

вим, побічним чином пов'язані з цим ритуалом, про це писав свого часу Л. Вітгенштайн [2, с. 255].

Застосовуючи логічну термінологію можна сказати, що в казці перед нами постають первинні, ще вбудовані в архаїчні образи й архетипи форми мовної фіксації зв'язку між зовнішнім оформленням відчуття спорідненості людини й сакральної (божественної) істоти засобами здійснення цього оформлення – з одного боку, та предметами що стають такими засобами тільки в момент застосування предмета (речі, ритуальної дії) як засобу оформлення вказаного зв'язку. Внаслідок усвідомлення такого поєднання засоби постають як символи. Потім відбувається процес перенесення символу на все нові й нові предмети як показник усвідомлення чогось спільного в структурі факту й структурі омовлення цього факту. Ці речі набувають властивостей фетишів.

Аналогічним явищем був образ Коструби (Кострубоньки) в давньоукраїнській міфології. О. Чебанюк [9, с. 92] доводить, що Коструба в давньослов'янській міфології виступав як померлий предок, що перетворився на тотем. Згодом він отримав втілення у снопі, який спалювали на весні, в фігурі антропоморфної ляльки, яку так само ритуально спалювали, навіть на зерно з цього снопа. Всі ці предмети також називали Кострубою. В розвідці К. Сосенка [8, с. 84] йдеться про те, що Дідуха звали також Колядою. Коляда в своєму метафізичному змісті постає як символ Сонця, як символ бога, з яким прагне споріднитись людина, далі Колядою стали називати обряд поклоніння цьому божеству, потім хлібини, яка відіграє ключову роль в цьому обряді, потім – людей (колядників), які здійснюють цей обряд. Загальновідомо, що колядники первинно виступали як культурні герої. Після різдвяної вечері, що також носила назву Коляда або Родова вечеря в гуцулів танцювали танець «Кругляк», в руках якого відтворювався біг Сонця [3, с. 44].

Ці приклади свідчать, що людина в своїй екзистенційній сутності постійно розширює коло засобів і об'єктів цієї діяльності, включаючи в це коло все нові й нові предмети та явища. І фетиші стають одним із найважливіших і найпо-

ширеніших предметів у цьому колі. На прикладі з Колядою добре видно, що люди, розв'язуючи світоглядні й екзистенційні завдання, відчували односутність божественної істоти; свята; обряду, що становив основний зміст цього свята; людину, котра вважалась причетною до божественної істоти, свята й обряду; а також матеріальних засобів, причетних до всіх зазначених вище елементів. Наголосимо ще раз, що ці матеріальні засоби самі набували рис фетишів, які використовували роль «передавального механізму» у зв'язку між людиною та божественними істотами, включаючись в такий спосіб у процеси вирішення людиною екзистенційних завдань і прагнень.

Ось у цьому і полягає суть світоглядно-екзистенційного аспекту анімїзму, тотемізму, фетишизму, який ми розглядали на прикладі загальноукраїнського фольклору. Отже, ