architekta Mychajło Daszkiewicz (1863–1930) w stylu konstruktywistycznym w kształcie litery „C”.

Wraz z nadejściem lat trzydziestych XX wieku czas intelektualnego renesansu zmienił się na czas „rozstrzelanego odrodzenia” z aresztowaniami, brutalnymi represjami, torturami i stalinowskimi obozami. Prawie wszyscy mieszkańcy budynku „Słowo” zostali stłumieni i zniszczeni.

W okresie poprzedzającym «Wielki Terror» około 35% aresztowanych w całym kraju zostało rzekomo oskarżonych o szpiegostwo dla polskiego wywiadu. Rozkazem, który utorował drogę do masowych represji, był tzw. rozkaz NKWD nr 00447. Wśród ofiar tego rozkazu była duża liczba Polaków.

«Wielki Terror» rozpoczął się 11 sierpnia 1937 r., kiedy wydano rozkaz Ludowego Komisarza Spraw Wewnętrznych Jeżowa nr 00485. Prawie cała polska ludność ZSRR była podejrzana przez czekistów. Zaproponowano, aby jak najwyższy środek objąć Polaków - terrorystów, szpiegów, sabotażystów i szkodników. Według „polskiego” rozkazu nr 00485 liczbę Polaków represjonowanych w ciągu 2 lat Wielkiego Terroru szacuje się na 118-123 tys. Osób (prawie co piąty mieszka w ZSRR). Badacze uważają, że podczas Wielkiego Terroru być Polakiem było 40 razy bardziej niebezpieczne niż jakikolwiek inny obywatel kraju. Narodowość stała się wyrokiem! Opublikowanie pełnych list rozstrzelanych Polaków będzie okazją do podniesienia tysięcy innych nazwisk.

3 listopada 1937 r. na cześć dwudziestej rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej w miejscu masowych egzekucji ludności cywilnej, w leśnym rejonie Sandarmoch (Karelia) oddano strzały ukraińskiego renesansu.

W 1959 r. Wydawnictwo polskiego pisma „Kultura”, założonego i redagowanego przez Jerzego Giedroycia (1906–2000), opublikowało najważniejsze dzieło Ławrirenki – antologię „Rozstrzelane Odrodzenie”.

„Rozstrzelane Odrodzenie” to tragedia nie tylko narodu ukraińskiego, który stracił elitę narodu. To światowa tragedia, o której zawsze należy pamiętać.

Ольга Журавльова

«Люди подібні до листя дерев»<sup>1</sup>:  
(гортаючи сторінки «Спогадів» Зигмунта Заремби)

Ostatni z mego pokolenia,  
Drogich przyjaciół pogrzebałem.  
Widziałem, jak się życie zmienia,  
I sam jak życie się zmieniałem.  
Leopold Staff<sup>2</sup>.

Продовжуючи розповідати про поляків, які опинилися на харківській землі в 1915–1917 рр., хотілося б зупинитися на долі тих, про яких пише у своїх спогадах польський політик і публіцист Зигмунт Заремба. Як відомо, Зигмунт Заремба (28.04.1895, Пьотрков, Польща – 5.11.1967, Со біля Парижу, Франція) – польський політик, представник соціалістичного напрямку, публіцист. Він перебував у Харкові під час Першої світової війни, де навчався на юридичному факультеті Харківського університету. Заремба займався активною політичною діяльністю, був керівником харківської організації «Польське соціалістичне об'єднання в Харкові». Його спогади були надруковані у восьмому випуску «Польського альманаху»<sup>3</sup>.

У Харкові на той час перебувала численна група поляків, які збиралися у Польському Домі, що стояв на вулиці Гоголя. Серед них були, зокрема, й молоді подружжя: поетеса Броніслава Островська зі своїм чоловіком, скульптором Станіславом Островським, університетський колега Леопольда Стаффа, мистецтвознавець Мечислав Третер з дружиною Людвікою, подружжя Вацлава і Владислави Ліє (Ліє).

Простежимо, як склалася доля кожного з них.

<sup>1</sup> Foliis similes homines (лат.)

<sup>2</sup> Останнім з покоління я лишився,  
Багато друзів милих поховав.  
Я бачив, як повсюди світ змінився,  
І часто навіть сам його міняв.  
(пер. з пол. Ю. Полякової).

<sup>3</sup> Заремба З. Спогади. Покоління прориву (уривок) / Зигмунт Заремба ; пер. з пол. О. Журавльової // 1915 рік: війна, провінція, людина: українсько-польські акценти: Матеріали Міжнар. наук. симп., Харків, 17 квітня 2015 р. – Харків, 2016. – С. 118–139.

**Броніслава Островська**, (псевдонім Едма Меж, 16.11.1881, Варшава – 18.05.1928, Варшава) – одна з провідних поеток «Молодої Польщі», новелістка, перекладачка французької поезії, дитяча письменниця.

Народилася в листопаді 1881 р. у Варшаві, там закінчила школу. В 1901 р. вийшла заміж за скульптора Станіслава Островського, з яким прожила 12 років у Парижі. Перебування у Франції дозволило Броніславі Островській глибоше вивчити сучасну французьку поезію, зокрема творчість символістів, яких вона перекладала й які справили великий вплив на її власні вірші.

Під час Першої світової війни вона перебувала в евакуації у Харкові. До цього періоду відносяться перші спроби патріотичної лірики, проте, за визначенням критиків, невдалі [9, с. 154]. Мова йде про «А.В.С. Polaka Pielgrzyma» (Харків, 1916), «Dla dzieci» (Харків, 1916), «Z raptularza. 1910–1917» (Харків, 1917).

Ці видання зберігаються в Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, а книга «Z raptularza. 1910–1917» містить автограф-присвяту Леопольдові Стаффу: «Леопольдові Стаффові з глибокою повагою».

«А.В.С. поляка-пілігрима» («А.В.С. Polaka Pielgrzyma») – своєрідна віршована абетка поляка, який вимушений знаходитись далеко від рідної країни, але нескінченно тужить за нею:

Źle bez Ojczyzny! Źle nam wszędzie!  
Lecz trwajmy dla Niej, dążmy do Niej!  
Niechaj nam Ona w sercach będzie,  
A człek rozpaczy się uchroni [10, с. 30].<sup>4</sup>

Саме в Харкові було написано вірші зі збірки «З нотатника. 1910–1917» («Z raptularza. 1910–1917»): «Емігранти» («Wychodźcy»), вірш, присвячений Генріку Теплицу, «Кривда» («Krzywda»), «Строфи» («Strofy»), «Молитовні співи» («Suplikacje») та ін. Сюжетно-тематичні лінії цих творів: нестерпна туга за Батьківщиною, нелегка доля біженців, відчайдушне сподівання на Бога:

---

<sup>4</sup> Тяжко без вітчизни! Тяжко нам усюди!  
Плачемо за нею, руки простягаєм,  
Хай вона довічно в серці нашім буде.  
Відчай же людина завжди приховає.  
(пер. з пол. Ю. Полякової).

Wszystko to taki szlak tajemny splata,  
 Jak szlak żorawi przez morze z wyraju.  
 I będzie kiedyś ze wszystkich dróg świata  
 Wiódł rzesze polskie na gniazda do kraju [12, c. 154]<sup>5</sup>.

По-справжньому високу оцінку одержала її творчість міжвоєнного періоду: поезія, проза, твори для дітей. Авторка видала два томи перекладів французької поезії. Вибране Островської виходило в «Золотій серії» видавництва «PIW», одній з найпрестижніших у Польщі. Твори Броніслави Островської українською мовою перекладав український поет Анатолій Глушак.

**Станіслав Казимир Островський (08.05.1879, Варшава – 13.05.1947, Нью-Йорк)** – видатний скульптор-модерніст, автор багатьох відомих пам'ятників, зокрема пам'ятника Невідомому солдату у Варшаві і Лодзі, серії портретів варшавських і львівських митців, вчених і художників, кінної статуї в бронзі короля Владислава Ягайла, яку було виконано для Всесвітньої виставки 1939 р. у Нью-Йорку і яка нині знаходиться в Центральному парку американського міста. Народився у Варшаві у родині скульптора Казимира Островського. Закінчив львівську гімназію ім. Франца Йосипа I. Навчався у Художньо-промисловій школі на відділі рисунку, моделювання і декоративного живопису (1894–1895). Навчався скульптури у Краківській академії мистецтв. Вперше роботи скульптора експонувались у лютому і вересні 1899 року у Львові. У 1900–1901 рр. працював у Варшаві. Від березня 1902 року разом із дружиною поетесою Броніславою Островською оселився у Львові. Під час Першої світової війни подружжя Островських перебувало в Харкові з 1915 по 1918 рр., де займалося активною громадською діяльністю в польських емігрантських товариствах. В 1918 р. вони повернулися до Варшави. Броніслава Островська померла 1928 р. Станіслав Островський до 1937 р. мешкав у Варшаві, в 1938–1939 рр. знаходився в Італії, а з 1941 р в Нью-Йорку, де і помер у 1947 р.

**Мечислав Третер (2.(16). 07.1883, Краків – 25.(10)1943),** Варшава – історик мистецтва, естетик, музесзнавець, автор праць з історії

---

<sup>5</sup> Таємно доля шлях перепліта,  
 Як журавлиний шлях в далекий вирій.  
 Колись дорога з'явиться свята,  
 І вклонимося ми вітчизні милій.  
 (пер. з пол. Ю. Полякової).

архітектури, живопису і графіки Польщі XIX–XX ст. Також його роботи були присвячені дослідженню життя і творчості окремих митців, наприклад, Яна Матейки<sup>6</sup>, Конрада Кжижановського<sup>7</sup>, Францішека Тепи<sup>8</sup> та ін.

Мечислав Третер закінчив філософський факультет Львівського університету, де вивчав історію мистецтва й філософію у Казимира Твардовського<sup>9</sup>. У 1910 р. отримав звання доктора наук. В 1906–1910 рр. належав до редакції етнографічного журналу «Люд» («Lud»), крім того співпрацював з виданнями «Слово польське» («Słowo Polskie»), «Книжка» («Książka»), де публікував статті про мистецтво, рецензії та огляди.

В 1914 р. у Львові одружився з Людвікою Райхер. З початком Першої світової війни був змушений залишити Львів, деякий час перебував у Харкові разом з іншими представниками польської інтелігенції. За відомостями дослідників, Мечислав і Людвіка Третер разом з Леопольдом Стаффом, з яким Мечислав товаришував ще в університеті, у 1915 р. були відправлені в евакуацію до Харкова. Тут вони могли розраховувати на допомогу родичів Третера, подружжя Теплиців.

Як відомо, Генрік Теплиць (08.06.1872, Варшава – 09.05.1942, Варшава) – заможний промисловець, представник варшавського торговельного дому «Генрік Маср», який багато чого робив, щоб полегшити землякам важкий тягар воєнних злигоднів. Навіть дозволив відкрити у власному будинку шпиталь для поранених поляків. Марія Теплиць була тіткою Людвіки Третер [7, с. 96]. Спільне перебування в Харкові в ті важкі роки зміцнило дружбу між Стаффом і Третерами. Зокрема, на одному з харківських видань поезій «Сівба долі» (1916) поет написав жартівливу присвяту:

Kochany Mietku!  
Przyjmij w Koczetku,

<sup>6</sup> Treter M. Matejko : osobowość artysty, twórczość, forma i styl / Mieczysław Treter. – Lwów : Książnica-Atlas, 1939. – 685 s.; Treter M. Jan Matejko : peintre d'histoire 1838–1893 / Mieczysław Treter. – Lwów : Książnica-Atlas, 1939. – 23 s.

<sup>7</sup> Treter M. Konrad Krzyżanowski / Mieczysław Treter. – Warszawa : nakł. Gebethnera i Wolffa, dr. 1926. – 25 s.

<sup>8</sup> Treter M. Typy ludowe Franciszka Tepy / Mieczysław Treter. – Lwów : nakł. Gubrynowicza i Syna, 1911. – 24 s.

<sup>9</sup> Казимир Єжи Адольф Твардовський (пол. Kazimierz Jerzy Adolf Twardowski, 1866–1938) – польський філософ, логік, засновник Львівсько-варшавської філософської школи.

Na cknym wygnanii  
 I na papierze,  
 Aż litość bierze,  
 W trzecim niezmiennym  
 Roku wojennym –  
 Ten tomik cienki  
 Z uściskiem ręki! [14, с. 478]<sup>10</sup>.

1929 р. у часописі «Wiadomości Literacki» Мечислав Третер надрукував невеликі спогади про перебування у Харкові, польське оточення міста, творче співробітництво з Леопольдом Стаффом, нереалізований намір видати польський літературний альманах «Wyspa» («Острів»). Цей альманах повинен був розпочати в польській літературі «новий шлях до зірок»:

«Без гучних заяв і марних обіцянок ми з'явилися сьогодні перед польською громадськістю відкраяною скибкою, яку кинуте через воєнні події за край Вітчизни, з часописом, присвяченим справам літератури і мистецтва, сповнені віри, що створимо його і будемо утримувати за таких важких теперішніх умов на якомога вищому рівні. Коли життя польське, виштовхнute з його дотеперішнього шляху, випхане на чужу землю, віднайшло для своїх громадських і політичних промов низку газет і тижневиків, ми створюємо Виспу, аби не бракувало осередку і для цього, рівнозначного іншим, прояву духу польського, втіленням якого є художня література.

Нехай польська художня творчість на чужині, яка знайшла собі лише випадковий і нелегальний притулок, має «дім і сад», хоча б скромний, проте власний, де не відчуватиме себе блукачем». На жаль, здійснити цей задум не вдалося.

---

<sup>10</sup> Коханий Метку!  
 Прийми в Кочетку  
 В нудному вигнанні,  
 В кепському виданні,  
 На такому папері,  
 Що аж жаль мене бере,  
 В третьому незмінному  
 році воєнному –  
 Цей томик тонкий  
 З утиском руки!  
 (пер. пол. О. Журавльової).

У 1917 р. Третер переїхав до Києва, де 1917–1918 рр. викладав історію мистецтва в Польському колегіумі університету в Києві. В 1920–1922 рр. він був доцентом у Львівській політехніці, а також до 1922 р. – кустошем (зберігачем) Музею Любомирських у Львові.

Надалі Третер переїхав до Варшави, де працював директором Національної художньої галереї (04.02.1922 – 12.05.1924), директором Товариства з розповсюдження польського мистецтва серед іноземців. Був доцентом Варшавського університету (викладав історію новітнього мистецтва і теорію пластичних мистецтв), співзасновником Інституту пропаганди мистецтва у Варшаві.

Третер неодноразово супроводжував художні виставки польського мистецтва за кордон. Читав публічні лекції з теорії і критики мистецтва і філософії, був членом Польського філософського товариства у Львові з 1908 р. Третер – автор декількох публікацій з історії мистецтва XIX і XX ст., редактор серії «Монографії художні». Більшість його робіт зберігається у бібліотеках Львова та Варшави.

В часи Другої світової війни, Третер, ймовірно, знаходився в окупованій німцями Варшаві. Через важке матеріальне становище був змушений, як і більшість вчених, передати свою приватну бібліотеку до бібліотеки Варшавського університету [8, с. 496]. Мечислав Третер помер в 1943 р. На жаль, більш детальних відомостей про обставини його смерті не збереглося. Його дружина пережила війну, про це свідчать вітальні листівки Леопольда Стаффа до Людвіки Третер, що датуються 1951–1954 роками [14, с. 478].

Трагічна доля спіткала подружжя Ліє (Лює), харківський будинок яких охоче відвідував вищезгаданий Зигмунт Заремба<sup>11</sup>.

**Вацлав-Антон Олександрович** (? – 01.11.1937) і **Владислава Францевна Ліє** (15.(29).1884 – 21.09.1937) до 1917 р. мешкали в Харкові, про що свідчать довідники того часу<sup>12</sup>. Вацлав Олександрович закінчив

<sup>11</sup> Докладніше про це: Заремба З. Спогади. Покоління прориву (уринок) / Зигмунт Заремба ; пер. з пол. О. Журавльової // 1915 рік: війна, провінція, людина: українсько-польські акценти: Матеріали Міжнар. наук. симп., Харків, 17 квітня 2015 р. – Харків, 2016. – С. 131.

<sup>12</sup> Ліє В. Ф., Аптекарьский пер., 22 (Весь Харьков на 1916 год / Изд. Е. С. Элькина. – Харьков : Тип. «Печатник», 1916. – Стб. 182 ; Ліє Вацлав Олександрович, проживав по адресу: Харьков, ул. Подгорная, 6 (Весь Харьков на 1917 год / Изд. Е. С. Элькина. – Харьков : Тип. А. Перельмана, 1917. – Стб. 189.

Харківський технологічний інститут (нині – НТУ «ХПІ»)<sup>13</sup>, працював інженером, Владислава Францевна – вчителькою. Обидва були активними учасниками робітничого і освітянського руху в Харкові.

Потім вони переїхали до Москви, де мешкали за адресою: Гагаринський провулок, 11 кв. 3. В Москві Владислава Францевна займала спочатку посаду заступника завідувача Головнауки, потім стала завідувачкою Головнауки [2, с. 142]. Головнаука (Головне управління науковими, науково-художніми і музейними закладами) – державний орган координації наукових досліджень теоретичного профілю і пропаганди науки і культури в РРФСР в 1921–1930 гг. Був сформований у складі Академічного центру Наркомпросу в 1921 р.

Владислава Ліє була головою музейної комісії Центрального бюро краєзнавства, членом Державної вченої ради, вела методичну роботу, розробляла методики викладання мови й літератури. Окрім того, працювала в Раді національних меншин<sup>14</sup>. Центральне бюро краєзнавства існувало в СРСР з 1922 по 1937 рр., мало відділення в Москві і Ленінграді. Саме московський період існування ЦБК був пов'язаний з намаганням влади взяти краєзнавчий рух по всій країні під жорсткий державний контроль, що призвело до його переродження і бюрократизації. Багато співпрацівників було репресовано в 30-ті рр., а в 1937 році Центральне бюро краєзнавства, його філії та місцеві краєзнавчі організації взагалі були ліквідовані. В останні роки життя Владислава Ліє обіймала посаду начальника сектору культури в Державній плановій комісії РРФСР (Держплані РРФСР)<sup>15</sup>.

Репресивна сталінська машина не пощадила і родину Ліє. 5 серпня 1937 р. Владиславу Ліє було заарештовано. Її звинуватили в шпіонажі та участі в антирадянській терористичній організації і засудили до вищої міри покарання (розстрілу). Її поховали на Донському цвинтарі в Москві. 8 грудня 1956 р. Владиславу Францевну Ліє було реабілітовано. Її чоловік, Вацлав Олександрович, також був репресований і розстріляний 1 листопада 1937 р. [4].

<sup>13</sup> Науково-технічна бібліотека Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://library.kpi.kharkov.ua/uk/alphabet\\_L](http://library.kpi.kharkov.ua/uk/alphabet_L).

<sup>14</sup> Научные работники Москвы. – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1930. – С. 166. ; Вся Москва на 1927. – Москва : Изд-во Моск. комун. хозяйства, 1927. – С. 449.

<sup>15</sup> Вся Москва: адресно-справочная книга на 1936 год. – Москва : Моск. рабочий, 1939. – С. 39, разд. паг.

Отже, молодим подружжям з Польщі, які за велінням долі перебували в місті Харкові за часів Першої світової війни, судилося пройти важкий і трагічний життєвий шлях.

## Література

1. Глинський І. Леопольд Стафф і Харків / І. Глинський // Прапор. – 1980. – № 12. – С. 131–132.
2. Организация советской науки в 1926–1932 гг. : сборник документов. – Ленинград : Наука, 1974. – 407 с.
3. Память о бесправии: Проект музея и общественного центра «Мир, прогресс, права человека» имени Андрея Сахарова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/martirolog/?t=page&id=10299>. – Заглавие с экрана.
4. Сталинские списки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stalin.memo.ru/names/p218.htm>. – Заглавие с экрана
5. Україна – Польща 1920–1939 рр.: З історії дипломатичних відносин УССР з Другою Річчю Посполитою: Документи і матеріали / упор. і вступ. ст. Н. С. Рубльова, О. С. Рубльова. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 642 с.
6. Центральное бюро краеведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://topos.memo.ru/en/node/472>. – Заглавие с экрана.
7. Czachowska J. Staff w Charkowie / J. Czachowska // Twórczość. – 1965. – № 4. – S. 95–102.
8. Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego. 1915–1945. – Warszawa : Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. – 570 s.
9. Mały słownik pisarzy polskich. Cz. 1. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1975. – 252 s.
10. Ostrowska B. A.B.C. Polaka Pielgrzyma / B. Ostrowska. – Charków : Nakładem Księgarni Polskiej, 1916. – 31 s.
11. Ostrowska B. Dla dzieci / B. Ostrowska. – Charków : Nakładem Księgarni Polskiej, 1916. – 31 s.
12. Ostrowska B. Z raptularza. 1910–1917 : poezye / B. Ostrowska. – Charków : Nakładem autorki, 1917. – 184 s.
13. Staff L. Siew Doli / Leopold Staff . – Charków : Nakładem Księgarni Polskiej ; Warszawa : Gebethner i Wolff, 1916. – 144 s.
14. Staff L. W kręgu literackich przyjaźni. Listy / Leopold Staff ; oprac. Jadwiga Czachowska, Irena Maciejewska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966. – 696 s.
15. Treter Mieczysław // Encyklopedia Powszechna PWN. – Warszawa, 1976. – T. 4. – S. 483.

16. Treter M. Wspomnienie o «Wyspie» Staffa / M. Treter // Wiadomości Literacki. – 1929. – № 28.

17. Wydrycka A. «Drogi promienia» : O biografii I opowiadaniach wspomnieniowych Bronisławy Ostrowskiej / A. Wydrycka // Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. – 2009. – № 2 (44). – S. 106–127.

**Ольга Журавльова**

### **«Люди подібні до листя дерев»: (гортаючи сторінки «Спогадів» Зигмунта Заремби)**

Стаття розповідає про поляків, які опинилися на харківській землі в 1915–1917 рр., і про яких згадує у своїх спогадах польський політик і публіцист Зигмунт Заремба (1895–1967). Заремба пише про подружжя Островських, Третерів, Ліє.

Броніслава Островська (1881–1928) – одна з провідних поеток «Молодої Польщі», новелістка, перекладачка французької поезії, дитяча письменниця під час перебування у Харкові нею були створені перші збірки патріотичних віршів: «A.B.C. Polaka Pielgrzyna» (Харків, 1916), «Dla dzieci» (Харків, 1916), «Z raptularza. 1910–1917» (Харків, 1917). Ці видання зберігаються в Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Її чоловік Станіслав Казимир Островський (1879–1947) – видатний скульптор-модерніст, автор багатьох відомих пам'ятників, зокрема пам'ятника Невідомому солдату у Варшаві і Лодзі, серії портретів варшавських і львівських митців, вчених і художників, кінної статуї в бронзі короля Владислава Ягайла, яку було виконано для Всесвітньої виставки 1939 р. у Нью-Йорку. Подружжя Островських перебувало в Харкові з 1915 по 1918 рр., де займалося активною громадською діяльністю в польських емігрантських товариствах. В 1918 р. вони повернулися до Варшави. Броніслава Островська померла 1928 р. Станіслав Островський до 1937 р. мешкав у Варшаві, в 1938–1939 рр. знаходився в Італії, а з 1941 р в Нью-Йорку, де і помер у 1947 р.

Мечислав Третер (1883–1943) – історик мистецтва, естетик, музеєзнавець, автор праць з історії архітектури, живопису і графіки Польщі XIX–XX ст. З початком Першої світової війни разом з дружиною Людвікою був змушений залишити Львів, деякий час перебував у Харкові, разом з іншими представниками польської інтелігенції, зокрема поетом Леопольдом Стаффом. 1929 р. у часописі «Wiadomości Literacki» Мечислав Третер надрукував невеликі спогади про перебування у Харкові, польське оточення міста, творче співробітництво з Леопольдом Стаффом, нереалізований намір видати польський літературний альманах «Wyspa» («Острів»). У 1917 р. Третер переїхав до Києва, де 1917–1918 рр. викладав історію мистецтва в Польському колегіумі університету в Києві. В 1920–1922 рр. він був доцентом у Львівській політехніці, а також до 1922 р. – зберігачем Музею Любомирських у Львові. Надалі Третер переїхав до Варшави, де працював директором Національної художньої галереї (1922–1924), директором Товариства з розповсюдження польського мистецтва серед іноземців. Був доцентом Варшавського університету, співзасновником Інституту пропаганди мистецтва у Варшаві. В часи Другої світової війни, Третер, ймовірно, знаходився в окупованій німцями Варшаві, де й помер у 1943 р.

Вацлав-Антон (? –1937) і Владислава Ліє (1884–1937) до 1917 р. мешкали в Харкові. Вацлав Лієв Харківський технологічний інститут, працював інженером, Владислава була вчителькою. Подружжя брало активну участь у робітничому і освітянському русі

Харкова. Потім вони переїхали до Москви, де Владислава стала завідувачкою Головного управління науковими, науково-художніми і музейними закладами, потім працювала начальником сектору культури в Державній плановій комісії РРФСР (Держплані РРФСР). Разом з чоловіком її було репресовано і розстріляно у 1937 р.

## **Olga Żurawlowa**

### **«Ludzie są jak liście drzew»: przewracając strony wspomnień Zygmunta Zaremby)**

Artykuł opowiada o Polakach, którzy znaleźli się na ziemi charkowskiej w latach 1915–1917, oraz o których wspomina polski polityk i publicysta Zygmunt Zaremba (1895–1967). Zaremba pisze o o małżeństwie Ostrowskich, Treter i Lie. Przedstawiciele polskiej inteligencji przebywali w Charkowie podczas I wojny światowej. Ich los był związany z losem Leopolda Staffa, słynnego polskiego poety, który również przebywał wówczas w Charkowie. Bronisława Ostrowska (1881–1929) – poetka polska, tłumaczka poezji francuskiej, pisarka książek dla dzieci, Stanisław Ostrowski (1879–1947) – polski rzeźbiarz. Mieczysław Treter (1883–1943) – historyk sztuki, estetyk, muzeolog. Waclaw-Anton (? –1937) i Władysława Lúe (1884–1937) mieszkali w Charkowie do 1917 roku, następnie przeprowadzili się do Moskwy, gdzie Władysława pracowała jako kierownica sektoru kultury. Razem z mężem została represjonowana i rozstrzelana w 1937 r. W 1956 r. zostali zrehabilitowani.

## Націоналізовані художні зібрання польських колекціонерів: слобожанський контекст

Переважна більшість музейних зібрань сформована на основі приватних колекцій. Шляхи їх надходження різноманітні: пожертвування, заповіт, а часом і реквізиція. В історії нашої країни були драматичні часи більшовицької націоналізації, коли за рахунок приватних зібрань значно поповнилися фонди існуючих чи новостворених музеїв. На Слобожанщині також зберігаються мистецькі колекції, націоналізовані у 20-х роках ХХ ст. До найбільших з них належать колекції польських збирачів творів мистецтва Оскара Германа Гансена і Адама Марцела Собанського у Харківському художньому музеї (далі – ХХМ) і Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького (далі – СОХМ).

В інвентарній книзі Української картинної галереї 1934 р. (нині ХХМ) є лаконічні записи: «з колекції Собанського (20-і рр.)». У моїх дослідженнях (розпочатих більше десяти років тому) цієї значимої колекції зарубіжного мистецтва [14], що складалася з 43 живописних творів, довгий час залишалося відкритим питання про шляхи надходження її до Харкова, а відтак остаточно нез'ясованим ім'я власника зібрання. Відомості про цей славетний польський рід є в «Енциклопедичному словнику» Брокгауза та Єфрона [17], в Польському біографічному словнику [20], в українських сучасних виданнях [13, с. 709–735]. Згідно документів Державного архіву Хмельницької області в ХІХ ст. на Поділлі проживали чимало родин Собанських, які належали до старшої і молодшої української гілки [9].

Віднайдені мною у Державному архіві Харківської області цінні документи стосовно реквізиції в Харкові мистецького зібрання Собанського [8], дозволили встановити ім'я колекціонера, відомості може про колекцію та шляхи її надходження до музейного зібрання.

Власником націоналізованої мистецької колекції був подільський цукрозаводчик Адам Марцел Собанський. Його дід – Ієронім Собанський – заможний поміщик, підприємливий господар, володар багатьох сіл на Поділлі, маршалок шляхти Ольгопільського повіту, увійшов в історію як чоловік відомої авантюристки, сестри Евеліни Ганської – Кароліни Собанської, якій присвячували твори А. Міцкевич і О. Пушкін. Після розлучення з Кароліною І. Собанський у другому шлюбі з Анною Дзержек

мав вісім дітей, серед яких був Марцел (Марцелій) (1833 – бл. 1900). Від шлюбу у 1868 р. з гр. Терезою Потулицькою він і мав сина Адама Марцела [13, с. 711–713].

Адам Марцел Собанський відомий своєю причетністю до першого на Поділлі україномовного популярного часопису для селян «Світова зірниця», який видавався з 1906 р. відомим журналістом і літератором Йоахімом Волошиновським. Фінансовою стороною видання керували польські поміщики З. Грохольський та А. М. Собанський, які витрачали на нього й значні власні кошти. Саме їм Волошиновський надсилав звіти про стан часопису, постійно підтримуючи контакт.

Землевласники намагалися через часопис на селянство, щоб припинити «аграрні непорядки» (страйки, підпали панських будинків, розкрадання майна, вбивства власників маєтків та управителів), що поширилися під час першої російської революції. Статті 1906–1907 рр., надруковані у «Світовій зірниці», закликали селян до терпіння і пояснювали, що нищення майна, чийого б то не було, робить шкоду усьому суспільству. Натомість приверталася увага до популяризації серед селян нових раціональних методів господарювання, питань кооперації. Загалом «Світову зірницю» проймав релігійний і повчальний дух, спрямований на поширення порядку, поваги до закону, грамотності. У часопису друкувалися твори Т. Шевченка, І. Франка, С. Руданського, В. Стефаніка, П. Мирного, П. Грабовського, зразки українського фольклору тощо.

Участь польських капіталів у виданні не підкреслювалася, бо радикально настроєна частина української громадськості і без того спочатку ставилася до нього дуже стримано, засуджуючи за проповідь ідей громадського миру і покори. Польські поміщики, які фінансували часопис, були здебільшого членами Подільського товариства сільського господарства і сільськогосподарської промисловості, заснованого 1896 р. Воно розпочало свою діяльність у 1899 р. у Вінниці, охопивши всю Подільську губернію, і мало на меті сприяти розвитку і вдосконаленню сільського господарства Поділля. До товариства у різні часи входило від 500 до 700 членів, зокрема Й. Волошиновський, З. Грохольський, А. М. Собанський, – майже 85% становили польські землевласники [13, с. 90]. Собанський також дав змогу редактору Й. Волошиновському та його родині оселитися у невеликому будинку. Згодом видання перевели до Києва, і воно проіснувало до 1920 р. – часу від'їзду Собанського до Варшави. Державний архів Вінницької області має низку документів, пов'язаних зі «Світовою зірницею», зокрема й щодо участі у її виданні А. М. Собанського [3, 4, 5, 6].

Мистецька колекція Адама Марцела Собанського була започаткована його батьком Марцелом, можливо ще дідом – Ієронімом. Марцел був членом Одеського товариства красних мистецтв (1865) і як колекціонер брав участь у художніх виставках, що підтверджують віднайдені матеріали щодо його участі у двох перших виставках Товариства. Каталог першої виставки, що відбулась у липні 1865 р., свідчить про присутність 13 творів з колекції Марцела Собанського [19, р. 6]. На другій виставці у вересні 1865 р. серед інших учасників названі «доставителі картин: М. та И. Собанские» (Марцел та Ієронім – Л. М.), про що йдеться у «Звіті Одеського товариства красних мистецтв протягом першого десятиріччя» [12, с. 8]. Також з архівних джерел відомо, що Марцел разом з братом Казімежем на 1887 рік проживав в Одесі на вул. Торговій, 9 [7]. Слід зауважити, що в Одесі донині живуть Валентин Мар'янович Собанський та його донька Олена Валентинівна, які є нащадками Казімежа Собанського. Вони також надали мені деякі відомості про свій рід.

Складно нині визначити наскільки був задіяний у процесі колекціонування останній власник колекції Адам Марцел Собанський, чи він лише отримав її у спадок від батька. З документів Державного архіву Харківської області відомо, що зібрання було перевезено до Харкова з початком Першої світової війни під опіку пана Гададьського, який підшукав для цього квартиру по вул. Дворянській 1, потім по провулку Сумському, 7/3. Колекцію і цінні речі – годинники, кубки, гобелени, меблі, порцеляну – охороняв лакей Собанського, австрійський підданий Леон Григорович Дмитровський, який приїхав з Пеньківки. У лютому – березні 1919 р. у Харкові була створена Надзвичайна комісія з охорони старовини й мистецтва, яка займалась системним оглядом усіх помешкань, де могли переховуватись цінні речі. Знайдені колекції бралися на облік, а за відсутністю власника переходили до Музейного фонду. У 1918–1923 рр. проводилась також націоналізація житлового фонду на Харківщині. Вірогідно, внаслідок цих дій і було виявлено колекцію Собанського. Можливо, владу насамперед цікавило житло, бо у протоколі зазначено, що речі із замку Собанських у Пеньківці займають три кімнати, чудово обладнаних для житла, тоді як двірник цього будинку проживає в приміщенні непридатному для житла. Київський представник Польського товариства піклування над пам'ятками старовини Польщі Вронський та харківський представник Антон Матвійович Гутовський ще в жовтні 1918 р. намагалися відправити колекцію до Польщі, оскільки граф Собанський нібито заповідав її Краківському музею. В протоколах згадуються польський

консул Квятковський та група польських комуністів з Польського дому, які претендували на колекцію і цінні речі. Начальник Харківської робітничо-селянської міліції з усього цього зробив висновок, що насправді речі зберігаються в очікуванні передати їх власнику гр. Собанському. Колекція цікавила й уповноваженого Всеросійською ліквідаційною комісією на території України Траутмана, який приїхав з Москви. Траутман наприкінці лютого дійсно повідомив Харківський губернський комітет охорони пам'яток про те, що речі гр. Собанського знаходяться під його опікою та Комісії охорони пам'яток мистецтва на території України при місцевому Комісаріаті з польських справ. Врешті у березні 1919 р. прийнято рішення про передачу зібрання харківському музею у зв'язку з тим, що «Польща є буржуазною республікою і знаходиться у стані війни з Радянською Україною» [8].

На сьогодні у ХХМ зберігаються 20 творів відомих європейських художників XVI–XIX ст. До італійської школи живопису належать роботи «Оплакування» представника болонської академії Гвідо Рені, «Мадонна з немовлям» Доменіко Пуліго, флорентійського послідовника Леонардо да Вінчі, парні пейзажі «Сцени на полюванні» Франческо Казанови. Австрійська школа представлена роботами Йоганна Георга Платцера, придворного художника, майстра віденського рококо – «Тріумф Мардохея», «Соломон і цариця Савська». До фламандського мистецтва належать «Пейзаж з козами» одного із найвідоміших пейзажистів Фландрії Йоса де Момпера, копія з Тиціана художника кола Якоба Йорданса «Портрет римського імператора Тита Веспасіана», парні сценки полювання Корнеліса Гюїсманса й парні картини «У майстерні скульптора» та «У майстерні маляра» Бальтазара ван ден Босха. Голландська національна школа представлена картиною «Біля каміну» видатного голландського художника Йозефа Ізраельса, який зазнав впливу Рембрандта, яскравими зразками голландського натюрморту другої половини XVII ст. є «Натюрморт з лимоном» і «Натюрморт з краватками» невідомого художника. З ім'ям Абрахама Міньона («Сніданок») пов'язаний розквіт німецького натюрморту. Ідилічна сценка «Повернення зі жнив», що належить П'єру Антуану Кийару та парні пейзажі Гаспара Дюге, який наслідував стиль свого великого вчителя Пуссена складають французьку частину колекції Собанського [15].

У роки Другої світової війни 23 живописні картини з цієї колекції були втрачені (твори Г. Я. ван ден Екхаута, Й. Рооса, Я. Туренфліта, Г. Белліса, Ш. де ля Фосса, С. Вегмейера, копії з Рубенса, Шардена, дель Сарто).

Доля інших, згаданих в документах, речей з колекції Собанського, невідома. Можливо частина з них (гобелени чи порцеляна) нині зберігаються в зібранні ХХМ, але записів в музейних документах про це немає. Усе, що не мало художньої цінності, ймовірно потрапило до різних державних установ, що на той час було розповсюдженою практикою.

Нині на Слобожанщині зберігається й значна кількість творів з колекції Оскара Германа Гансена, відомого київського промисловця. Поляк за походженням, Гансен належав до торгівельно-промислових кіл: був директором правління Білгород-Сумської залізної дороги, директором правління Велико-Бобрицького цукрового заводу, займався благодійництвом і меценатством.

Колекція О. Г. Гансена, як зазначає київська дослідниця А. Ілінг, формувалась протягом багатьох років в Петербурзі, Москві, Києві, можливо, Польщі і складалась з творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва, мініатюр, колекції медалей та орденів, меблів, зброї, книг і предметів, пов'язаних з масонством [11, с. 45].

Колекція Гансена 1918 р. була розподілена між кількома містами. На тлі складної ситуації в Києві 1918 р. частина її була вивезена до Сум до родички О. Г. Гансена О. Сумовської. Після прийняття декрета про націоналізацію приватних мистецьких зібрань у червні 1919 р., на основі київської частини колекції Гансена був створений III Державний музей, який проіснував до 1921 р. – часу від'їзду Гансена за кордон – і був розформований. 1922 р. з націоналізованих колекцій Терещенків та київської частини колекції Гансена створено Київську картинну галерею [10, с. 465–466].

Колекція Гансена, що потрапила на Слобожанщину – це близько 4 тисяч творів графіки, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва. На основі цієї частини колекції у Сумах був створений музей, першим директором якого став художник і педагог Н. Х. Онацький. Нині можна лише умовно реконструювати слобожанську частину збірки Гансена, бо описи колекцій О. Гансена та інших колекціонерів, які були складені у 1920-і роки Н. Онацьким, а також усі документи, які зберігали його підпис, були вилучені після розстрілу Онацького у 1937 р. [1, с. 3–4]. Соррок шість творів надійшли 1932 року із Сум внаслідок музейних обмінів в ХХМ. Ці твори в інвентарних книгах ХХМ мають записи «з колекції Гансена».

Об'єктом найбільшої зацікавленості Гансена було ужиткове мистецтво. Ця частина колекції містила порцеляну відомих західноєвропейських, російських та українських заводів, фаянс, бронзу, вироби зі

скла, бісеру, тканини, церковне начиння. Гансен зібрав одну з найкращих колекцій фаянсу Києво-Межигірської фабрики. Дослідження Гансена «Межигірські клейма», надруковане 1911 року, стало власне першим марочником фаянсу Києво-Межигірської фабрики [2]. У СОХМ нині знаходяться колекція Києво-Межигірського фаянсу, скло, майоліка, порцеляна, зокрема й знаменита чорнильниця «Бібліофіл», яка експонувалася 1915 р. у Києві на благодійницькій виставці на допомогу родинам поляків, постраждалим від Першої світової війни. Активним учасником цього заходу був Гансен. Завдяки світлинам у каталозі виставки вдалося ідентифікувати ще три роботи зі збірки Гансена, які нині зберігаються в ХХМ: «Портрет імператриці Марії Федорівни» Йоганна Баптіста Лампі, «Портрет княжни Волконської» Валентина Серова та «Плоти» Олексія Саврасова.

Великий розділ колекції склали твори польського мистецтва. Слобожанський мистецтвознавець Л. Савицька зазначає: «В силу своей выставочной судьбы Киев лучше, чем другие города Украины был знаком с польским искусством рубежного времени. Выставки польских художников из Кракова, Варшавы, Петербурга проходили здесь, начиная с 1880-х гг.» [16, с. 111]. Колекція польського мистецтва СОХМ має твори О. Орловського, В. Котарбінського, Ф. Костржевського, Ф. Вигжевальського, Г. Піотковського, В. Жилінського, Я. Піварського, М. Плонського, Г. Редліха, М. Андріоллі. Ймовірно, що більшість з них походять зі збірки Гансена. 17 творів Я. Станіславського, 5 творів Є. Вжеща, 19 творів В. Котарбінського, безумовно, є свідченням прихильності Гансена до творчості цих мистців.

Досить широко у колекції представлені твори українського сучасного мистецтва, найбільше – київська художня школа. Це роботи С. Світославського, О. Мурашка, М. Пімоненка, В. Орловського, М. Бурачека, А. Маневича, Г. Нарбута, Т. Дворнікова. Із творів російських митців в колекції зберігалися роботи Ф. Рокотова, В. Боровиковського, Сем. Щедрина, І. Айвазовського, І. Крамського, І. Левітана, В. Васнецова, М. Нестерова, В. Серова, К. Юона, А. Рилова, М. Рославлева.

До розділу західноєвропейського мистецтва колекції Гансена належали гравюри А. Дюрера й англійських художників, офорти Рембрандта, картини С. Конінка, Я. Ван Гойена, Я. Фейта, Ж. Верне. Нині у ХХМ зберігаються: «Битва» французького художника XVII ст. Жака Куртуа, прозваного Бургиньоном, роботи голландських художників XVII ст. Я.на Моленара «Асканіо й Люсіль», Пітера ван Енгелена «На базарній

площі», парні архітектурні пейзажі невідомого італійського художника XVIII ст. «Рим. Площа Капітолію», «Рим. Вид мосту й замку св. Янгола». З графічних творів колекції Гансена цікаві своєю технікою – кьяроскуро – кольорові гравюри на дереві XVI ст. італійців А. Гандіні, А. Андреані, француза Л. Ф. Дебюкура, а також 13 офортів французьких мистців другої половини XIX ст. Ж. Ф. Рафаеллі, А. Ж. Марсель-Клемана, Е. Робба, Л. Мікка, Г. де Латене, Ш. Гондарта, Ш. Е. Франсуа, які після майже сторічного забуття кольорової гравюри відновили це мистецтво у Франції. Найбільш знаний з цих митців Жан Франсуа Рафаеллі («Сніг», «Село на пагорбі»), яким опікувався Е. Дега.

У роки Другої світової війни зі збірки Гансена в Харкові було втрачено 26 творів європейських художників (А. Сторка, Ж. Хоста, Ф. Рооса, Ф. Ферга, Я. Енгелена, Я. ван дер Стрета та ін.) і велика кількість виробів декоративно-ужиткового мистецтва.

Професорка Вроцлавського університету Рената Танчук у своєму дослідженні висловлює думку про те, що життя кожного збирача переплітається з життям його колекції, а доля колекції буває такою ж драматичною, як і доля колекціонера [18, с. 362]. Нині, встановлюючи імена тих, хто втратив власні зібрання внаслідок радянської націоналізації, сподіваємось на відновлення зв'язку цих збирачів з їхніми колекціями. Колекції Адама Марцела Собанського, Оскара Германа Гансена відіграли важливу роль у музейній розбудові на Слобожанщині в 20-і роки XX ст. і є складовою музейної скарбниці сучасної України.

## Література

1. Ареф'єва Г. Історія Сумського художнього музею в світлі нових архівних досліджень / Г. Ареф'єва // Художній музей : Минуле та сучасність : матеріали наук. конф., присвяч. 80-річчю заснування Сумськ. обл. худож. музею ім. Н. Онацького. – Суми, 2001. – С. 3–15.
2. Гансен О. Межигірські клейма / О. Гаген // Искусство, живопись, графика и художественная печать. – 1911. – № 6–7. – С. 271–273.
3. Державний архів Вінницької області (далі ДАВО). – Ф. Р-198. – Оп. 1. – Спр. 6. Арк. 68;
4. ДАВО. – Ф. Д-866. – Оп. 1. – Спр. 36. – Арк. 20–21, 133–135.
5. ДАВО. – Ф. Д-866. – Оп. 1. – Спр. 38. – Арк. 28.
6. ДАВО. – Ф. Д-866. – Оп. 1. – Спр. 5. – Арк. 9–10.
7. Державний архів Одеської області. – Ф. 16. – Оп. 63. – Спр. 87. – Арк. 494.
8. Державний архів Харківської області. – Ф. 4365. – Оп. 1. – Спр. 10. – Арк. 37–39.

9. Державний архів Хмельницької області. – Ф 230. – Оп. 1. – Спр. 823 а. – Арк. 136.
10. Друг О. Особняки Києва / О. Друг, Д. Малаков. – Київ : Кий, 2004. – 824 с.
11. Ілінг А. Повернене ім'я – О. Гансен: до історії приватного збирання в Києві / А. Ілінг // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. – 2002. – № 9 : Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури. – С. 43–53.
12. Историческая записка Одесского общества изящных искусств с 28 февраля 1865 г. по 28 февраля 1875 года // Отчет Одесского общества изящных искусств за первое десятилетие, 1865–1875. – Одесса, 1875. – С. 5–25.
13. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини: біогр. слов. / В. Колесник. – Вінниця : Розвиток, 2007. – 1008 с.
14. Мельничук Л. Коллекция Собанских в Харьковском художественном музее / Л. Мельничук // Формування історичної пам'яті: Польща й Україна : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків, 12 трав. 2007 р. – Харків, 2008. – С. 173–181.
15. Музейні скарби Харкова : образотворче видання : у 3 кн. Кн. 1. Мистецтво Західної Європи та Сходу XV–XX ст. : із зібрання Харківського художнього музею / В. Мизгіна, Т. Прокатова, Т. Литовко, Л. Мельничук. – Харків : Колорит, 2009. – 188 с.: іл.
16. Савицкая Л. Польские живописцы в художественной жизни Киева. Конец XIX – начало XX вв. / Л. Савицкая // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. – 2002. – № 9 : Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури. – С. 111–116.
17. Собанские // Энциклопедический словарь / изд. Ф. Брокгауз, И. Эфрон. – Санкт-Петербург, 1900. – Т. 30А. – С. 636.
18. Таньчук Р. Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культуральной активности : [пер. с пол.] / Рената Таньчук. – Харьков : Гуманитарный Центр, 2016. – 372 с.
19. Catalogue de l'exposition. Vide. Societe de beaux-arts d'Odessa, 1865. – Odessa, 1865. – 8 p.
20. Sobanski // Polski Slownik Biograficzny. – Warszawa ; Krakow, 1999. – Т. 23/3. – S. 411–442.

### **Націоналізовані художні зібрання польських колекціонерів: слобожанський контекст**

У статті розглядається проблема націоналізованих у 20-і роки XX ст. мистецьких зібрань польських колекціонерів. Нині ці колекції зберігаються в музеях України, зокрема і на Слобожанщині: в Харківському художньому музеї, Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. Аналізуються якісний склад націоналізованих колекцій, шляхи надходження до музеїв, сучасний стан, втрати в роки Другої світової війни.

Автор надає відомості про власників цих колекцій. Це подільський землевласник і цукрозаводчик Адам Марцел Собанський, відомий своєю причетністю до першого на Поділлі україномовного популярного часопису для селян «Світова зірниця». Колекція Собанського, яка потрапила до Харкова з початком Першої світової війни, складалася з творів живопису, порцеляни, годинників, кубків, гобеленів, меблів тощо.

Ще одна колекція, що зберігається на Слобожанщині, належала Оскару Герману Гансену, відомому київському промисловцю, директору правління Білгород-Сумської залізної дороги, згодом директору правління Велико-Бобрицького цукрового заводу. Його зібрання, розподілене нині між музеями Києва, Харкова і Сум, складалось з творів живопису, графіки, скульптури, меблів, зброї, декоративно-ужиткового мистецтва, мініатюри, колекції медалей та орденів, книг, і збірки предметів, пов'язаних з масонством.

Віднайдені архівні документи проливають світло на питання націоналізації приватних зібрань і їхнього надходження до музеїв. Власники колекцій, не маючи змоги залишитися в радянській Україні, у 1920-х рр. виїхали до Польщі, змушені покинути власні дітища новій владі. На довгий час їхній зв'язок з колекціями був порушений, а імена забуті. Лише з 1990-х рр, почалися дослідження значення і ролі націоналізованих колекцій.

**Liudmila Melniczuk**

### **Nacjonalizowane kolekcje sztuki polskich kolekcjonerów: kontekst słobożański**

Artykuł poświęcony jest problemowi znacjonalizowanego w latach dwudziestych XX wieku zbiorów sztuki polskich kolekcjonerów. Obecnie zbiory te są przechowywane w muzeach Ukrainy, w szczególności w Muzeum Sztuki w Charkowie, Okręgowym Muzeum Sztuki imienia N. Onatskiego w Sumach. Analizowany jest skład jakościowy znacjonalizowanych kolekcji, sposoby wchodzenia do muzeów, obecny stan, straty podczas II Wojny światowej.

Autor mówi o właścicielach zbiorów (Adama Marcela Sobańskiego, Oskara Hermana Hansena). Kolekcja obejmowała dzieła malarstwa, grafiki, rzeźby, mebli, broni, sztuki użytkowej i użytkowej, miniatury, kolekcje medali i zamówień, książki, przedmioty związane z masonerią. Właściciele zbiorów wyjechali do Polski w latach dwudziestych, pozostawiając swoje zbiory. Przez długi czas ich połączenie ze zbiorami zostało zerwane, a nazwy zostały zapomniane. Dopiero w latach 1990 rozpoczęto badania nad znaczeniem i rolą znacjonalizowanych kolekcji.

### Польські література і мистецтво на сторінках часопису «Нова генерація»

Серед українських літературно-художніх видань, що виходили у столичному Харкові в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття, особливе місце займає журнал «Нова генерація». Цей часопис неодноразово привертав увагу дослідників, зокрема О. Ільницького, який присвятив йому велику монографію, в якій, серед іншого, що висвітлює її діяльність Михайля Семенка як редактора цього часопису [6, с. 133–218].

Відомий поет-футурист Михайло (Михайло) Семенко (1892–1937) ще в 1913 р. виступав за європеїзацію української літератури, прагнув до створення нової експресивно-виразної поетичної мови, в якій мали поєднуватися вуличне просторіччя і сучасна наукова термінологія, і при цьому повністю був відсутній український фольклорний струмінь.

Створення журналу співпало з останнім етапом розвитку українського футуризму. Під знаком конструктивізму працювали Фернан Леже і Ле Корбюзьє у Франції, Ервін Піскатор, Георг Гросс і Вальтер Гропіус в Німеччині. У цей період серед футуристів набули особливого поширення ідеї конструктивізму, які відбилися також у творчості таких російських режисерів, як Вс. Мейєрхольд, С. Ейзенштейн, В. Кулешов, а також в роботах графіків, дизайнерів і архітекторів. Існував також літературний центр російських конструктивістів, до яких належали І. Сельвинський, В. Луговської, В. Інбер, Б. Агапов, Є. Габрилович.

Семенко вважав, що група «Нової генерації» – не тільки письменницька організація, бо вона «об'єднує в своїх лавах робітників інших галузей мистецтва єдиного принципового напрямку (архітектура, кіно, театр, просторові мистецтва й ін.)» [16, с. 58]. Журнал від самого початку відкрито декларував прихильність до ідей комунізму, інтернаціоналізму, виступав проти національної обмеженості й провінціалізму в літературі і мистецтві.

Редакція журналу знаходилася в Харкові, на Сергіївському майдані, а виходив він у «Держвидав України». З цього можна зробити висновок, що Семенко та його угруповання знайшли якусь, нехай тимчасову, підтримку у влади. Справа в тому, що на відміну від колишніх гасел футуристів, «Нова генерація» проголошувала вже не «деструкцію» (тобто руйнування основ колишнього мистецтва), а «конструкцію», тобто,

створення нової, пролетарської культури, що не могло не викликати схвалення офіційної критики. Футуристи поділяли партійну точку зору, що літературу (і мистецтво взагалі) слід використовувати функціонально, тобто – з метою агітації та пропаганди. Поезія, живопис, театр повинні були а не зникнути взагалі, а розвиватися у новій, авангардній іпостасі. Журнал «Нова генерація» вважав себе своєрідною лабораторією, місцем для експериментів, які можуть дати позитивні результати у створенні нової людини з новою психологією, і навіть нової держави.

Футуристи розуміли, що читачами журналу будуть насамперед представники творчої інтелігенції. Тому на обкладинці першого номера часопису значилося: «Ми за: комунізм; інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізацію, винахідництво, якість, економність, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, наукотехніку, нове мистецтво. Ми проти: національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неучтва, еkleктизму» [10].

Панфутуристична філософія вважала мистецтво єдиним світовим процесом і тому рішуче відкидала його національну особливість. Журнал усіяко підкреслював свій зв'язок з європейським авангардом (зокрема, заголовки і підзаголовки часто дублювалися по-французьки, по-німецьки або по-англійськи, і навіть – на есперанто). До редакції журналу входили Херват Вальден (Німеччина), Енріко Прамоліні (Італія), Йоганнес Роберт Бехер (Німеччина), Сергій Ейзенштейн, Осип Брик, Володимир Маяковський, Олександр Родченко, Казимир Малевич (Росія), Семен Чіковані і Микола Шенгеля з Грузії. Правда, не всі вони дійсно брали участь в роботі журналу. Вальден і Малевич були, скоріше, винятком. Казимир Малевич, поляк за походженням, опублікував на сторінках журналу серію з 14 статей з питань теорії та історії нового мистецтва. Так, наприклад, в 1929 році в «Новій генерації» з'явилися такі роботи, як «Просторовий кубізм», «Кубофутуризм», «Естетика», «Футуризм динамічний і кінетичний», «Конструктивний живопис російських художників і конструктивізм», «Леже, Грі, Гербин, Метцінгер».

Статті інших авторів з'являлися, частіше за все, як перекладів-передруків з іноземних видань. Як вважає американська дослідниця Мирослава Мудрак: «Частково “Нова генерація” була тим виданням, яке занурювало читача у світ сучасного мистецтва й заохочувало до обміну думками щодо нього. Панфутуристичний дух вирізняв «Нову генерацію» серед інших тогочасних видань в Україні. Він полягав у спорідненості з

головними прогресивно-модерністськими художніми журналами Європи...» [12, с. 13].

Серед співробітників видання були Лесь Курбас, Гео Шкурупій, Вадим Меллер, Олекса Влизько, Гео Коляда, Олексій Полторацькій, Григорій Петніков, Амвросій Бучма, Анатоль Петрицький, Леонід Скрипник і деякі інші діячі літератури і мистецтва. У журнал часто друкувалися Андрій Чужий, Дмитро Бузько, поети Леонід Чернов, Мечислав Гаско, режисер Фавст Лопатинський. Але насправді журнал випускали Шкурупій, Полторацькій, Влизько і фотограф Дан Сотник. Деякі критичні статті виходили під колективним псевдонімом «Дмитро Голубенко».

Макет першого номеру журналу зробив головний художник МОБ (Мистецьке об'єднання «Березіль») Вадим Меллер. І обкладинка журналу (глянцева, яскраво-жовтого кольору) і шрифт заголовка, і принципи розташування матеріалу, і формат – все це різко відрізнялося від стилю оформлення тодішніх періодичних видань, таких, скажімо, як «Плуг», «Гарт», «Життя й революція», «Червоний шлях». Номер був проілюстрований репродукціями з картин П. Пікассо, Жоржа Брака та інших. Журнал відразу привернув загальну увагу. Тираж становив 1100–1200 примірників, тобто, за сьогоднішніми мірками, був досить великим. На жаль, Меллер посварився з Семенком і в квітні 1928 р. пішов з журналу. На його місце прийшов фотограф і художник Дан Сотник, а потім, з початку 1930 р. – Анатоль Петрицький. Разом з Меллером відійшов від співпраці з журналом і Лесь Курбас. На думку Семенка, театр «Березіль» мав бути більш експериментальним і політичним. До того ж, театр, нарешті, знайшов свого драматурга – Миколу Куліша, п'єси якого уводили театр від о конструктивістських і антипсихологічних настанов.

Журнал складався з декількох розділів. Кожен номер мав свій особливий слоган, надрукований на титульній сторінці українською та французькою мовою. Обкладинки часто оформлялися фотографіями Д. Сотника, В. Шкорбатов та інших майстрів, які ілюстрували можливості нових, нестандартних засобів зйомки, а також кадрами з фільмів або графічними роботами П. Ковжуна.

На звороті титульного листа розміщався «Зміст» часопису, причому іноді редактори коротко і насмішковано коментувати кожний розміщений у журналі твір. В якості безкоштовного додатку до журналу дописувачі в 1929 р. отримали збірник «Великий кобзар» Михайла Семенка.

На сторінках журналу широко висвітлювалися питання теорії «лівих» течій літератури і мистецтва, містилися вірші, оповідання, романи, статті

(дослідницькі, критичні, полемічні), фейлетони і нариси, огляди мистецьких подій в СРСР і за кордоном. Серед інших публікацій з'являлись і матеріали, присвячені літературному та мистецькому життю Польщі.

Учасники «Нової генерації» вважали, що їхні твори повинні бути перш за все функціональними: «Раціональні вимоги, поставлені перед мистецтвом сьогодні, переключають його на конструктивний шлях функціональних мистецтв. Функціональні мистецтва відіграють соціально-корисну роль в загальному процесі соціалістичного будівництва в плані універсальної установки на комунізм» [11]. Тому в журналі культивувалися «функціональні жанри» – репортаж, памфлет, марш. Пошуки функціональності поступово привели до риторики, схематизму, невміння знайти оригінальне рішення заданої теми. Футуристичні тексти навіть частково втрачали метафори, гіперболи та інші засоби виразності. Художність навмисно ігнорувалася, рідкісні її вкраплення у тексти відносили до числа недоліків. Це була відверта політизація літератури, а значить – неодмінна втрата якості.

Звісно, публікуючи твори зарубіжних письменників, редактори вибирали ті, що за формою та змістом відповідав проголошеним вимогам. Звертаючись до творчості польських письменників, редактори часопису насамперед шукали однодумців, тих, хто у своїй творчості притримувалася авангардних напрямків, відображав динаміку та урбанізм сучасного життя. У 1920-ті роки найбільш знаними в Україні виявилися Владислав Броневський, Юліан Тувім, Станіслав Ришард Станде.

Так у номері 2 журналу за 1927 р. було надруковано вірш Ю. Тувіма «Ми – люди» у перекладі К. П. (під цим криптонімом ховався український письменник Клім Поліщук (1891–1937), пізніше репресований):

Так, ми люди, що бризкаєм кров'ю.  
 Бо гострий вогонь здобувався любов'ю.  
 Ми втискаємося в соняшне диво!  
 О, м'ясисті дні! Ти круглясте твориво!  
 Рве нас твердість напружена в жилах.  
 Чвалаємо на днях, як на дужих кобилах.  
 Прогризаємо світ, як достиглі черешні,  
 Як ранні вишні, що перші по весні.  
 Тіло, течю і м'яснями здуте,  
 Виставляється одіте і обуте.  
 І самі, повні соку черешень,  
 Шаленієм від злотних довершень [18, с. 25].



Юліан Тувім



Владислав Броневський



Клим Поліщук



Іван Кулик



Обкладинка журналу  
«Нова генерація», 1928, № 3.

Обкладинка журналу  
«Нова генерація», 1930, № 10



З цього перекладу видно, що відомий польський поет Юліан Тувім (1894–1953) в той час тяжів до експериментів. В його віршах віддзеркалювалося буденне життя, але прояви цього життя описувалися підкреслено експресивно, з живання просторічних виразів та жаргонізмів. Автор шукав нових форм, вдаючись до словотворчості, і мабуть, саме це привертало до нього увагу українських футуристів.

У тому ж номері з'явився короткий огляд «Ліва акція в сучасній польській літературі» [9]. В цій невеличкій замітці без підпису були коротко охарактеризовані сучасні польські літературні угруповання – «Пікадор», «Skamander» (гугрувався навколо часописів «Zdrós» та «Zwrotnica»). Особливу увагу автор (подано без підпису) зосередив на поетах поетів, близьких за своїми естетичними уподобаннями до футуризму (Ержі Гулевіч, Юліан Тувім, Антоні Слонімський, Мечислав Браук, Владислав Броневський, Станіслав Ришард Стандей, Чемпель, Тадеуш Пейпер, Бруно Ясенський, Титус Чижевський, Юліан Альден, Ян Пшибось).

У 4-ому номері «Нової генерації» за 1928 р. було вміщено поему видатного польського поета Владислава Броневського (1897–1962) «Остання війна» [2]. У «Зауваженнях редакції» було щодо цього твору було вказано: «Владислав Броневський – один з найвизначніших сучасних польських лівих поетів. Разом із поетами С. Р. Штанде та В. Вандурським склав і видав у Варшаві альманах «Три Сальви, бюлетень поетичний», звідти і перекладено цю поему. В останньому розділі (6) автор дещо «знизив тона». Проте поема залишається одним з найкращих зразків футуристичної поезії» [5].

Перекладача позначено криптонімом Р. В., тобто Роленко Василь. Це – псевдонім поет Івана Кулика (1897–1937), який згодом був репресований і розстріляний у 1937 р. [7, с. 50]. У передмові до збірки його поезій, яка вийшла у 1962 р., Степан Крижанівський писав: «Це був оригінальний поет, зі своїм неповторним обличчям, своєю філософською спрямованістю, своїми ритмами і мелодіями, своїми образами, своїм словником» [8, с. 32]. Ми бачимо, що схильність до філософських узагальнень знайшла відображення й у перекладах Кулика.

Поема Броневського була спробою осмислення подій Першої світової війни. Поет, який брав участь у війні у складі легіону Ю. Пілсудського і мав нагороди за бойові заслуги, виступає в ній від імені усього «втраченого покоління», для якого ця бійня була величезним зламом і величезним горем. Важливо те, що Броневський говорить не тільки від

лица тих, хто пережив війну, але й від лица загиблих, померлих, всіма забутих юнаків:

Йдуть салдати на Захід. Йдуть салдати на Схід.  
В шлунок Європи, мов бубен, стукіт рушниць і чобіт.

Йдуть здобувати Варшаву, Берлін і Париж, і Рим.  
В небо жбурляють піснями. В небо багнети і дим.

Йдуть, переходять, співають: батьківщина їм весь світ.  
Землі й моря, й піднебесся літа, мільйони, тьми літ.

Минають віки, як пороги. Віки, як миті в етер.  
Нема жалю до неба: бог, забитий, помер.

Вмер, прибитий піснями. Трупа на суд притягти!  
Фронт через землю на небо. Всюди на світі фронти [2, с. 269–270].

Перед нами – гірка розповідь про недавні трагічні події. Причому у перекладі Кулика відбився його власний досвід, досвід вже громадянської війни. Що ж визвало таке несхвальне зауваження редакції «Нової генерації»?

Фінал поеми звучав так:

Тоді,  
коли вже ніхто не ділитиме  
батьківщини світу незмірної  
повернуть вони,  
янголи світлі  
у шатах святих і добірних.  
Це нічого,  
що уста погнилі,  
що очі хробак їм виїв –  
повернуть  
до своїх милих,  
а ті їм повиснуть на шиях.  
Не з гробів:  
з мандрівки далекого шляху  
гості додому востанне.

Трояндою  
 Розквітне земля,  
 Полум'яним квітом –  
 КОХАННЯМ.  
 [2, с. 271].

Цікаво, що двома роками раніше цей твір вже було перекладено українською поетом Василем Атаманюком та надруковано у часопису «Червоний шлях» за 1926 р. [3]. Ці два переклади заслуговують на окремий аналіз, бо вони позначені різним рівнем перекладацької культури. Мова йде не про особисту обдарованість перекладачів і не про ступінь володіння польською мовою, а про знання реалій (так, наприклад, Атаманюк пише про мазурські озера, Кулик – про болота, бо поразка російських військ у Мазурській операції у Східній Пруссії, де загинуло близька 40 тисяч воїнів, пояснювалась, серед іншого, важкими природними умовами, й тому всі знали з газет про «мазурські топи»).

Фінал у перекладі Атаманюка звучав так:

Тоді,  
 як більше ніхто не поділить  
 батьківщину світа,  
 як згинуть межі,  
 вернуть вони,  
 янголи білі  
 в світлій, розкішній одежі.  
 Дарма,  
 що рот зогнилий,  
 що хробак їм очі виїв –  
 повернуть  
 до своїх милих,  
 а ті звиснуть на шиях.  
 Не з ями:  
 з далеких мандрів  
 вернуть додому знову.  
 Земля  
 зацвіте, як троянда,  
 цвітом гарячим –  
 Любов'ю [3, с.120].

Звичайно, і янголи, на яких перетворилися загиблі, й білі шати повернення, і вселюдська любов, що пахкотить трояндами, погано поєднувалися з боротьбою за диктатуру пролетаріату в усьому світі. Але Броневський, як кожний справді значний поет, був вищий за догми, за маніфести та вимоги моменту, тому писав про те, що хвилювало його самого (а значить, могло знайти відгук в інших серцях).

На жаль, думку «Нової генерації», ймовірно, поділяли й деякі редактори: останній розділ поеми був видалений з перекладу Івана Кулика, який вміщено у збірці творів В. Броневського, що вийшла у Києві 1935 р. [1]. До речі, у цьому ж вигляді поему опубліковано й у 1961 р. у збірці творів Івана Кулика [8, с. 295–301].

«Нова генерація» знайомила читачів також зі зразками новітньої польської прози. У 4-му номері «Нової генерації» за 1928 р. надруковано новелу польського письменника Тадеуша Ріттнера (1873–1921), який на той час вже пішов з життя [15]. Уривок з повісті під назвою «Екзотика» також переклав Клим Поліщук, який у 1920–1924 рр. перебував в еміграції в Польщі й добре володів польською мовою.

У творі йдеться про якийсь вигаданий далекий острів в океані, де є звичай, поїдати найкрасивіших червоношкірих дівчат. Аборигени вважають це найбільшим виявом кохання. Оповідач, від лиця якого ведеться розповідь, як цивілізована людина, зрозуміло, не може цього зробити, а ось його приятель залюбки переймає місцевий звичай. Ріттнер залишає свого героя у розпачі від такої подвійної зради... Між іншим, нагадаємо, що саме ця (або дуже подібна метафора) була пізніше реалізована у фіналі роману П. Зюскінда «Парфюмер», де головного героя теж розірвали на шматки та з'їли закохані в його аромат люди. Мабуть, увагу футуристів привернула саме відверта іронія цього парадоксального сюжету, в якому відчувалася пародія на «колоніальні» твори Р. Кіплінга, бо попри все тягіння до функціональності, редактори часопису «Нова генерація» дуже прихильно ставилися до пародії, літературної гри та всіляких містифікацій, навіть коли самі ставали жертвами пародій.

Достатньо згадати випадок з поетом Едвардом Стріхою. Під цим псевдонімом ховався Кость Буревій, співробітник альманаху «Літературний ярмарок». Буревій в 1927 р. опублікував у «Новій генерації» кілька віршів футуристичного спрямування. Семенко не розпізнав містифікацію, прийнявши злу пародію за чисту монету. «Літературний ярмарок» приблизно місяць знущався з футуристів, а Семенко, щоб зберегти обличчя, написав сам і опублікував під прізвиськом Стріхи кілька нових

творів, після чого так званий «Едвард Стріха» зник зі сторінок «Нової генерації». А у відповідь на задержуватий лист бойчукістів до Семенка («Так, ви, т. Михасю, повинні зникнути») «Нова генерація» опублікувала веселий некролог і не менш кумедні спогади Петрицького про Семенка (у №9 за 1929 р).

У 1929 р. у «Новій генерації» був надрукований вірш Станіслава Ришарда Станде «Слова» з книги «Напевно ми» (1928) [17]. Твір переклала забута нині поетеса Марія Дика (1910? –1933?). Юрій П'ядик у своїй антології подає декілька віршів Дикої та її переклади з Маяковського, С. Р. Станде, Б. Ясенського та Поля Морана [14]. Українська письменниця Галина Гордасевич зі слів Яра Славутича пише, що Марія Дика загинула 1933 р., розірвана собаками при спробі арешту [4].

Вірші Станде дихають бажанням оновлення життя, надією на великі зміни.

Слова на камінні походили збіжжям.  
 ще орел двоголовий дер тумани біли.  
 слова були ядерні, цілінні, свіжі.  
 Досі слова гасло гомоніли вчистю.  
 Тепер мають силу творця  
 і дрижать над містом  
 соковиті сонця.  
 Слова Леніна  
 тверді.  
 Мяз робітничій розпечений!  
 гострі.  
 Серп, що валить траву на коліна!  
 Слова  
 переливаються в речі:  
 Карабіни, плуги, Чека, Нарокомфіни [17, с. 9].

Не менш революційно звучить вірш Б. Ясенського «До французького пролетаріату» [20].

Збиті в коло тісне, аж спирало вам дух,  
 Як армія бранців тривожна,  
 Погрози дротом кільчастим  
 побачили ви, що в злученні рук

можна місто як грушу обтрясти.  
 Але гнів, що з домів на вулицю гнав  
 затуркані, бліді, пожовклі лиця,  
 чекав лиш на другий сигнал,  
 щоб перелиться!  
 Через чорний димар свій  
 Бухнете раннім ранком  
 Блідих здивованих міст затопите далі  
 І це буде останній ваш бій  
 «la lutte finale»! [20, с. 11].

Звичайно, на вибір віршів впливала їхня тематична спрямованість, хоча творчість цих польських письменників ніколи не вичерпувалась політичною риторикою.

У статтях з питань мистецтва «Нова генерація» прагнула охопити весь авангардні явища, при чому редакція пильно стежила за рівнем публікацій та широтою підходу до матеріалу.

Майже в кожному номері містився розповідь про різні напрямки, особистості і виставки, які відкривалися на Заході. На сторінках журналу з'являлися Олександр Архипенко, Ганс Арп, Гійом Аполлінер, Джакомо Балла, Жорж Брак, Марсель Брейер, Віллі Баумейстер, Джорджо де Кіріко, Отто Дікс, Пауль Клеє та інші. Тут, крім статей, можна було побачити репродукції картин, фотографії, макети архітектурних споруд. Це імпувало закордонним митцям і мистецтвознавцям: «Нова генерація» була відома на Заході (один з номерів журналу був навіть представлений на останній виставці «Москва-Париж»).

Так, у 1928 р. у № 5 «Нової генерації» вміщено фотографію роботи (без назви) скульптора Августа Замойського. Август Замойський (1893–1970) – один з видатних польських майстрів ХХ ст. Мистецьку освіту він отримав у Німеччині, де опинився як полонений у роки Першої світової війни. У Мюнхені молодий скульптор познайомився з поетом С. Пшибишевським, через якого зв'язався з групою польських експресіоністів «Бунт». Після повернення до Польщі разом із Леоном Хвистекем, Титусем Чижевським та Станіславом Ігнацієм Віткевичем створив групу «Польські експресіоністи», яка згодом отримала назву «Формісти». В той час, приблизно з 1918 до 1924 рр., у творчості Замойського домінували жорсткі, напружені форми і об'єми, абстрактні фігури з підкресленим контуром, поєднання ламаних і плавних ліній. Але з другої половини 1920-х років скульптор

все більш схилявся до реалізму, особливо у зображеннях оголеної жіночої натури.

З 1923 р. Замоїський перебував у Франції, у 1929 р. став одним з організаторів виставки польського мистецтва у Парижі. У 1940–1955 рр. жив у Бразилії, де заснував скульптурну школу й сам викладав у ній. Серед кращих робіт бразильського періоду можна згадати пам'ятник Ф. Шопену в Ріо-де-Жанейро, «Ню» – монументальну скульптуру оголеної жінки у Музеї мистецтв у Белу-Орізонті. У 1955 р. скульптор повернувся до Франції, де жив до самої смерті, час від часу навідуючи свою батьківщину. Замоїський працював у різних техніках, робив скульптуру з каменю, бронзи, глини, гіпсу. Останній період його творчості характеризує домінування релігійної тематики.

Зрозуміло, чому скульптуру Замоїського, розміщену на сторінках «Нової генерації», сфотографовано так, що цей твір справляє враження причетності до авангардного мистецтва: адже наприкінці 1920-х митець вже працював у реалістичній манері, але оскільки нещодавно він належав до експресіоністів, глядач мав це якось відчутти.

Багато місця відводився у часопису публікаціям представників провідних західних архітектурних шкіл (наприклад, Ле Корбюзьє), а також вітчизняним архітекторам (І. Малоземову, Л. Лоповіку, А. Касьянову, М. Холостенко), які писали про суттєві проблеми столичного Харкова, який шукав своє нове виразне обличчя.

У 1930 р. у № 10 була оприлюднена цікава стаття С. Михайловича (який сховався за криптонімом С. М.), присвячена проекту так званого «симультанного» театру у Варшаві [13]. Цей проект був розроблений архітекторами Шимоном Сірксом, Зігмунтом Леським та Анджеєм Пронашко (братом відомого скульптора Збігнева Пронашка). Анджей Пронашко разом з братом теж належав до формістів. Олександр Федорук в своїй книзі характеризує це угруповання, яке діяло у Кракові у 1912–1922 рр.: «Формісти першими звернулися до пошуків нових художніх форм у малярстві. На першому етапі (до 1919 р.) вони виступали як польські експресіоністи, використовуючи творчі ідеї німецьких експресіоністів з метою творення нового мистецтва. До складу угруповання входили брати Збігнев і Анджей Пронашко, Т. Чижевський, Л. Хвістек, Я. Гриньковський, Я. Межеєвський, С. Віткєвич, Г. Готліб, Т. Неселовський, В. Вонсович, К. Вінклер. <...> Формісти прагнули до створення «універсального стилю епохи» [19, с. 178–179].

Таким чином, в архітектурному проекті молодих польських авторів теж на перший план було висунуто функціональність та простоту. Як

відомо, симультанні декорації застосовувались ще у театральному мистецтві середньовіччя у містеріальних виставах. Це такий тип декоративного оформлення вистави, який передбачає одночасне устанавлення (фронтально, перед глядачем) всіх декорацій, необхідних по ходу дії вистави. У Середньовіччя було прийнято умовно зазначати місце дії, тому на сцені споруджали такі «будиночки», які слугували палацем, тюрмою, храмом тощо. Актори під час дії просто переходили з одного будинку до іншого.

Проект польських архітекторів призначався для швидкої зміни декорацій і для того, щоб глядач міг одночасно отримувати різні враження. З плану було видно, що сцена цього театру була поділена на дві частини: сталу і рухома. Нерухомими були авансцена та ар'єрсцена. Рухома частина складалася з двох кілець, які оточували зал і могли обертатись коло нього. На першому кільці (6 метрів завширшки), яке могло рухатися в різних напрямках, розміщувалися станки, які могли підноситися над рівнем сцени або западати під неї. Друге кільце теж могло рухатися навколо залу в різні боки (незалежно від першого). При цьому конструкція виключала гуркіт та інші неприємні й небажані ефекти. На жаль, цей цікавий задум не був втілений у життя.

1930 р. організація «Нова генерація» спробувала влитися до ВУСППу (Всеукраїнської спілки пролетарських письменників). Але з боку вуспівців одразу ж посипалися звинувачення в «лівобуржуазності», й футуристам «Нової генерації» вказали їх законне місце – серед «попутників». Зрозуміло, це не могло не образити Семенка, який був одним із зачинателів української радянської літератури і чи не найбільш ревним борцем проти літературних традицій минулого.

У січні 1931 р. під натиском ВУСППу творча організація «Нова генерація» самоліквідувалася. Це був час саморозпуску багатьох літературних та художніх об'єднань. Здавалося, що український літературний футуризм себе вичерпав. До того ж, на зміну різнобічним напрямам прийшла більш потрібна владі уніфікація, пізніше названа «соціалістичним реалізмом».

Після 1937 р. багато з тих, хто у 1920-ті р. руйнував старе мистецтво і робив спроби створити нове, опинилися в тюрмах і таборах. Загинули Олекса Влизько, Гео Шкурупій, Олекса Слісаренко, Юліан Шпол, Дмитро Бузько та сам Михайль Семенко. Були страчені й ті польські письменники, які наприкінці 1920-х рр. опинився в еміграції у Радянському Союзі (серед них – Вітольд Вандурський та Бруно Ясенський).

Зберігати комплекти журналу «Нова генерація» ставало все небезпечніше. Зараз в одній з найбільших бібліотек Харкова – Центральній науковій бібліотеці ХНУ ім. В. Н. Каразіна – нема повного комплекту примірників «Нової генерації», одного з найцікавіших часописів кінця 20-х років. Проте твори польських поетів та матеріали, присвячені польському мистецтву, які друкувалися на шпальтах часопису, свідчать про те, що українські авангардні митці активно шукали перетини з новим світовим мистецтвом, відчуючи себе його частиною.

## Література

1. Броневський В. Вибрані твори : пер. з пол. / В. Броневський. Київ : ДВУ, 1935. 40 с.
2. Броневський В. Остання війна : поема / В. Броневський ; пер. Р. В. // Нова генерація. – 1928. – № 4. – С. 267–271.
3. Броневські В. Остання війна / пер. з пол. В. Атаманюка // Червоний шлях. – 1926. – № 10. – С. 116–120.
4. Гордасевич Г. Українки під знаком тоталітаризму / Галина Гордасевич // Література України. 1995. 21 верес.
5. Зауваження редакції // Нова генерація. – 1928. – № 4. – С. 241.
6. Ільницький О. Український футуризм, 1914–1930 / О. Ільницький ; пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
7. Коломієць Л. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років : матеріали до курсу «Історія перекладу» : навч. посібник / Л. В. Коломієць ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ : Київський університет, 2013. – 559, [1] с.
8. Кулик І. Вірші та поеми / І. Кулик, передмова С. Крижанівського. Київ : Радян. письменник, 1962. 326 с.
9. Ліва акція в сучасній польській літературі // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 51–52.
10. Ми за... // Нова генерація. – 1927. – № 1. – С. 1–2.
11. Мистецтво як емоціональна категорія... // Нова генерація. – 1930. – № 1. – С. 2.
12. Мудрак М. Око на мистецтво в «Новій генерації» / Мирослава Мудрак ; пер. з англ. Ганни Яновської // Мистецькі сторінки «Нової генерації», 1927–1930 : тематичний покажчик / Олена Кашуба-Вольвач. – Київ, 2016. – С. 7–19.
13. Проект «симультанічного» театру // Нова генерація. – 1930. – № 10. – С. 53–56. – Підпис: С. М.
14. П'ядик Ю. Дика Марія // Українська поезія кінця XIX середини XX ст. : Бібліографія. Антологія. – Київ, 2011. Т. 2. С. 520, 602.
15. Рітнер Т. «Екзотика» / пер. з пол. К. П. // Нова генерація. – 1928. – № 4. – С. 290–294.

16. Семенко М. За консолідацію пролетарських сил в українській літературі / М. Семенко // Нова генерація. – 1930. – № 3. – С. 57–60.
17. Станде С. Р. Слова / С. Станде ; пер. з пол. Марії Дикої // Нова генерація. – 1929. – № 3. – С. 9–10.
18. Тувім Ю. Ми – люди / Ю. Тувім : пер. з пол. К. П. // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 25–26.
19. Федорук О. Декілька нотаток по розвиток повоєнного модернізму у Польщі / Олександр Федорук // Перетин знаку : Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. – К., 2008. – Кн. 3. – С. 176–203.
20. Ясенський Б. До французького пролетаріату / Б. Ясенський ; пер. з пол. Марії Дикої // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 10–11.

## Юліана Полякова

### Польські література і мистецтво на сторінках часопису «Нова генерація»

У статті подано аналіз матеріалів, присвячених літературі і мистецтву Польщі і надрукованих на сторінках часопису українських футуристів «Нова генерація».

Звертаючись до творчості польських письменників, редактори часопису насамперед шукали однодумців, тих, хто у своїй творчості притримувався авангардних напрямків, відображав динаміку та урбанізм сучасного життя. У 1920-ті роки найбільш знаними в Україні виявилися Владислав Броневський, Юліан Тувім, Станіслав Ришард Станде.

Так у номері 2 журналу за 1927 р. було надруковано вірш відомого польського поета Ю. Тувіма «Ми – люди» у перекладі Кліма Поліщука. Ю. Тувім в той час тяжив до експериментів. В його віршах віддзеркалювалося буденне життя, але прояви цього життя описувалися підкреслено експресивно, з вживання просторічних виразів та жаргонізмів. У тому ж номері з'явився короткий огляд «Ліва акція в сучасній польській літературі», де були коротко охарактеризовані сучасні польські літературні угруповання.

У № 4 «Нової генерації» за 1928 р. було вміщено поему видатного польського поета Владислава Броневського (1897–1962) «Остання війна», яка була спробою осмислення подій Першої світової війни. «Нова генерація» знайомила читачів також зі зразками новітньої польської прози. У № 4 «Нової генерації» за 1928 р. також надруковано новелу польського письменника Тадеуша Рігтнера (1873–1921).

У статтях з питань мистецтва «Нова генерація» теж зверталась до польської тематики. У № 5 за 1928 р. «Нової генерації» вміщено фотографію роботи (без назви) видатного скульптора Августа Замоїського (1893–1970).

У 1930 р. у № 10 була оприлюднена цікава стаття С. Михайловича (який сховався за криптонімом С. М.), присвячена проекту так званого «симультанного» театру у Варшаві. Цей проект був розроблений архітекторами Шимоном Сіркусом, Зігмунтом Леським та Анджеєм Пронашком (братом відомого скульптора Збігнева Пронашка). Проект польських архітекторів призначався для швидкої зміни декорацій і для того, щоб глядач міг одночасно отримувати різні враження. На жаль, цей цікавий задум не був втілений у життя.

Твори польських поетів та матеріали, присвячені польському мистецтву, які друкувалися на шпальтах часопису, свідчать про те, що українські авангардні митці активно шукали перетини з новим світовим мистецтвом, відчуваючи себе його частиною.

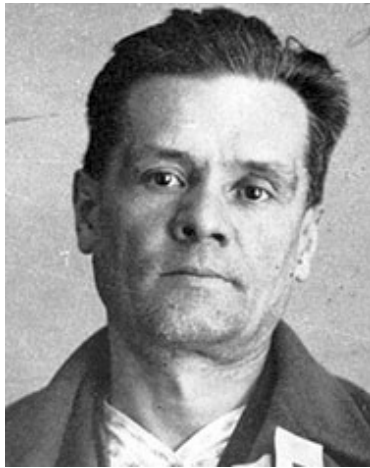
**Juliana Polakowa**

### **Polska literatura i sztuka na stronach czasopisma «Nowa generacja»**

Artykuł przedstawia analizę materiałów poświęconych literaturze i sztuce polskiej i opublikowanych na łamach czasopisma ukraińskich futurystów «Nowa generacja». Nawiązując do twórczości polskich pisarzy, redaktorzy pisma szukali przede wszystkim ludzi o podobnych poglądach, którzy w swojej pracy trzymali się awangardowych trendów, odzwierciedlając dynamikę i urbanistykę współczesnego życia. W latach dwudziestych najbardziej znanymi na Ukrainie byli Władysław Bronewski, Julian Tuwim i Stanisław Ryszard Stande. Prace polskich poetów i materiały poświęcone polskiej sztuce, które zostały opublikowane w kolumnach czasopisma, pokazują, że ukraińscy awangardowi artyści aktywnie starali się krzyżować z nową sztuką światową, czując się jej częścią.

### Вандурский – Маяковский – Харьков

Деятельность польского поэта, драматурга, режиссера и общественного деятеля Витольда Вандурского неоднократно привлекала внимание исследователей. Ему посвящены монографии польских литературоведов В. Филлера и Х. Карвацкой [12, 14]. Его жизнь и деятельность рассматривает российский историк Т. П. Агапкина в своей статье, помещенной в книге «Деятели славянской культуры в неволе и о неволе» [1]. Творческие поиски Вандурского-режиссера подробно исследует Н. Башинджаян [2]. А поскольку Вандурский стоял у истоков 1-го Польского государственного театра в Киеве, его деятельности отводится значительное место в монографии польского историка театра П. Горбатовского [13].



Вітольд Вандурський

Во всех исследованиях упоминается о том, что один из небольших, но насыщенных событиями, эпизодов жизни Вандурского связан с Харьковом. Прежде чем рассказать об этом, остановимся на основных фактах биографии польского писателя и режиссера. Он принадлежал к тем деятелям польского искусства, которые были связаны одновременно с левым направлением в искусстве и с революционным движением в политике, что и привело его в итоге к трагической гибели.

Витольд Богдан Вандурский (Witold Bohdan Wandurski) родился 8 (20) апреля 1891 г. в городе Граница Петроковской губернии (Польша).

Окончил гимназию в Лодзи. В 1913 г. Вандурский приехал в Москву, чтобы изучать право в Московском университете. При этом он вскоре стал активным участником студенческой театральной студии на Девичьем Поле, где выступал с чтением стихов, участвовал в сатирических сценках и скетчах [2, с. 115].

Именно тогда он имел возможность познакомиться с театральной жизнью столицы Российской империи, в частности, увидеть постановки К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова. Вандурский и сам принимал активное участие в работе студенческой театральной студии на Девичьем Поле, где выступал с чтением стихов, участвовал в сатирических сценках и скетчах [2, с. 115].

При этом наибольший интерес вызывало у него творчество Всеволода Мейерхольда. Неизвестно, видел ли Вандурский до 1917 г. спектакли Мейерхольда, который в то время работал в Петербурге. Но он слушал рассказы очевидцев, жадно читал выпускаемый мастером журнал «Любовь к трем апельсинам». Несомненно, что Мейерхольд привлекал польского писателя не только как режиссер-авангардист, но и как личность. Именно под его влиянием сформировалась театральная эстетика Вандурского, он начал самостоятельно изучать старинный театр, особенно комедию дель арте.

Неслучайно позднее, в 1925 г., Витольд Вандурский опубликовал в одном из ведущих театральных журналов — «*Życie Teatru*» («Жизнь театра») свою работу «Эволюция Мейерхольда» [15]. В ней он прослеживает весь творческий путь Мейерхольда: первые выступления на сцене Московского Художественного театра, увлечение символизмом и театральностью, обращение к конструктивизму и создание биомеханики. Статья Вандурского носила компилятивный характер. Собственно, он не скрывал, что пользовался при ее написании книгой Е. Зноско-Боровского «Русский театр начала XX века» (Прага, 1925) и другими материалами [8, с. 246]. Но создавая портрет режиссера на фоне эпохи, Вандурский делал собственные выводы: он считал Мейерхольда романтиком, искателя приключений, конквистадора, покоряющего новые, неизвестные территории искусства. При этом как коммунист Вандурский не мог не учитывать влияние революционных изменений на творчество Мейерхольда, однако был далек от того, чтобы видеть в нем художника на службе идеи: «Революция дала выход темпераменту Мейерхольда-художника – «идеология» была прицеплена потом. Вообще любая «идеология» всегда была чужда этой стихийной натуре. Мейерхольд

– тут он диаметрально противоположен Евреינוву и Таирову – никогда не создавал себе систему: он творил непосредственно, вне теории, – теория приходила потом. <...> Что же касается «коммунизма» Мейерхольда, то, кажется, сами коммунисты не очень-то доверяют ему в этой сфере» [15, № 43, s. 337]. Таким образом, мы видим, что Вандурский воспринимал Мейерхольда как независимого художника, преданного исключительно искусству.

Учась в Московском университете, Вандурский познакомился с творчеством Владимира Маяковского, оказавшего огромное влияние на формирование Вандурского-поэта. Неслучайно он одним из первых стал переводить Маяковского на польский язык: эти переводы были позднее опубликованы в книге «Nowa scena robotnicza» («Новая рабочая сцена»), вышедшей в Варшаве в 1923 г.

Восторженно встретив Октябрьскую революцию в Москве, Вандурский в качестве литератора и актера-любителя участвует в создании агитационного театра в виде «Живых газет» и передвижных агитбригад. По заданию Наркомпроса Вандурский ездил по территории бывшей Российской империи, создавая рабочие театральные кружки в клубах.

В 1919 г. Вандурский приехал в Харьков. Нам известно о пребывании писателя в городе только из его собственных воспоминаний, пересказанных в книгах А. Февральского и Х. Карвацкой. Причем дополнительную путаницу вносят издержки двойного перевода (сначала с русского на польский – в книге Х. Карвацкой, затем – обратно, в статьях А. Февральского и др.)

Так, например, Агапкина пишет, что в Харькове в 1919 г. Вандурский преподавал в Свободном университете искусств и, работал в созданном при нем Театрально-экспериментальном театре [1, с. 114]. Сведений об этом театре нам пока найти не удалось. Н. Башиджяган также утверждает, что Вандурский читал лекции в Вольном университете искусств [2, с. 115]. А Карвацкая в своей книге пишет, что в этом университете Вандурский не только преподавал, но и изучал историю старинного театра под руководством профессора А. И. Белецкого [14, s. 62].

На самом деле Вольный факультет искусств, где известные ученые (Ф. И. Шмит, А. И. Белецкий, С. М. Кульбакин, В. Н. Покровский, Б. А. Лезин и др.) читали для желающих лекции по вопросам искусства начал работу в Харькове в октябре 1919 г. в помещении Харьковского художественного училища на улице Каплуновской [5]. И если Вандурский и в самом деле принимал участие в деятельности этого просветительского

учреждения, то, очевидно, оставался в Харькове и после того, как он был взят войсками Деникина.

Еще весной 1919 г. Вандурский стал руководителем самодеятельного театрального коллектива Райздравотдела. Именно с актерами этого театра он поставил пролог к «Мистерии-Буфф» и «Левый марш» В. Маяковского.

Напомним, что «Мистерия-буфф» – известная социально-бытовая пьеса В. Маяковского. Ее первая редакция была написана в 1918 г., к годовщине Октября. Центральное бюро по организации празднеств в честь годовщины революции включило постановку этой пьесы в число праздничных мероприятий. Спектакль поставили В. Мейерхольд и В. Маяковский, оформил К. Малевич. Премьера состоялась в Петрограде 7 ноября 1918 г. в помещении Театра музыкальной драмы. Сам Маяковский сыграл в спектакле роль «Человека просто», Мафусаила и одного из чертей.

В 1921 г. Маяковский основательно переработал и осовременил «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», как определил он жанр «Мистерии-буфф», а В. Мейерхольд и В. Бебутов поставили пьесу в Москве, в Театре РСФСР 1-м. Нам пока неизвестно, могли Вандурский, находящийся в постоянных разъездах, видеть постановку Мейерхольда в 1918 г. в Петрограде, и соответственно, испытать его влияние при попытке собственного воплощения пьесы Маяковского.

О харьковских постановках Вандурского пишет исследователь драматургии Маяковского А. Февральский. Он же, со слов самого Вандурского, делает попытку дать некоторое представление об этих спектаклях: «В Харькове в 1919 году самодеятельный драматический кружок клуба при одном из районных отделов здравоохранения поставил пролог к «Мистерии-буфф». Режиссировал находившийся в то время в Харькове польский поэт и театральный деятель Витольд Вандурский. Пролог предстал перед зрителями как своего рода живая картина, сочетавшаяся с хоровой читкой текста. Исполнители, расположенные на различных плоскостях, стояли неподвижно. Вандурский считал, что постановка не вполне удалась из-за отсутствия нужных материалов и тому подобных неполадок. Инсценировка же «Левого марша», поставленная Вандурским в том же клубе, горячо принималась зрителями. Через несколько лет он повторит свой опыт постановки пролога в Польше – уже со значительно большим успехом» [10, с. 105]. В примечаниях А. В. Февральский добавляет: «Беседа В. Вандурского со мною происходила в Москве в 1932 году. Тогда же он рассказал мне о своих постановках в Польше...» [10, с. 105].

Об этом же пишет в своей статье Н. Башинджагян, делая упор на том, что постановки – первые самостоятельные работы Вандурского-режиссера: «В 1919 г. с группой любительского коллектива работников Харьковского отдела здравоохранения он инсценирует в городском клубе два произведения В. Маяковского: «Пролог» к «Мистерии-Буфф» и «Левый марш»» [2, с. 115–116]. Исследовательница делает попытку реконструкции спектаклей, но ссылается при этом не на газетные или журнальные источники, а на статью А. В. Февральского, опубликованную в польском театральном журнале «Dialog» [11].

Понятно, что в Харькове в то время существовал не один клуб, но какое из зданий имеется в виду, пока выяснить не удалось. Конечно, условия были трудными, сценические средства – примитивными, а исполнители не отличались мастерством. Но именно в Харькове начиналось то, что впоследствии назовут «политическим театром» Вандурского. Чтобы достичь нужного идейно-эмоционального воздействия на зрителей, режиссер стремился к эстрадной зрелищности спектакля, в котором сочетались коллективная хоровая декламация и образы-маски, олицетворявшие положительных и отрицательных персонажей постреволюционных будней.

В частности, в «Левом марше» действие происходило одновременно на сцене, в проходах, по которым маршировали матросы, и перед сценой. Стихотворение было разделено на отдельные смысловые куски, которые соединялись динамичными игровыми сценами. Например, после фразы «Глаз ли померкнет орлий? / В старое ль станем пялиться?» был введен эпизод, показывающий муштру в старой армии: матросы под звуки команды и глухие звуки бубна падали на доски сцены и поднимались вновь. Действие сопровождали отрывистые взмахи руки вожака-матроса с маузером («Ваше слово, товарищ маузер»). При этом у всех персонажей был подчеркнута характерный, плакатный грим.

Основным режиссерским принципом, проявившимся уже в этих ранних постановках, был конструктивизм, сочетавший четкую выверенность сценического оформления, темпоритма и звуковой партитуры спектакля. Поэтому «Пролог» к «Мистерии-Буфф» выглядел как оратория, исполняемая мужским и женским хором, которые находились в разных частях сцены. При этом мужчины держали вертикальные транспаранты с буквами, из которых складывалось слово «пролог», а женщины, выходя, несли красные флажки, которые как бы расчленили это слово по диагонали. Все это образовывало своеобразную «канву», по которой голоса хора словно бы вышивали содержание стихов Маяковского, подчеркивая их жесткую

рубленую конструкцию, выделяя не только гласные, но и согласные звуки и подчеркивая смысл резкими ритмическими жестами.

Позднее, в 1929 г., Вандурский поставил «Пролог» на сцене Первого польского театра в Киеве. При этом он усилил цветовое решение: действие происходило в обрамлении красных и черных занавесей, а актеры были одеты в светло-желтые костюмы, которые отчетливо выделялись на этом фоне.

Вообще же, по-видимому, Вандурский считал «Пролог» универсальным введением для всех спектаклей пролетарского театра: он ставил его на протяжении 10 лет и в Польше (в Варшаве, Лодзи), и в СССР (в Киеве), начиная им все тематические вечера. Кроме того, Вандурский рекомендовал это произведение для репертуара рабочих театров, включив его перевод, как мы уже упоминали, в антологию «Новая рабочая сцена» (1923).

Вандурский пробыл в Харькове до 1921 г. По некоторым сведениям, он собирался организовать в нашем городе «Театр будущего». Но в 1921 г. началась война с Польшей, и Вандурский, как польский подданный, вынужден был вернуться на родину.

В 1922 г. он заведовал литературной частью Городского театра в Лодзи, выступал в качестве литературного и театрального критика, руководил отделом культуры газеты «Республика», где регулярно публиковал произведения начинающих литераторов (Ю. Тувима, Я. Ивашкевича, К. Ижиковского и др.). В то время Вандурский ратовал за революционное обновление репертуара лодзинского театра, в частности, предлагал поставить там «Зори» Э. Верхарна. Но это предложение (как и ряд других) было отвергнуто, и Вандурский ушел из театра.

Чтобы без помех воплощать свои творческие замыслы, он в 1922 г. организовал «Театральную школу-студию» при Союзе рабочей молодежи Лодзи, а в 1923 г. создал там же вместе с М. Шацким коллектив «Рабочая сцена». Первыми актерами стали рабочие-любители, затем в театр пришли профессионалы. Здесь Вандурский не только занимался обучением талантливой молодежи, но и ставил свои пьесы «Смерть на груше» (1923), «Игра об Ироде» (1926), где в осовремененном виде использовал сюжеты и приемы средневекового театра.

Здесь режиссер вновь поставил «Пролог» к «Мистерии-буфф» Маяковского, а также работал над сценическим воплощением пьес «Слово о Якубе Шеле» Б. Ясенского, «Ткачи» Г. Гауптмана и «Гибель «Надежды»» Г. Гейрманса.

В своих постановках Вандурский стремился уйти от бытового натурализма, искал новые средства театральной выразительности в метафоризации сценического языка. Он хотел создать не просто агитационный театр с пьесами революционного содержания, но и новую образную систему: подчинить метафору (близкую лубку, плакату, карикатуре) задачам политической агитации, идейного просвещения и эмоционального воспитания нового зрителя. Именно это он считал основной задачей созданного театра «Рабочая сцена» [2, с. 123].

Как поэт, Вандурский относился к левому, «авангардному» крылу польской литературы. В 1925 г. совместно с В. Броневским и С. Р. Станде Вандурский выпустил программный манифест пролетарской поэзии – сборник стихов «Trzy salwy» («Три залпа»). А конца 1927 г. редактировал ежемесячный литературный журнал «Dzwignia» («Рычаг»), выходивший в Варшаве.

В Народном университете Варшавы Вандурский читал лекции о революционном театре и драматургии, вел занятия по актерскому мастерству в университетском драматическом кружке, где опять поставил «Пролог» к «Мистерии-Буфф» и «Левый марш».

Как театральный критик и публицист, Вандурский подчеркивал необходимость реформирования театра, который должен был удовлетворять потребности нового, рабочего зрителя. Его взгляды сформировались под воздействием различного опыта, почерпнутого в России, — в них звучат отголоски как пролеткультовских идей, так и мейерхольдовской программы «театрального Октября». Кроме того, Вандурский предлагал обратиться к давним традициям народного театра, в котором литературный текст не связывал исполнителя, а служил наброском, канвой для импровизации (как в комедии дель арте). Вандурский считал, что на сцене нужно отбросить излишний психологизм, заменив его живым действием и занимательной интригой.

В своих постановках Вандурский непосредственно обращался к опыту и открытиям Мейерхольда как создателя театрального конструктивизма и биомеханики. Особое значение режиссер придавал он голосовой «инструментовке» театрального зрелища и ритмизованному, пластически четкому сценическому [14, с. 143]. При этом считал необходимым максимально упрощать сценографию, вводя вместо прежних живописных декораций строгие архитектурные конструкции.

Поски Вандурского в целом совпадали с исканиями работавших в Лодзи польских конструктивистов, входивших в группу «Блок» (Катажина

Кобро, Владислав Стшеминский, Генрик Стажевский, Мечислав Щука и др.) [14, с. 143].

Таким образом, Вандурский хотел создать в Польше модель нового театра, взяв за образец творчество Мейерхольда. Однако попытка реализовать эту модель в любительском рабочем театре была заранее обречена на провал из-за несовместимости авангардных идей с возможностями любительской труппы. Кроме того, как известно, радикальные социально-политические взгляды деятелей рабочих театров вовсе не означали, что они стремятся к созданию новых театральных форм. Поэтому Вандурский собирался не только постепенно повышать уровень мастерства исполнителей, но и приучать актеров и зрителей к новой эстетике.

Маяковский, побывавший в Варшаве в 1927 г., написал в своем очерке «Наружность Варшавы» писал: «В первый вечер я, конечно, встретился с самыми близкими нам и мне писателями. Это — Вандурский — прекрасный поэт и работник рабочего театра. На триста тысяч лодзинских пролетариев он один организует и ставит спектакли. Перед спектаклем он читает пролог из «Мистерии-буфф», потом — пьеса или инсценировка, от которой морщится польское начальство. У него отбирают помещения, у него уничтожают 30 декорации, над ним висят аресты, но он твердо ведет свою работу [7, с. 349]. Своим итогом взаимоотношений двух поэтов стала опубликованная в 1931 г., уже после смерти Маяковского, статья Вандурского, посвященная влиянию Маяковского на развитие современной польской поэзии [4].

В 1928 г. Вандурский был арестован властями Польши. После освобождения с 1929 г. жил в СССР. В 1929–1930 гг. в Киеве он руководил польским театром-студией, которую преобразовал в «Полпрат» («Польская театральная мастерская»). Здесь он поставил «Серебряный сон Саломеи» Ю. Словацкого, «Общее дело» Б. Ясенского, «Диктатуру» И. Микитенка, «Тома Сойера» М. Твена и др. В 1931 г. на основе «Полпрата» был создан Первый государственный польский театр, который также возглавил Вандурский.

Очень скоро его обвинили в «национал-большевизме» и отстранили от руководства театром (ни его эстетика, ни стремление к возрождению национально-культурных традиций больше не соответствовали текущему моменту – в стране шло стремительное сворачивание политики коренизации). К тому же, он не нашел поддержки и в самом театре. Польский исследователь Г. Стронский писал: «Зрештою, проти Вандурського виступила частина театрального колективу, незадоволена його

надмірним адмініструванням і суворим стилем керівництва. На зібраннях у хід пішло зведення рахунків, прояви дріб'язкових амбіцій тощо» [9, с. 29].

Поэтому режиссер вскоре переехал в Москву, где в театре имени Московской окружного совета профсоюзов поставил свою драму «Рабан» и агитпьесу «В отеле „Империализм“». В Москве в 1933 г. Вандурский вместе с французским писателем Леоном Муссинаком и немецким режиссером Эрвином Пискатором возглавил секцию драматургии МОРПа (Международного объединения революционных писателей). Кроме того, издательство «Молодая гвардия» собиралось выпустить сборник стихотворения Вандурского «Вера, надежда, любовь» и пьесы «Трамболина» и «Марцин Каспржак». Но этим планам уже не суждено было претвориться в жизнь.

11 сентября 1933 г. Витольд Вандурский был арестован по обвинению в подготовке вооруженного восстания, шпионаже и участии в контрреволюционной организации. Коллегией ОГПУ 9 марта 1934 г. он был приговорён к расстрелу. Приговор приведён в исполнение 1 июня 1934 года [3]. В 1958 г. В. Вандурский был реабилитирован «за отсутствием состава преступления».

Еще находясь в Харькове в 1919 г., Вандурский женился на Элеоноре Иосифовне Раковской [6]. Вскоре после ареста мужа она тоже была арестована и умерла в лагере в 1943 г. Их дочь Зоя, родившаяся в 1927 г. в Лодзи, после ареста родителей оказалась в Киеве у тетки, сестры матери. В 1948 г. она закончила Харьковский библиотечный институт и до начала 1980-х годов работала в отделе комплектования Харьковской научной библиотеки имени В. Г. Короленко. Зоя Вандурская вышла замуж, родила двух детей, но сохранила отцовскую фамилию и в автобиографиях с гордостью писала о том, что она дочь польского писателя и режиссера.

Таким образом, оказалось, что Вандурский связан с Харьковом не только творчеством, но и потомками. Недолгий харьковский период деятельности стал своеобразным прологом к его дальнейшим режиссерским работам.

## Литература

1. Агапкина Т. П. Витольд Вандурский: страницы жизни и творчества / Т. П. Агапкина // Деятели славянской культуры в неволе и о неволе. – Москва, 2006. – С. 112–164.

2. Башинджагян Н. Польский революционный рабочий театр: эстетика и драматургия (театральные искания В. Вандурского и Б. Ясенского) // Искусство, революцией призванное : Октябрь и развитие искусства стран Восточной Европы 1920–1930-х годов. – Москва, 1972. – С. 96–153.
3. Вандурский Витольд Вацлавович // Расстрельные списки. – Москва, 1995. – Вып. 2 : Ваганьковское кладбище, 1926–1936. – С. 249.
4. Вандурський В. Маяковський і польські поети / В. Вандурський // Життя й революція. – 1931. – № 7. – С. 75–86.
5. Вольный факультет искусств // Театральный курьер. – 1919. – № 7 (8–10 окт.).
6. Мацкевич І. Зоря і смерть Вітольда Вандурського / І. Мацкевич // Ленінська зміна. – 1990. – 6 січ.
7. Маяковский В. В. Поверх Варшавы / В. В. Маяковский // Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. В. Маяковский. – Москва, 1958. – Т. 8. – С. 347–357
8. Осинская К. Свидетели и свидетельства : Восприятие Мейерхольда в Польше до 1939 года / Катажина Осинская // Вопросы театра. – 2012. – № 3–4. – С. 245–263.
9. Стронський Г. Польський театр у Києві / Г. Стронський // Український театр. — 1992. — № 5. — С. 28–29.
10. Февральский А. В. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского / А. В. Февральский. – Москва : Сов. писатель, 1971. – 272 с.
11. Fiewralski A. Majakowski, Wandurski, Jasiński / A. Fiewralski // Dialog. – 1962. – № 9. – S. 136–141.
12. Filler W. Na lewym torze : (Teatr Witolda Wandurskiego) / Witold Filler. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1967. – 105 s., [8] s. fot.
13. Horbatowski P. W szponach polityki : Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938 / P. Horbatowski. – Warszawa : Oficyna Naukowa, 1999. – 255 s.
14. Karwacka H. Witold Wandurski / Helena Karwacka. – Łódź : Wydawnictwo Łódzkie, 1968. – 403, [3] s., [28] s. tabl.
15. Wandurski W. Ewolucja twórczości Meyerholda // Życie Teatru. – 1925. – № 38–39. – S. 295–299 ; № 40. – S. 307–309 ; № 41. – S. 317–318 ; № 42. – S. 326–330 ; № 43. – S. 336–337.

**Юлиана Полякова**

### **Вандурский – Маяковский – Харьков**

Статья посвящена харьковскому периоду деятельности польского поэта, драматурга, режиссера и общественного деятеля Витольда Вандурского.

Витольд Богдан Вандурский (Witold Bohdan Wandurski, 1891–1934) окончил гимназию в Лодзи, затем изучал право в Московском университете. Именно тогда он увлекся театром В Москве он познакомился с творчеством русского поэта В. Маяковского,

оказавшего на него огромное влияние. После 1917 г. Вандурский в качестве литератора и актера-любителя участвует в создании агитационного театра.

В 1919 г. Вандурский приехал в Харьков. Здесь он читал лекции на Вольном факультете искусств и изучал историю старинного театра под руководством профессора А. И. Белецкого. Он также стал руководителем самодеятельного театрального коллектива Райздравотдела. Именно с актерами этого театра он поставил пролог к «Мистерии-Буфф» и «Левый марш» В. Маяковского.

Вандурский пробыл в Харькове до 1921 г. По некоторым сведениям, он собирался организовать в нашем городе «Театр будущего». Но в 1921 г. началась война с Польшей, и Вандурский, как польский подданный, вынужден был вернуться на родину.

В 1922 г. в Лодзи организовал «Театральную школу-студию» при Союзе рабочей молодежи Лодзи, а в 1923 г. создал там же вместе с М. Шацким коллектив «Рабочая сцена». Вандурский не только занимался обучением талантливой молодежи, но и ставил свои пьесы «Смерть на груше» (1923), «Игра об Ироде» (1926), где в осовремененном виде использовал сюжеты и приемы средневекового театра. Здесь режиссер вновь поставил «Пролог» к «Мистерии-буфф» Маяковского, а также работал над сценическим воплощением пьес «Слово о Якубе Шеле» Б. Ясенского, «Ткачи» Г. Гауптмана и «Гибель «Надежды»» Г. Гейерманса.

В 1928 г. Вандурский был арестован властями Польши. После освобождения с 1929 г. жил в СССР. В 1929-1930 гг. в Киеве он руководил польским театром-студией, которую преобразовал, которая стала основой Первого государственного польского театра. Очень скоро его обвинили в «национал-большевизме» и отстранили от руководства театром. Вандурский переехал в Москву, где в театре имени Московской окружного совета профсоюзов поставил свою драму «Рабан» и агитпьесу «В отеле „Империализм“».

В 1933 г. Витольд Вандурский был арестован по обвинению в подготовке вооруженного восстания, шпионаже и участии в контрреволюционной организации, осужден и приговорён к расстрелу. Приговор приведён в исполнение 1 июня 1934 года

В Харькове Вандурский женился на Элеоноре Раковской. Вскоре после ареста мужа она тоже была арестована и умерла в лагере в 1943 г. Их дочь Зоя, родившаяся в 1927 г. в Лодзи, после ареста родителей жила в Киеве. В 1948 г. она закончила Харьковский библиотечный институт и затем долго работала в Харьковской научной библиотеки имени В. Г. Короленко. Зоя Вандурская вышла замуж, но сохранила отцовскую фамилию и в автобиографиях с гордостью писала о том, что она дочь польского писателя и режиссера. Таким образом, оказалось, что Вандурский связан с Харьковом не только творчеством, но и потомками.

**Juliana Polakowa**

## **Wandurski – Majakowski – Charków**

Artykuł poświęcony jest okresowi życia w Charkowie polskiego poety, dramaturga, reżysera i osoby publicznej Witolda Wandurskiego (1891–1934). W Moskwie spotkał się z twórczością rosyjskiego poety W. Majakowskiego, który miał na niego wielki wpływ. W latach 1919–1921 przebywał w Charkowie. Właśnie z aktorami amatorskiego teatru w Charkowie ustanowił prolog do «Mystery Buff» i «Lewy Marsz» W. Majakowskiego. W 1928 r. Wandurski został aresztowany przez polskie władze. Po zwolnieniu w 1929 r. Mieszkał w ZSRR. W

latach 1929–1930. w Kijowie wyreżyserował polskie studio teatralne, które przekształcił, które stało się podstawą Pierwszego Państwowego Teatru Polskiego.

W 1933 roku Witold Wandurski został aresztowany pod zarzutem przygotowania zbrojnego powstania, szpiegostwa i udziału w organizacji kontrewolucyjnej, i skazany na śmierć. Wyrok wykonano 1 czerwca 1934 r

Wkrótce po aresztowaniu Wandursky'ego jego żona Eleanora została również aresztowana i zmarła w obozie w 1943 r. Ich córka Zoya, urodzona w 1927 r. w Łodzi, mieszkała w Kijowie po aresztowaniu jej rodziców. Ukończyła Charkowski Instytut Biblioteczny, a następnie przez długi czas pracowała w Charkowskiej Bibliotece Naukowej im. W. G. Korolenko.

## Спогади про «Виспу» Стаффа

Так усе якось дивно склалося, що в першій половині червня 1915 р. ми з Леопольдом Стаффом знаходилися в Харкові. Спочатку ми були з цього приводу не стільки засмучені, скільки здивовані, захоплені зненацька раптовим, майже примусовим збезлюдненням рідного міста; пам'ятаю, як сьогодні, що мапу ми перевіряли з щирим подивом, пригнічені великою відстанню, яка відділяла нас від Львова.

Свято віруючи в те, що за два, три місяці, вже після закінчення війни, залишимо це дивне місто, в якому найстаріший будинок належить аж до початку XI століття<sup>1</sup>, ми не занепадали духом. Тим більше, що ми не були самі, бо було нас разом четверо, і потрапили ми до вельми гостинного і милого дому пані Теплиць, де окрім розкішних меблів, тканин, килимів, а також польських картин, знаходилася досить велика бібліотека.

Стафф реагував надто сильно на тогочасні військові події, на взяття німцями Варшави, на знищення наших кресів через російські війська, які відступали. Знаходячись під впливом насправді сильних емоцій він дуже багато працював; написав в той час ряд ліричних творів, частина яких потім знайшлась у збірці «Райдуга сліз і крові» (видана вперше в Києві в 1917 р.) і в кількох наступних.

Тим часом минали місяці, літні й осінні, всілякі чутки про кінець воєнного виру виявлялися з часом смішно фальшивими. Очікуючи того кінця, щоправда не надто терпляче, ми обидва стали займатися своїми різними справами. Стафф, окрім написання поезій, ковав величезну кількість польських і французьких книжок, я пристрасно поринув в проблеми естетики, тим більш, що єдиною книжкою, яку я відважився взяти з собою в дорогу у глиб Росії, була «Kritik der Urteiskraft»<sup>2</sup> Канта, випущена видавництвом «Реклама».

Відчуваючи з часом непереборну відразу до політичних диспутів, тоді широко розповсюджених, у зв'язку з двома основними «орієнтаціями» (русофільською і пруссофільською), і нехтуючи усілякими відомостями з «найвірогідніших джерел» – ми вели довгі, незабутні для мене дискусії на тему різноманітних літературних і естетичних справ. Чи треба казати,

---

<sup>1</sup> Найстаріша будівля Харкова – Покровський собор – датується 1689 р. (тут і далі примітки перекладача).

<sup>2</sup> «Критика чистого розуму» (нім.).

що тем у вищій мірі життєвих ніколи не бракувало – нам, учням філософської школи улюбленого нами професора Казимира Твардовського<sup>3</sup>?

В Харкові тоді перебувала Броніслава Островська<sup>4</sup> і кілька інших майстрів пера; в Києві, в різних містах в глибині Росії було їх незрівнянно більше. Стафф поділився зі мною наміром створити особливий альманах, присвячений літературі та мистецтву: ми мали видавати його спільно. Багаторазово обговорювали програму і обсяг альманаху, дуже раділи з цього приводу.

Усілякий художній компроміс в нашому альманасі повинен був би відданий анафемі!

Одного разу Стафф прочитав мені текст проспекту «Виспи» наступного змісту:

«Без гучних заяв і марних обіцянок ми з'явилися сьогодні перед польською громадськістю відкращаюю скибкою, яку кинуто через воєнні події за край Вітчизни, з часописом, присвяченим справам літератури і мистецтва, сповнені віри, що створимо його і будемо утримувати за таких важких теперішніх умов на якомога вищому рівні. Коли життя польське, виштовхнуто з його дотеперішнього шляху, випхане на чужу землю, віднайшло для своїх громадських і політичних промов низку газет і тижневиків, ми створюємо «Виспу», аби не бракувало осередку і для цього, рівнозначного іншим, прояву духу польського, втіленням якого є художня література.

Нехай польська художня творчість на чужині, яка знайшла собі лише випадковий і нелегальний притулок, має «дім і сад», хоча б скромний, проте власний, де не відчуватиме себе блукачем.

Його двері відчиняємо всім сумлінним і справжнім талантам, твори яких знайдуть у нас гарячий відгук і щире підтримку. Ми не належимо до жодної партії, угруповання чи касти. Прагнемо не лише зазначити, що під час страшного історичного катаклізму польське життя в жодній царині не зупинялося і не переривалося, але й довести, що триває постійний розвиток і праця на всіх нивах. Сподіваємось, що наша художня думка, посилена почуттям болю, туги і надії, поглибитися і поширяться, укріпиться і зміцніє, поки «Виспа», приєднавшись в майбутньому до

---

<sup>3</sup> Твардовський Єжи Адольф Казимир (пол. Kazimierz Jerzy Adolf Twardowski, 1866–1938) – польський філософ і логік, творець Львівсько-варшавської філософської школи.

<sup>4</sup> Островська Броніслава (Bronisława Ostrowska, 1881–1928) – польська письменниця та перекладачка.

материка Вітчизни, набере в нерозривному зв'язку з нею живильних сил для належного розквіту.

І, може, колись одне каміння, з її фундаменту добуте, послужить хоч би скромним порогом для золотих сходів, які б здіймалися під ясною аркою. Завтра написало золотими літерами: *incipit literarum polocarum iter novum ad astra*<sup>5</sup>.

Різні, зрештою не надто складні чинники призвели до того, що «Виспа» ніколи не виринула з воєнного *mare tenebrarum*<sup>6</sup>, що навіть вищезгаданий проспект ніде й ніколи не був надрукований.

Я особисто зберіг у серці багато милих спогадів з тих часів «редагування» на чужині, спільно зі Стаффом, альманаху, присвяченого літературі і мистецтву.

Маніфест «Виспи» – її «проспект» – безперечно сам автор прочитає з зацікавленістю.

Хіба ж би він повинен розгніватися на мене через те, що цю врятовану від загибелі пам'ятку я насмілився надрукувати зараз?

Не думаю...<sup>7</sup>

переклад з польської Ольги Журавльової

---

<sup>5</sup> *Incipit literarum polocarum iter novum ad astra* (лат.) – для польської літератури починається новий шлях до зірок.

<sup>6</sup> *Mare tenebrarum* (лат.) – море мороку.

<sup>7</sup> Вперше надруковано у часопису «Wiadomości Literackie» (1929, № 28).

Стафф у Харкові<sup>1</sup>

Перебування в Харкові в роки Першої світової війни – це найменш відомий період життя Леопольда Стаффа. З невеликої горстки співтоваришів із поневіряння жоден не залишив спогадів<sup>2</sup>, а сам автор «Снів про могутність», завжди занадто скупий щодо відомостей про себе, в цьому випадку був особливо мовчазним. Адже цей етап не був малозначущим не лише в сфері особистих переживань, а й у творчому розвитку Стаффа, роки, поетичними нотатками вражень яких є том «Райдуга сліз і крові». Отже, варто за допомогою відшуканих листів, реляцій безпосередніх свідків і нечисленних захованих пам'яток зібрати матеріал, уточнити факти і заповнити прогалину в біографії поета.

Вибух війни застав Стаффа у рідному місті, у Львові. Власне він закінчив працювати над драмою «Południca» («Мара»), підготував нову збірку віршів під назвою «Szumiąca muszla» («Співуча мушля») і переклад твору Стендаля<sup>3</sup> «Червоне і чорне» на замовлення «Польської книгарні» Б. Полонецького<sup>4</sup>. Захоплення міста росіянами, важка політична ситуація унеможливили на той час публікацію творів; постановка «Мари» відбулася лише в 1920 р., видання збірки ще на рік пізніше, а переклади зникли у безвість. В перший рік війни у друзі з'явилися лише кілька віршів на шпальтах львівських газет, головним чином, національно-демократичного «Польського слова»<sup>5</sup>. З цією газетою поет, який не втручався в політичні справи, підтримував контакт чимало років

<sup>1</sup> Переклад зроблено за виданням: Czachowska J. Staff w Charkowie / Jadwiga Czachowska // Twórczość. – 1965. – № 4. – S. 95–102.

<sup>2</sup> Єдиний виняток становить короткий допис Мечислава Третера «Спогади про “Виспу” Стаффа» («Wiadomości Literackie», 1929, № 28).

<sup>3</sup> При встановленні дат створення творів Стаффа, які подекуди відрізняються від загальноприйнятої хронології творчості поета, я спираюсь на відомості, що містяться в листах Стаффа до Остапа Ортивина (рукопис знаходиться у Львівській державній науковій бібліотеці).

<sup>4</sup> «Польська книгарня» («Księgarnia Polska») діяла у Львові у 1872–1939 рр. Вона була заснована А. Д. Бартошевичем (1838–1886). Потім книгарнею володів Бернард Полонецький (Берл Пордес). Книгарня продавала дешеві художні книги, при ній також діяло видавництво (прим. пер.).

<sup>5</sup> «Польське слово» (пол. «Słowo Polskie») – польська газета, яка видавалася з 1895 р. до серпня 1946 р. у Львові (прим. пер.).

завдяки товариським стосункам і близькій дружбі з багатьма співпрацівниками редакції, як-то Ян Каспрович<sup>6</sup>, Едвард Порембович<sup>7</sup>, Корнель Макушинський<sup>8</sup>, Владислав Козицький<sup>9</sup>.

Наступ у червні 1915 р. австрійських військ, які наближалися до Львова, викликав у колах інтелігенції, пов'язаних з Народною Демократією<sup>10</sup>, велике занепокоєння. З фронту надходили відомості про нещадні репресії по відношенню до прихильників проросійської позиції, і навіть до осіб, яких лише підозрювали у симпатії до росіян. Також побоювались можливості оголошення мобілізації через повернення австрійської влади. До того ж деякі діячі енденції<sup>11</sup> відверто закликали чоловіків призовного віку виїжджати на схід. (Розпорядження з цього приводу російської влади було надруковано в «Слові Польському» від 18 червня). Пояснюючи таку позицію, Станіслав Грабський<sup>12</sup> пише у не надрукованих спогадах:

«... не тільки мені, а також усій редакції «Слова Польського» і всім найвидатнішим діячам національно-демократичним, так само й зетовим<sup>13</sup>, загрожували що найменш арешти через австрійську владу, яка поверталася до Львова. Я особисто був упевнений, що мені загрожує шибениця,

<sup>6</sup> Каспрович Ян (Kasprowicz Jan, 1860–1926) – польський поет-модерніст, драматург, літературний критик. Професор, ректор Львівського університету (1921–1922) (прим. пер.).

<sup>7</sup> Порембович Едвард (Poręmbowicz Edward, 1862–1937) – польський письменник, літературний критик, історик романської словесності. Професор, доктор наук (з 1890 р.). Ректор Львівського університету (1924–1926 рр.) (прим. пер.).

<sup>8</sup> Макушинський Корнель (Makuszyński Kornel, 1884–1953) – польський прозаїк, поет, фейлетоніст, театральний критик, член Польської Академії літератури (прим. пер.).

<sup>9</sup> Козицький Владислав (Kozicki Władysław, 1879–1936) – польський історик мистецтва, письменник, публіцист, театральний критик. Професор Львівського університету (прим. пер.).

<sup>10</sup> Польська національна демократія (пол. Demokracja Narodowa, endecja, wszechpolacy) – загальна назва польських організацій національно-демократичного спрямування (прим. пер.).

<sup>11</sup> Польська національна демократія (прим. пер.).

<sup>12</sup> Грабський Станіслав (Grabski Stanisław, 1871–1949) – польський політик, державний діяч, економіст. Один з керівників Національно-демократичної партії (ендеків) (прим. пер.).

<sup>13</sup> Зетовці – члени польської конспіраційної молодіжної організації «ЗЕТ» (прим. пер.).

якщо б я потрапив до їхніх рук. Отже, я почав готувати і свій виїзд зі Львова та евакуацію до Росії як представник більшості скомпрометованих москвофільством. Я видав відозву до польської молоді, відозва зверталася до тих, хто не бажав віддавати своє життя і свою кров, боронячи Австро-Угорщину, яка не вимовила до того часу жодного слова з польської справи, щоб вона [молодь] виїжджала на Схід, на Волинь, Поділля або Україну, де державна російська влада не робитиме жодних перешкод у тимчасовому поселенні».<sup>14</sup>

20 червня «Польське слово» повідомило читачів, що Зигмунт Василевський<sup>15</sup> і більшість співробітників редакції виїхали зі Львова згідно з розпорядженням про евакуацію. У цій хвилі біженців, число яких сягало майже 10 000 осіб, знаходилися Корнель Макушинський та історик мистецтва Мечислав Третер<sup>16</sup>. Щиросердні дружні стосунки зі Стаффом (Третер був дещо молодший від свого університетського колеги) ймовірно відіграли певну роль в ухваленні поетом подібного рішення. Макушинський подався до Києва, а Третери разом зі Стаффом до Харкова, де вони могли розраховувати на допомогу родичів Третера, подружжя Тепліців<sup>17</sup>. (Марія Тепліц була тіткою Людвіки (Райхер) Третер).

Вони не розчарувалися у своїх сподіваннях. Родина Тепліців приязно й гостинно прийняла біженців<sup>18</sup>. В Харкові вони мешкали приблизно пару років. Генрік Тепліц, промисловець і комерсант, був повіреним харківського відділу Торговельного Будинку «Герман Майер» у

<sup>14</sup> Грабський Станіслав, «Спогади» (цей рукопис зберігається у родині Грабських).

<sup>15</sup> Василевський Зигмунт (Wasilewski Zygmunt, 1865–1948) – польський політичний діяч, редактор, публіцист. З 1902 р. протягом тринадцяти років був редактором «Польського слова» (прим. пер.).

<sup>16</sup> Третер Мечислав (Tretet Mieczysław, 1883–1943) – польський історик мистецтва, викладач Київського університету (1917–1918), Львівської політехніки (1920–1922), Львівського університету (1925–1927). В 1922–1924 рр. – директор Державного музею мистецтва у Варшаві. Автор численних публікацій з проблем польського мистецтва XIX–XX ст. (прим. пер.).

<sup>17</sup> Тепліц Генрік Бон[іфатієвич], який мешкав за адресою: Пушкінська вул., 51. (див.: Весь Харьков на 1916 г. / изд. Е. С. Элькина. – Харьков : Тип. «Печатник», 1916. – Стб. 309, разд. паг.). Батько Єжі Тепліца (1901–1995), видатного польського історика кіно, кінокритика і кінознавця (прим. пер.).

<sup>18</sup> Відомості про будинок Тепліців, а також інші особливості, що стосуються польської колонії в Харкові надані Вітольдом Суходольським, за що глибоко йому завдячую.

Варшаві. В Харкові він мав широкі зв'язки і великий вплив. Через свою благородну натуру і чутливість він користувався загальною повагою. За важких умов років 1914–1918 він також не шкодував зусиль, щоб надати допомогу жертвам війни, між іншим організуючи в своєму будинку шпиталь для поранених поляків.

Опис вражень перших днів перебування в Харкові Стафф передав в чарівливому листі до Емілії Баженської-Макушинської<sup>19</sup>, яка перебувала разом з чоловіком у Києві:

Замість весни – зима вигнання. Клумби  
квітів натхнення в'януть. Кожен зміщанів.  
У споминах іще гудуть картеч і бомби,  
Далекий постріл вирива з солодких снів.  
Війну прокляту на поталу псам би!  
З листа вже ясно – хтось ошаленів,  
І вже позаду кроки відчува, і з губ його вже лине стогін болю,  
Якого в місті Харкові доволі.  
Це я чи, може, Метек. Панна ж Льоля  
В нас терпелива, ніби римський стоїк.  
Її ніколи не злома недоля:  
Хоч з конфітюром, хоч порожній слоїк.  
Вона за це достойна ореоля,  
Або чогось на кшталт отих «Ероїк».  
На жаль, талант музичний в мене вшух,  
Тай від картечі майже втратив слух.  
Ми влаштувались. Справжній рай. Альгамбра.  
Дім поза містом, просто божий дар.  
Є сад, і пахощі троянд – як амбра,  
Премилі господиня й господар.  
Чого добра шукати від добра!  
То мабуть, знав Небесний Володар,  
Куди шляхом воєнним нас загнав,  
Хоч янгол-охоронець й дорікав...<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Макушинська Емілія (Makuszyńska Emilia) – перша дружина Корнеля Макушинського (прим. пер.).

<sup>20</sup> Лист від 4.VII.1918. Рукопис з зібрання Корнеля Макушинського, ласкаво наданий пані Яніною Макушинською. Переклад вірша Ю. Полякової.

В будинку Теплиців на вул. Пушкінській, 51, біля Третерів і Стаффа, який отримав для себе кімнатку на поверсі і міг тут розмістити свій скарб, а згодом й зібрати досить цінну колекцію книжок, придбаних їм з запалом, незважаючи на фінансові клопоти, знайшла притулок ще пара осіб, між іншим, історик Вітольд Суходольський<sup>21</sup>, на той час діяч ППС-лівіці, який прибув до Харкова з зауральської частини Пермської губернії, де як австрійський підданий, отже, військовополонений, перебував з весни 1915 р. До грона сталих мешканців часто долучилися також загнані до Харкова через війну поетеса Броніслава Островська<sup>22</sup> та її чоловік Станіслав Островський<sup>23</sup>, митець-скульптор, полоніст доктор Теодор М'яновський<sup>24</sup>, університетський колега Стаффа, а також партійний товариш Суходольського Роман Яблоновський<sup>25</sup>. Думки усіх, звичайно, концентрувалися навколо політичних справ, хоча відомості про події в Польщі та світі доходили до Харкова вельми слабо, що перешкождало об'єктивному оцінюванню ситуації. Розмовляли також про мистецтво, літературу і, як стверджує Яблоновський, згадуючи часті зустрічі в Казанському готелю<sup>26</sup> за келихом вина, про справи... філології, і це, головним чином, завдяки Стаффові... Міркування Стаффа все товариство слухало із задоволенням і уважно. Стафф за освітою був романістом і про справи філології розповідав дуже цікаво і небанально»<sup>27</sup>.

В колі найближчих приятелів поет декламував нові вірші, які незабаром мали скластися в том «Райдуга сліз і крові», і які, відображаючи думки, почуття і настрої усієї громади біженців, були насамперед виразом ревної туги за країною:

<sup>21</sup> Суходольський Вітольд (Suchodolski Witold) – історик-архівіст, член ПСП-лівіці. В 1915–1916 рр. був учителем в Харкові. В міжвоєнний період був головним директором Державного архіву (прим. пер.).

<sup>22</sup> Островська Броніслава (Ostrowska Bronisława, 1881–1928) – одна з провідних поеток Молодої Польщі, письменниця, перекладачка, авторка творів для дітей (прим. пер.).

<sup>23</sup> Островський Станіслав (Ostrowski Stanisław, 1879–1947) – скульптор-модерніст. Автор бюстів Ю. Пілсудського, Бознанської, Мічінського, творець Могили Невідомого Солдата у Варшаві, пам'ятника Ягелли в Нью-Йорку (прим. пер.).

<sup>24</sup> М'яновський Теодор (Mianowski Teodor, 1880–1932) – доктор філософії, викладач класичних мов, вчитель, перекладач (прим. пер.).

<sup>25</sup> Яблоновський Роман (пол. *Jablonowski Roman*, 1886–1963) – соціалістичний і комуністичний діяч, публіцист. Член ПСП-лівіці (прим. пер.).

<sup>26</sup> Готелю з такою назвою в ті часи у Харкові не було (прим. пер.).

<sup>27</sup> Jablonowski Roman. Wspomnienia: 1905–1928. Warszawa, 1962. S. 178.

Ми там. Хоч поруч день буденний  
 Зчерствілий хліб кладе в долоні нам.  
 Ми жадібно ждемо пророцтв щоденних,  
 У мріях стоїмо у рідних брам. <.>  
 І стоїть очі ввечері стулить,  
 В батьківську браму серце стукотить.  
 Ми там. Хоч ясний південь бачить  
 Нас, заблукалих в натовпі чужім.  
 Щоночі на кордоні серце плаче,  
 Де вітер листям бавиться рідним.  
 Ім'я вітчизни вільної шепоче,  
 Немов у руки дати посох хоче <sup>28</sup>.

Незабаром по прибутті до Харкова Стафф, також завдяки Теплицам, зав'язав стосунки з місцевою польською громадою і почав брати участь в її досить скромному, зрештою, якщо порівняти, наприклад, з Києвом, культурному житті. Єдиним його осередком був на той час «Польський Дім» на вулиці Гоголя. Тут було організовано авторський вечір поета, а в грудні 1915 р. поставили драму «Лаври», прем'єра якої відбулася у Львові в жовтні 1912 р. Режисером п'єси виступив сам Стафф, до акторського складу входило кілька артистів, які знаходилися на той момент у Харкові, як-то Юзеф Карбовський і його дружина Станіслава Карбовська, а також аматори. Костюми надав у тимчасове користування Польський театр у Києві, директором якого був Францішек Рихловський<sup>29</sup>; з ініціативи Макушинського, який був тогочасним літературним керівником театру, п'єсу було поставлено 16 жовтня 1915 р.<sup>30</sup> Для польської громади в Харкові вистава за п'єсою, написаною за мотивами краківської легенди, в якій не бракувало ані хейналу<sup>31</sup> з Маріацької вежі, ані декорації з вежами костюлу, виявилась сильним і зворушливим патріотичним переживанням.

<sup>28</sup> З віршу «Jesteśmy tam» (Wiersze zebrane. T.3. Warszawa, 1965, s. 178). Переклад вірша Ю. Полякової.

<sup>29</sup> Рихловський Францішек (Rychłowski Franciszek, 1878–1949) – польський театральний діяч.

<sup>30</sup> Про підготування постановки п'єси «Лаври» Стафф писав до Макушинського 30.XI.1915 р. Рукопис в колекції Корнеля Макушинського.

<sup>31</sup> Хейнал маріацький, краковський (Hejnał mariacki, krakowski) – сигнал часу, що виконує трубач на дзвіниці краківського костюлу (прим. пер).

Прагнення, аби незважаючи на перебування на чужині, діяти на користь польської культури, вплинуло на виступ Стаффа і Третера з ініціативою проведення щомісячника, присвяченого справам літератури і мистецтва.

В Харкові не було в той час жодного періодичного видання, яке б займалося чимось іншим, окрім політики й місцевих новин. Часопису, який би мав носити не тільки локальний характер, вирішили дати назву «Виспа» («Острів»). Вважали, що необхідні кошти надасть видавництво Центрального громадянського комітету, на що сподівався його представник у Харкові Владислав Гутовський.

Турбуючись про залучення співробітників поза межами Харкова, Стафф писав у Київ до Макушинського 3 січня 1916 р.:

«Отже, щодо «Виспи», нашого щомісячника, тебе проінформовано через п. Гутовського. Тоді, любий Корнелю, розраховую на творіння Твого пера, які ти мав би вислати якнайшвидше й отримати чудовий гонорар. До сподоби мені була б річ без гумору, проте серйозна, глибока, з перспективами, горизонтами і усіма перевагами, словом: шедевр вражаючий, геніальний. Я мрію насамперед про прозу до першого номеру, який оздоблюю спеціально, аби надати щось неперевершено великого, і таким рівнем одразу часопис прорекламувати. Так що висилай якнайхуткіше! Чекаю з місцем для тебе. Ти будеш у доброму товаристві і в атмосфері гідній, чистій, не заплямованій лихом.<sup>32</sup>

На початку першого номеру, напевно, мала з'явитися програмна заява редакції, складена Стаффом, наступного змісту:

«Без гучних заяв і марних обіцянок ми з'явилися сьогодні перед польською громадськістю відкряною скибкою, яку кинуте через воєнні події за край Вітчизни, з часописом, присвяченим справам літератури і мистецтва, сповнені віри, що створимо його і будемо утримувати за таких важких теперішніх умов на якомога вищому рівні. Коли життя польське, виштовхнute з його дотеперішнього шляху, випхане на чужу землю, віднайшло для своїх громадських і політичних промов низку газет і тижневиків, ми створюємо «Виспу», аби не бракувало осередку і для цього, рівнозначного іншим, прояву духу польського, втіленням якого є художня література.

Нехай польська художня творчість на чужині, яка знайшла собі лише випадковий і нелегальний притулок, має «дім і сад», хоча б скромний, проте власний, де не відчуватиме себе блукачем.

<sup>32</sup> Лист у колекції JW.

Його двері відчиняємо всім сумлінним і справжнім талантам, твори яких знайдуть у нас гарячий відгук і щирю підтримку. Ми не належимо до жодної партії, угруповання чи касти. Прагнемо не лише зазначити, що під час страшного історичного катаклізму польське життя в жодній царині не зупинялося і не переривалося, але й довести, що триває постійний розвиток і праця на всіх нивах. Сподіваємось, що наша художня думка, посилена почуттям болю, туги і надії, поглибиться і пошириться, укріпиться і зміцніє, поки «Виспа», приснавшись в майбутньому до материка Вітчизни, набере в нерозривному зв'язку з нею живильних сил для належного розквіту.

І, може, колись одне каміння, з її фундаменту добуте, послужить хоч би скромним порогом для золотих сходів, які б здіймалися під ясною аркою. Завтра золотими написало літерами: INCIPIT LITERARUM POLOCARUM ITER NOVUM AD ASTRA!<sup>33</sup> (Для польської літератури відкривається новий шлях до зірок)».

Прекрасні проекти Стаффа однак не були реалізовані. Незважаючи на добре зроблену підготовчу роботу, до видання «Виспи» не дійшло.

Проте в половині 1916 р. накладом харківського відділу «Книгарні польської Цебетнера і Вольфа» у Варшаві з'явився надрукований у друкарні Н. Шайнберга невеличкий томик віршів Стаффа «Сівба долі». Нотатка, яку було розміщено в книзі, повідомляла, що зібрані тут твори з двох збірок поезії: «Польові стежки» і «Райдуга сліз і крові». Як признався Стафф пару років пізніше найближчому приятелю, Остапові Ортвину<sup>34</sup>, він зробив той «міш-маш» просто для заробітку. Авторський гонорар склав близько 500 рублів.<sup>35</sup> Військова цензура покалічила кілька патріотичних творів, особливо вірші «Птахи під час війни» і «Мав ти, народу...», в якому викреслено 7 початкових строф, спрямованих проти загарбників, так що твір починався тільки зі слів: «О, земле позбавлена сіячів і орачів». Вилучені фрагменти однак мали надрукувати за пару місяців у виданій вже після встановлення радянської влади у Харкові (10 листопада 1917 р.) збірці «Райдуга сліз і крові».

Цей том, закінчений у червні 1917 р., виразно відрізнявся від усієї дотеперішньої творчості Стаффа. Наповнений актуальним громадським

<sup>33</sup> Текст цитований за М. Третером (зазначене джерело).

<sup>34</sup> Ортвин Остап (Ortwin Ostar, 1876–1942) – видатний польський журналіст і літературний критик. Голова Спілки львівських письменників (1934). Вбитий нацистами. (прим. пер.)

<sup>35</sup> Інформація міститься в листі до Ортвина 12.IV.1833 р.

і громадянським змістом, він становив різновид нотатника вражень і думок поета на тему жорстокості війни і трагізму положення польського народу, змушеного боротися по обидві сторони фронту. Деякі вірші носили характер відвертої «політичної програми», де поет, вказуючи на облудність обіцянок загарбників у розв'язанні польського питання і безглуздість очікування на допомогу Європи, закликав поляків, не пропонуючи зрештою визначеної концепції, аби вони розраховували лише на власні сили. Сповнені пафосу слова віддавали гіркотою і болем, і одночасно вірою в перемогу польської справи. І радістю, коли політичні події наближали хвилину здобуття незалежності. Так, наприклад, вітав Стафф Лютневу революцію і повалення царату, висловлюючи почуття груп Лівіці у суспільстві:

Пишні трони впали пилом,  
 Годі бути рабами!  
 До коріння зло зогнило,  
 Польща стала нами!  
 Воля свій тріумф святкує!  
 Тиранія гине!  
 Дух нових подій вирує  
 І століття поєднались у одній годині.

Можна припустити, що цей вірш під назвою «Перелом» був написаний під безпосереднім впливом маніфестації робітників у Харкові з приводу звістки про революцію, а особливо мітингу в Польському Домі, співorganizаторами якого були між іншим Яблоновський і Суходольський.

До цього тому, окрім творів 1914–1917 рр., Стафф, підкреслюючи «спрідненість тону і змісту», включив три сонета під назвою «Справедливий гнів», написані під враженням революції 1905 р. і опубліковані до тих пір лише в часописі «Критика».<sup>36</sup> Сонетам передував епіграф: «Non sine sole tris» («Немає райдуги без сонця»). Книжка, надрукована у Києві, з'явилася завдяки старанням приятелів Стаффа: фінансував видання Генрік Тепліц, а обидва Третери брали участь у підготовці тексту до друку. Тому, дякуючи за допомогу, поет написав на подарованому їм примірнику наступне присвячення:

<sup>36</sup> Сонети були надруковані в «Критиці», 1906, № 2, с. 106–107.

«Пані Людвізі і Мечиславі Третеру за їхню спільну працю, спрямовану на забезпечення цієї книжки усім, що створює її взірцевий зовнішній вигляд – передусім за копітку і досконалу коректуру, за усі інші клопоти і турботи, пов'язані з виданням Райдуги, цей примірник дарую на доказ щиросердної вдячності і приязні.

Харків 24.12.1917

Леопольд Стаффа».

А кілька років пізніше на примірнику другого видання «Райдуги сліз і крові», бажаючи висловити своє незмінне почуття приязні, він написав:

«Кохана Льоллю і коханий Метку Третери! Цю книжку при Вас написану, – про яку лише Ви можете знати якнайбільше, – коли ми були далеко, самотні, і коли Ви до мене вельми-вельми добрі були.

З щирим почуттям прихильності,

Варшава, 4.04.1921

Леопольд Стаффа»<sup>37</sup>.

«Райдуга сліз і крові», відповідаючи своїм патріотичним змістом актуальному під час війни «соціальному замовленню», завоювала велику популярність. Відзивів критики, зважаючи на політичну ситуацію в 1918 р., виявилось небагато. Друге видання в 1921 р. вийшло зовсім без відгуків. Натомість з того часу збереглося цікаве визнання самого Стаффа, який, критично оцінюючи в ретроспективі ідейні недоліки харківського видання, писав до Ортвина:

«В “Райдузі сліз і крові” не смійся над ідеями. Це пам'ятка вражень. Від 1914–1917 рр. Вони не претендують на інтереси держави. Я писав це як глупий, заскочений зненацька подіями поет. Можливо, там дурниці, проте вони були. Я не хотів потім удавати з себе мудрішого, ніж історія, доля і Бог: тому спокійно видав цю річ удруге. Щось заважає трохи висміятися перед політиками? Через 500 років ніхто не буде в добрій, міцній Польщі пам'ятати назви партій, мрії, очікування, істерію і психоз, як-то Мікеланджело повідомив Медичі. Бо я лірик, отже глупий».<sup>38</sup>

Томик віршів охоплював не усю творчість Стаффа 1917 р. Він писав одночасно поему «Вільгельм II», діатрибу<sup>39</sup>, яку після занепаду царату виголосив навіть публічно. Восени розпочав працювати над другою частиною

<sup>37</sup> Примірники «Райдуги сліз і крові» з присвятами Третерам були мені ласкаво надані пані Марією Третер з Горівіцових.

<sup>38</sup> Лист до Ортвина від 12.IV.1923 р.

<sup>39</sup> Діатриба (гр. diatribe – філософська бесіда, розмова) – жанр античної літератури, створений філософами-кініками (III ст. до н.е.), невелика за обсягом проповідь на популярну морально-етичну тему (прим. пер.).

«Райдуги сліз і крові». Єдині машинописі цих творів, що залишилися в будинку Теплиців після від'їзду поета з Харкова, зникли безслідно.<sup>40</sup>

В 1917 р. також виник задум драматичного твору у прозі про міфічного афінського царя Кодра<sup>41</sup>. Згідно з легендою Кодр врятував долю своєї вітчизни під час нападу на Афіни дорійців<sup>42</sup> в XI ст. до н. е. Оскільки пророцтво стверджувало, що той народ перемаже, цар якого загине раніше, перевдягнутий Кодр проник у ворожий табір і дав себе вбити у сутичці з солдатами ворога. Наскільки драма Стаффа відповідала цій легенді – невідомо. Судячи з відомостей, які поет надав у 1932 р., головною проблемою мала бути синівська зрада. Твір «Цар Кодр», драма в 3 актах, підготовлений в 1917/1918 рр.<sup>43</sup> і завершений в першому варіанті, як свідчать листи до Ортвина, в 1919 р., був потім багаторазово перероблений. Ніколи не поставлений і ненадрукований, був підданий знищенню у Варшаві в 1944 р.

Початок 1918 р. у Харкові відзначився ще однією подією, пов'язаною з творчістю Стаффа. 6 лютого Польський пайовий театр поставив на сцені Літературно-художнього гуртка драму «Це саме». У наступні тижні політична ситуація різко загострилася. Внаслідок зриву перемовин у Бресті 18 лютого німці перейшли до наступу вдовж усієї лінії фронту і протягом найближчих тижнів захопили всю Україну. Харків також знаходився на окупованій території. Уряд самостійної України, після короткого терміну правління Центральної Ради з Петлюрою на чолі, очолив Скоропадський. На протязі літа в Києві було організоване представництво Регентської ради і у поляків виникла можливість повернутися до батьківщини. Отримавши польські документи, Стафф наприкінці вересня вирушив до Варшави.

(пер. з польської Ольги Журавльової)

<sup>40</sup> Відомості про згадувані твори Стафф подав у листі до Ортвина.

<sup>41</sup> Кодр (гр. Kodros, 1089–1068 до н.е.) – останній цар Аттики, син Меланта; пожертвував собою для порятунку батьківщини під час вторгнення дорійців (прим. пер.).

<sup>42</sup> Дорійці – одне з чотирьох головних племен стародавніх греків (також іонійці, ахейці та еолійці) (прим. пер.).

<sup>43</sup> В списку творів Стаффа, поміщених в томі «Райдуга сліз і крові», «Цар Кодр» був з поміткою «готується».

**«Плацдарм» Мирослава Ірчана у театрі «Березіль»:  
стосунки України та Польщі у відображенні  
митців-авангардистів**

Прем'єра вистави «Плацдарм» відбулася у харківському театрі «Березіль» 18 січня 1932 р. Постановка продовжувала співпрацю колективу з М. Ірчаном, оскільки роком тому драматургом вже було написано окрему сцену «Вода» до колективної інсценізації театру «Народження Велетня» (вистава Л. Курбаса 1931 р.).

У цей період театр «Березіль» тримав оборону проти вульгарно-соціологічної нападницької критики і вимушено ставив п'єси радянських авторів, в тому числі спростовуючи звинувачення Л. Курбаса, що він, мовляв, бачив серед них лише М. Куліша. Щоправда, мистецький керівник «Березолі» опирався самій ідеї постановок за тривіальними творами сучасників, співпрацюючи з кращими з українських авторів: І. Дніпровським, Л. Первомайським, В. Цимбалом, а крім того поставивши п'єсу грузинського автора Ш. Дадіані. Проявляли себе у цих постановках учні Л. Курбаса В. Скляренко, Л. Дубовик, К. Діхтяренко, а також Б. Балабан.

Описуючи постановку «Плацдарма» сценограф-березілець Д. Власюк називає Бориса Балабана режисером-дебютантом [1, с. 231]. Це не зовсім так, адже ще у 1929 р. Б. Балабан став головним режисером щойно заснованого Державного українського театру музичної комедії, де здійснив першу програмну постановку театру – «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха із актуалізованим лібрето Остапа Вишні. Співпрацював Б. Балабан і з театром «Веселий пролетар». Д. Власюк має рацію лише в тому сенсі, що до «Плацдарма» Б. Балабан не мав у «Березолі» самостійних постановок. У 1929 році він був співавтором тексту та співпостановником сатиричного огляду «Алло, на хвилі 477», у 1930 разом із більш досвідченим у режисурі В. Скляренко здійснив постановку ревію «Чотири Чемберлени». Саме такий режисерський досвід мав датися взнаки при виборі п'єси для самостійної постановки.

Поява твору такого письменника, як Мирослав Ірчан, в репертуарі головного театру республіки є прикметною. Адже М. Ірчан (літ. псевд. Андрія Дмитровича Баб'юка) – так само, як і Л. Курбас (та кращі його актори) – галичанин. Обое свого часу були в складі відповідно цісарської та «усусівської» армій, але згодом свідомо обрали життя і творчість

на Наддніпрянській Україні в складі країни СРСР. Загроза шматування Галичини, вкотре в історії відокремлення її від лівобережної України та намір створити з неї плацдарм інтервенції проти СРСР – ось причини, що привернули увагу театру до п'єси. Харків'янам родом з Галичини боліла тема загарбницьких амбіцій «Великопольщі», що претендує на повсякчасний контроль над землями «Малопольщі» (Західної України). Центральне гасло галицьких комуністів-підпільників у п'єсі було унаочнене у виставі транспарантом: «Плацдарм інтервенції проти Країни Рад стане плацдармом соціальної революції», що прочитувався у величезному дзеркалі сцени в кожній картині.

П'єси М. Ірчана не є взірцевими для панівного вже в той час «соцреалізму», а скоріше поєднують у собі тенденції сентименталізму та публіцистики з елементами символізму. «Український революційний сентименталізм» [2, с. 174] – так визначила його напрям сучасний дослідник драматургії Ірчана М. Гринишина. Доктор філологічних наук, академік АН УРСР Леонід Новиченко у своїй передмові до видання драматичних творів Ірчана в пізній радянський час писав про відхід М. Ірчана від психологізму у п'єсі «Плацдарм»: «Захопившись «ламанням канонів», в ім'я створення модерного театрального дійства, письменник не помітив, що в рамках такої п'єси у нього майже не лишилось місця для людських характерів, навіть тих, які зветься «типажами», – їх замінили ходячі політичні символи» [4, с. 20]. На невисокому рівні психологізму драми наголошувала і авторитетний дослідник української драматургії 1920–1940-х рр. Н. Кузякіна [3, с. 467]. М. Гринишина так само невисокої думки про літературну досконалість «Плацдарму», називаючи п'єсу, як і всю творчість автора, еkleктичною, та зауважуючи, що «творення різнобічних сценічних характерів ніколи не було сильною стороною драматургічної творчості М. Ірчана, й найменше їх знайдемо у його героїко-революційних детективах» [2, с. 185].

Л. Новиченкові ж належить і визначення жанру п'єси, М. Ірчаном не уточненого, «п'єса-плакат», «п'єса-ревію» [4, с. 19]. На перший погляд, це дуже влучно збігається із тенденцією до соціально-політичних оглядів у жанрі ревію в репертуарі «Березолу» і в режисерській біографії Б. Балабана. При читанні п'єси справляє враження побудованої за принципом кіномонтажу епізодів (усього двадцять сім епізодів/картин, пролог і чотири дії, список діючих осіб – близька п'ятдесяти).

Спектакль, як і п'єсу, відкривав пролог (прийом для «Березолу» вже відпрацьований у етапній виставі «Джиммі Хіггінз» 1923 року, тож, його

можна сприймати тут як самоцитування). М. Гринишина встановила, що алегорично-сатиричну роль Польщі грала Олімпія Добровольська [2, с. 186]. Додамо, що цю актрису ще з молодотеатрівських постановок Л. Курбаса відрізняли гостре чуття стилю, а також відточена сценічна мова, що так знадобилася у нищівному сарказмі фразування Польщі. Образ Польщі вимальовується в п'єсі як примхливо-інфантильна панна з непомірними амбіціями, молодша дочка Франції. Ось зразки її лементу: «Маман! Німеччина щипається... за коридор (йдеться про Данцігський коридор, смугу землі до Балтійського моря, яку Польща отримала згідно Версальського договору – Ю. Щ.)» [4, с. 252] або «Я ж так багато пролляла шляхетської блакитної крові за спокій всіх нас. На моїх грудях вся європейська цивілізація. Я по сьогодні відбиваю ними страшну примару більшовизму» [4, с. 253].

І надалі п'єсі не бракує гумору. Приміром, такий діалог сержанта польської армії Бенді та солдата Цвібака: «Якщо б ти з'їв свого батька й мати, ким би став? – Круглим сиротою» [4, с. 280]. Або наказ поручника Вонціцького обізватися тим з рядових, хто вмів грати на музичних інструментах. Виявивши, зокрема, такого, що проситься до музики, бо грає аж на чотирьох інструментах, поручник наказує йому і трьом товаришам... хутко перенести фортеп'яно на четвертий поверх до покоїв капітана! [4, с. 281].

Втім із розгортанням подій насамкінець «Плацдарм» набуває енергії катастрофізму. Навіть за обсягом останні картини п'єси – експресивні уривки-блискавки, спресовані до формул «злочину», «боргу», «кари», «спокути» епізоди гранично конфронтаційних сутичок «сторін» конфлікту.

У хронологічному покажчику з наукового видання 1969 р. [6] та спогадів акторів режисером «Плацдарму» називається Б. Балабан, то Л. Новиченко вельми категорично подає інше авторство режисури. Не посилаючись на жодне свідчення чи документ, він констатує, так, ніби сам був свідком цієї вистави (до речі, в рік прем'єри Л. Новиченкові було вісімнадцять, гіпотетично він міг бачити цей спектакль у театрі загальнореспубліканського значення): «... вистава в «Березолі», завдяки блискучій акторській обсаді і оригінальній режисурі Л. Курбаса, в свій час привернула широку увагу» [4, с. 20]. Безпосередній учасник спектаклю Р. Черкашин наголосив, що «Плацдарм» був дуже добре сприйнятий глядачами [9, с. 84].

Зупинимось детальніше на художніх особливостях вистави у «Березолі». Як вже зазначалося, Борис Балабан мав хист до музично-драматичного типу театру. Тим прикріше, що з приводу музичної

складової вистави «Плацдарм» нам майже нічого не відомо. У першому виданні спогадів про Леся Курбаса М. Лабінський вказує композитором вистави П. Козицького [6, с. 347]. В той час як сучасний дослідник без усіляких коментарів стосовно фактологічної невідповідності наводить цитату Ю. Мейтуса, який вказує факт власного авторства музики [3, с. 470].

Серед виконавців головних ролей автор коментарів до видання п'єс М. Ірчана 1987 року виокремлював: А. Бучму (Кришка), Н. Ужвій (Лариса), В. Чистякову (Катря), М. Крушельницького (Бедня) [4, с. 341]. Зі зрозумілих причин оминає радянське театрознавство помітну участь Й. Гірняка у ролі Кручека, оскільки актор від 1940-х рр. перебував у еміграції. Факт його участі у спектаклю встановили представники українського театрознавства новітніх часів – спочатку В. Ревуцький (у діаспорі) [8], а згодом – М. Гринишина (в незалежній Україні) [2]. Кручек Й. Гірняка, на думку авторитетного дослідника театру «Березіль» Н. Єрмакової, був вирішений як образ сатирично гротесковий, втілений засобами фарсу [3, с. 469].

Р. Черкашин лишив кілька по-режисерському влучних тез щодо виконання Амросієм Бучмою ролі підпільника Кришки, що «користувалося особливим успіхом» [9, с. 84] серед акторського ансамблю вистави. Цей зовсім невеличкий за обсягом образ було побудовано режисером та актором двопланово: з метою конспірації Кришка переконливо вдавав божевільного (зазначимо, що тут стався в нагоді особистий досвід А. Бучми, який симулював божевілля, аби уникнути військового трибуналу під час Першої Світової війни – Ю. Щ.). Натомість у сценах підпілля професійний революціонер ставав «зосередженим, вольовим, небагатослівним, із проникливим поглядом розумних очей» [9, с. 84].

Так само одним з лідерів акторського ансамблю вистави був Мар'ян Крушельницький. Роль поляка, сержанта Бедні, за спогадами Р. Черкашина, у трактуванні актора набувала «страхітливості», маска садиста нагадувала звіроподібних потвор з офортів Ф. Гойї [9, с. 84]. Образ давав акторові трагікомічного хисту великі можливості для демонстрації різних граней своєї обдарованості. Якщо в перших картинах Бедня – недоумкуватий солдафон, з притаманним йому грубим гумором (приміром, залякує рядових польської армії «канібалами» червоної армії), то вже надалі розкривається як сила по-своєму страшна. У дев'ятій картині в казармі поночі Бедня несамовито цькує безглуздою муштрою напіводягнених солдат, а в десятій – постає як власне жорстокий моральний канібал,

отримуючи задоволення від агонії люто закатованого за його наказом солдата-підпільника. Н. Єрмакова визначила жанрову домінанту цього образу як трагіротеск [3, с. 469] та процитувала композитора Ю. Мейтуса, який звернув увагу на наскрізь музичний ритм існування актора у цій ролі [3, с. 470].

По-своєму контрверсійним було призначення Наталії Ужвій, головної героїні театру, на роль Лариси – «білогвардійської» за переконаннями агентки польських жандармів. У п'єсі вона сама характеризує себе так: «Я кінчила університет в Швейцарії, любила філософію і вино, а зараз – дрібна гонча собака на услугах поліції польської Речі Посполитої. По селах комуністів виловлюю. Ха-ха-ха!» [4, с. 272]. Цікаво, що у великій сцені діалогу Лариси із комісаром поліції Кручком проглядає вплив на Мирослава Ірчана винниченківської поезики. Н. Єрмакова детально описує модерний силует цього сценічного образу і вказує на нього як цитату з тогочасного зарубіжного кінодетективу – амплуа жінки-вампи [3, с. 469]. Прикметно, що ані вона, ані її колега М. Гринишина, не вказують джерела реконструкції образу Лариси, створеного також Софією Федорцевою, і, на відміну, від радянського театрознавства, взагалі обминають актрису в іншому складі – Н. Ужвій. М. Гринишина пише про виконання ролі Лариси С. Федорцевою: «Грала темпераментно і життєво достовірно, намагаючись показати свою героїню як жінку непростой психології і запальної вдачі» [2, с. 186].

Провокатора кооператора Каштана зіграв Роман Черкашин. З фото актора в ролі на нас дивиться чесне, навіть світле обличчя. Охайний костюм, краватка доповнюють образ людини, яку глядачам так само, як і головним героям вистави, важко запідозрити у підступності та зраді. Про діалектику як один з інструментів Курбаса як режисера-психолога свідчить факт, який наводить Р. Черкашин: на одній з репетицій керівник театру зауважив, що провокатор не обов'язково має відчувати себе злодієм, а може бути теж, свого роду, ідейником, лише антикомуністичним [9, с. 85]. Черкашин розвинув підказку вчителя творчо. Він додав Каштану екзальтованості у погляді, а також щирості у виконанні народної пісні про волю (в сцені біля віконця в'язниці). Сьогодні такі погляди Леся Курбаса зрозуміти легко, та в часи, коли радянський авангардний театр, а з ним і сам плюралізм думок творчої інтелігенції, та й сама Україна, за висловом Н. Корнієнко, «впадали у кому» [5, с. 288], таке індивідуально психологічне потрактування образу антигероя виглядало як велика необачність театру.

Революціонерку Катрю грала Валентина Чистякова. Крім того, в цій ролі дебютувала на харківській сцені Антоніна Матулівна. Остання була керівником та актрисою львівського «Робітничого театру», реальною підпільницею, письменницею, яка вже у 1920-х рр. побувала в катівні польських в'язниць. Безпосередньо напередодні здійснення вистави, у 1931 році А. Матулівна стала фігуранткою гучної політичної справи – не витримавши тортур у луцькій в'язниці, вона намагалася покінчити з життям, підрізавши собі горло. Їй пощастило вижити, а згодом через великий міжнародний резонанс політичної справи, бути звільненою. Саме такою героїнею-комуністкою, постраждалим ідейним борцем із існуючим на західноукраїнських землях ладом, А. Матулівна приїхала до Харкова. Л. Курбас прихистив її у театрі, давши ставку режисера-лаборанта. За спогадами Р. Черкашина, А. Матулівна працювала недовго [9, с. 86], але в «Плацдармі» зіграна нею роль трагічно замордованої за свої переконання у катівні польської в'язниці Катрі пролунала як нота свідка. Можна стверджувати, що завдяки виконанню А. Матулівни ролі центральної героїні авангардна вистава набула до того ж документальності.

Також з визначних акторів «Березолу» у виставі фігурували І. Мар'яненко та Д. Мілютенко, на що вказує, на жаль, не зазначаючи ролей, представник радянської школи театрознавства Й. Кисельов [2, с. 186]. За браком програмки вистави «Плацдарм» у музею Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, більш повно склад виконавців наразі встановити не вдалося.

Фотографії дозволяють скласти враження про гротескову пластику акторів, що утворювала експресивні мізансцени (усі – групові, як свідчення епічності п'єси М. Ірчана) [7]. Суворі геометричність сценографії підкреслює непримиренність конфлікту сторін, уособлює то обеліск патріотичного почуття – як у сцені ув'язнених, то тріумфальну пишність «меморіалу» старенької Європи у Прологу. Велику роль у моделюванні тривожного, конфліктно напруженого настрою сцен у «Плацдармі» відіграло контрастне світло. В цій виставі «березильці» не вперше користалися прийомами кіномонтажу і кінематографічного крупного плану на сцені.

У спогадах сучасників нам лишилося два реконструйовані епізоди вистави. Художник спектаклю Д. Власюк розмірковував у нарисі про Л. Курбаса щодо кількох типів мізансцен у виставах геніального режисера. Зокрема, навів приклад мізансцени, що була ідеальним втіленням «перетворення» у пластично-просторовому малюнку вистави: «Курбас

спинився на одній сцені, де він вважав за потрібне стисло, як у фокусі, дати основну думку п'єси, саму суть подій» [1, с. 231]. З огляду на реконструктивну цінність фрагменту спогаду наведу тут значну витримку з нього: «На сцені було подвір'я якоїсь казарми, де тимчасово отаборилися інтервенти. Під брудною, облупленою стіною, що протяглася через усю сцену, сиділи жовніри-пілсудчики. Ближче до першого плану стояв столик, на якому лежала карта України. Навколо цієї карти зібралися офіцери, намічаючи маршрути дальшого вторгнення в нашу республіку. Сцена якось не рухалась. Дебютант-режисер Б. Балабан міняв мізансцену, пересував з місця на місце столик з картою – нічого не допомагало. Втомлені актори стояли в якійсь безнадії. Раптом з залу почулося плескання в долоні і красивий баритон Курбаса:

Хвилиночку, хвилиночку!

<...> Курбас надів на себе португезу з шаблею в піхвах, з легкою огидою взяв двома пальцями карту України, якось ледве помітно змінив постань – і ось уже офіцер-завойовник випустив з пальців карту і переможно став на неї ногою. Далі якимось по-своєму граціозним, делікатним рухом вийняв шаблю з піхов і дуже картинно, але по-діловому почав розгортати план майбутніх операцій, проводячи шаблею по карті» [1, с. 231–232]. На жаль, буквально відповідної до спогадів Д. Власюка сцени у тексті п'єси в редакції 1966 року відшукати не вдалося. Залишається припустити, що в театрі «Березіль», як це часто бувало, вдалися до творчого редагування, доповнення автора.

А от Р. Черкашин свідчить про важливу сцену прогулянки в'язнів на тюремному подвір'ї, під час якої «політичні» виносять вирок виявленому провокатору Каштану та вбивають його. «Мізансцена цього епізоду була побудована відповідно до відомої картини Вінсента Ван Гога “Прогулянка ув'язнених”» [9, с. 85]. Фото цієї мізансцени передає моторошну атмосферу посеред людей, які й на повітрі почуваються, наче в карцері [7]. Похнюплі, пригноблені постаті йдуть по колу подвір'я в'язниці під прицілами гвинтівок значно більш скариатурених вартових. «Рване» світло епізоду передає його напругу і драматизм.

У висновку зауважимо, що в ході цього дослідження нами встановлено наступне. По-перше, участь Л. Курбаса у постановці «Плацдарму» режисером Б. Балабаном була систематично значущою – від винайдення окремих мізансценічних «перетворень» до трактування конкретних образів. По-друге, твердження театрознавців радянського періоду ніби втілена «березільцями» п'єса М. Ірчана містила плакатні зображення

героїв політичної боротьби на Західній Україні 1930-х років, має бути переглянуто. Проводячи аналогію із іншою постановкою «Березолі» тих років – «Диктатурою» за очевидно слабкою, на погляд Леся Курбаса, драмою І. Микитенка, бачимо різницю у підході режисера-лаборанта і режисера наставника до втілення «Плацдарму». Якщо у «Диктатурі» ходульність персонажів підштовхнула Л. Курбаса до створення гротескових масок-типажів, то в «Плацдармі» він вбачав за можливе пророкувати із створених драматургом персонажів-ескізів художньо повнокровні характери. Очевидно, що п'єса дала акторам достатній матеріал, аби за образами Лариси, Каштана, Бедні, Катрі, Кручека постали на харківській сцені цілі верстви реального, а не пропагандистські зображеного населення України по обидва боки від Дніпра. Це підтверджує і актор з літературно бездоганним смаком Р. Черкашин, зазначивши у мемуарах: «Талановито написаний твір відкривав широкі можливості для акторів» [9, с. 84].

Можливо, успіх у харківського глядача вистава «Плацдарм» мала саме в силу яскраво актуальної суспільної проблематики, розв'язаної із такою ж мірою художньої сміливості та історичної правди, з якою М. Булгаков десятком років до того вивів на кін головного театру СРСР «білу гвардію», із її альтернативною точкою зору на більшовицьку дійсність. Лесь Курбас і когорта «березильців» схильні були бачити і перетворювати світ на сценічну реальність скоріше філософськи та мистецьки ускладнено, ніж плакатно спрощено. Саме тому торкнувшись такої болісної теми, як неможливість свободи самовиявлення для українців у складі міжвоєнної «буржуазної» Польщі, театр «Березіль» не зрадив своїх принципів дати слово на сцені всім «сторонам» конфлікту.

Невипадково тема Польщі та України (ширше – України та Європи, а тут вже недалеко і до гасла М. Хвильового «Геть від Москви!») стане такою, що об'єднає дві постановки 1932–1933 років: «Плацдарм» і геніальну останню режисерську роботу Л. Курбаса в «Березолі» «Маклена Граса». Ці дві вистави можна розглядати як польський диптих, в якому одноковою мірою йдеться як про конфронтацію політичних і ментальних систем «Польща» – «СРСР», так і болісну суголосність внутрішніх проблем їх народів (репресивна машина, в'язні сумління за Ю. Пілсудського та за Й. Сталіна).

Жанри політичного детективу, агітаційного ревію чи памфлету, що вбачали у п'єсі М. Ірчана критики різних часів, вистава «Березолі», на наш погляд, укрупнила до жанру експресіоністичної драми.

Привертає увагу той факт, що до проблем життя галичан у цій постановці «Березіль» звернувся уперше та востаннє, але цим зверненням все ж підтвердив загальнонаціональне значення цього театру як осередку національної ідеї та культури.

### Література:

1. Власюк Д. Сторінка минулого / Дмитро Власюк // Лесь Курбас : Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 222–232.
2. Гринишина М. Театр української драматургії : Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Марина Гринишина. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 283 с., іл.
3. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова ; Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.
4. Ірчан М. Твори : в 2 т. Т. 1. Драми / Мирослав Ірчан ; передм. Л. Новиченка. – Київ : Дніпро, 1987. – 343 с.
5. Корнієнко Н. В. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корієнко. – Київ : Либідь, 2007. – 328 с.
6. Лабінський М. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса // Микола Лабінський // Лесь Курбас : Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 327 – 347.
7. Музей Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. – Папка № 16 : «Плацдарм». 1932 р. – 4 арк., 10 фото.
8. Ревуцький В. Нескорені березільці : Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк : Об'єднання укр. письменників «Слово», 1985. – 201 с., іл.
9. Черкашин Р. О. Ми – березільці : театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна ; упоряд. В. Собіянський ; авт. передм. Н. Єрмакова. – Харків : АКТА, 2008. – 336 с. : іл.

**Юлія Щукіна**

### **«Плацдарм» Мирослава Ірчана у театрі «Березіль»: стосунки України та Польщі у відображенні митців-авангардистів**

Статтю присвячено першій постановці «Плацдарм» за п'єсою яскравого представника драматургії доби «розстріляного Відродження» Мирослава Ірчана у харківському театрі «Березіль». Виставу здійснив учень Лєся Курбаса Борис Балабан.

Виставу вирізняло гостро актуальне політичне звучання – в ній було розглянуто боротьбу поляків та більшовиків за владу на західноукраїнських землях. Алегорично представлену в Пролозі до вистави постать Польщі було зображено яскраво сатирично, а головним закликком драматурга було перетворити ополячену частину України з плацдарму

інтервенції проти СРСР на плацдарм соціальної революції. Втім, виставу «березільців» відрізняло діалектично-поглиблене мотивування поглядів та вчинків кожної зі «сторін» національно-політичного конфлікту, яскраво формальне вирішення художніх завдань.

У виставі були задіяні кращі сили театру «Березіль», що дозволяє нам стверджувати, що Лесь Курбас прагнув збагатити характери у п'єсі середнього рівня мірою індивідуальності акторів-співтворців, як ним уже було зроблено при постановці «Диктатури» І. Микитенка. Ролі грали: провідні актори трупи Н. Ужвій та С. Федорцева (агент поліції Польщі Лариса), Й. Гіряк (комісар поліції Кручек), М. Крушельницький (сержант польської армії Бедня), В. Чистякова та дебютантка А. Матулівна (підпільниця комуністка Катря), А. Бучма (голова підпільників Кришка), а також О. Добровольська (Польща у Пролозі до вистави) та Р. Черкашин (провокактор Каштан).

Сценографічне рішення «Плацдарму» символічно передавало атмосферу непримиренного конфлікту, а у побудові мізансцен Б. Балабан спирався на базовий для всіх «березільців» метод «перетворення».

**Julia Szczukina**

### **«Przyczółek» Myrosława Irczana w teatrze Berezil: stosunki między Ukrainą a Polską w reprezentacji artystów awangardowych**

Артикул poświęcony jest pierwszej wystawie «Przyczółek», opartej na sztuce wybitnego przedstawiciela dramatu «Rozstrzelanego odrodzenia» Myrosława Irczana w teatrze Berezil w Charkowie. Spektakl wykonał student Lesia Kurbasa, Borys Bałaban.

Spektakl odznaczał się ostrym dźwiękiem politycznym, analizował walkę Polaków i bolszewików o władzę na Zachodniej Ukrainie. Wystawa wyróżniała się dialektycznie dogłębną motywacją poglądów i działań każdej z partii konfliktu narodowo-politycznego oraz jaskrawo formalnym rozwiązaniem zadań artystycznych.



Сцена сварки країн-сторін Версальської угоди. Вистава «Плацдарм» за п'єсою М. Ірчана. «Березіль». 1932.



Пролог з вистави «Плацдарм» за п'єсою М. Ірчана.



Олімпія Добровольська (Польща) та Поліна Самійленко (Франція)  
у сцені Прологу. Вистава «Плацдарм»  
за п'єсою М. Ірчана. «Березіль». 1932.



Сцена у в'язниці з 20-ї картини (художники Д. Власюк і  
Є. Товбін). Вистава «Плацдарм» за п'єсою М. Ірчана.  
«Березіль». 1932.



Сцена прогулянки в'язнів з 24-ї картини вистави «Плацдарм» за п'єсою М. Ірчана. «Березіль». 1932.



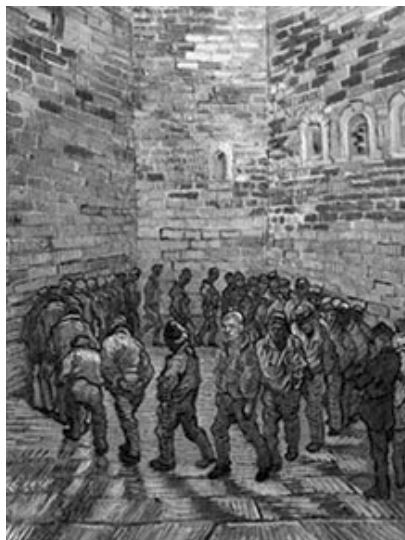
Сцена з 3-ї картини вистави «Плацдарм» за п'єсою М. Ірчана. «Березіль». 1932. . В центрі: угорі Кручек – Йосип Гірняк, внизу – Кришка – Амвросій Бучма.



Сцена з 14-ї картини. Нічна змова селян-паліїв панських маєтків.  
Вистава «Плацдарм» за п'єсою М. Ірчана. «Березіль». 1932.



Мар'ян Крушельницький у ролі  
Бедні. Вистава «Плацдарм» за  
п'єсою М. Ірчана. «Березіль».  
1932.



Ван Гог В. Прогулянка в'язнів.  
1890 р

## Відомості про авторів

Гедройц Олександр Іванович – президент громадської організації Дом Полонії на Сході (Харків), член Клубу польського бізнесу у Харкові, член Консультативної Ради Полонії при Генеральному Консульстві Республіки Польща у Харкові.

Глибицька Світлана Борисівна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Дорофєєва Ольга Юріївна – викладач Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Жванко Любов Миколаївна, фахівець у галузі історії, доктор історичних наук (2013 р.), професор (2015 р.), дослідник польської історії Харкова, має нагороду імені Івана Виговського під патронатом Президента Польщі Анджея Дуди (Варшава, Польща).

Журавльова Ірина Казимирівна – директор Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Журавльова Ольга Сергіївна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Мельничук Людмила Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Полякова Юліана Юріївна – головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Щукіна Юлія Петрівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтва імені І. П. Котляревського.

Трєтер Мечислав (1883–1943) – історик мистецтва, естетик, музеєзнавець, автор праць з історії архітектури, живопису і графіки Польщі XIX–XX ст.

Чаховська Ядвіга (1922–2013) – польський історик літератури, бібліограф

## Зміст

### **Александр Гедройц**

Редактор Ежи Владислав Гедройц: родовые источники формирования личности – социально-исторический аспект..... 3

### **Світлана Глибицька**

«Розстріляне Відродження» Харківського університету ..... 24

### **Ольга Дорофєєва**

Інтерпретація образів польської культури під тиском тоталітарної ідеології в виставі «Богдан Хмельницький» ..... 45

### **Любов Жванко**

Мар'ян Антоній Рузамський  
(2 лютого 1889 – 8 березня 1945): життя як спалах... ..... 57

### **Ірина Журавльова**

Національність як вирок: жахливий шлях до «Слова»... ..... 75

### **Ольга Журавльова**

«Люди подібні до листя дерев»:  
(гортаючи сторінки «Спогадів» Зигмунта Заремби)..... 98

### **Людмила Мельничук**

Націоналізовані художні зібрання польських колекціонерів:  
слобожанський контекст..... 108

### **Юліана Полякова**

Польські література і мистецтво  
на сторінках часопису «Нова генерація» ..... 117

### **Юлиана Полякова**

Вандурский – Маяковский – Харьков ..... 134

### **Мечислав Третер**

Спогади про «Виспу» Стаффа ..... 146

### **Ядвіга Чаховська**

Стафф у Харкові..... 149

### **Юлія Щукіна**

«Плацдарм» Мирослава Ірчана у театрі «Березіль»:  
стосунки України та Польщі у відображенні  
митців-авангардистів ..... 160

Відомості про авторів ..... 174

**Польський альманах  
Almanach polski**

**X**

**«Розстріляне Відродження»:**  
**Польща і Україна – слобожанський контекст**  
Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму  
Харків, 2018 р.

**«Rozstrzelane Odrodzenie»:**  
**Polska i Ukraina – słobożański kontekst**  
Materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego  
Charków, 2018 r.

Художнє оформлення: *В. А. Носань*

Підписано до друку 30.11.20. Формат 84x108/32.  
Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 11. Наклад 100 прим. Зам. № 20-89.

Видання і друк ТОВ «Майдан»  
61002, Харків, вул. Чернишевська, 59  
Тел.: (057) 700-37-30  
E-mail: maydan.stozhuk@gmail.com

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців і розповсюджувачів  
видавничої продукції ДК № 1002 від 31.07.2002 р.



ПОЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ

ALMANACH POLSKI

**UKRAIŃSKO-POLSKIE  
ARCHITEKTONICZNE WIZJE:  
SPOJRZENIE POPRZEZ CZASY I EPOKI**

Materiały Międzynarodowego  
Symposium Naukowego  
Charków, 2016 r.

**УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ  
АРХІТЕКТУРНІ ВІЗІЇ:  
ПОГЛЯД КРИЗЬ ЧАСИ ТА ЕПОХИ**

Матеріали Міжнародного  
наукового симпозиуму  
Харків, 2016 р.

---

**«ROZSTRZELANE ODRODZENIE»:  
POLSKA I UKRAINA –  
SŁOBOŻAŃSKI KONTEKST**

Materiały Międzynarodowego  
Symposium Naukowego  
Charków, 2018 r.

**«РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ»:  
ПОЛЬЩА І УКРАЇНА –  
СЛОБОЖАНСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

Матеріали Міжнародного  
наукового симпозиуму  
Харків, 2018 р.

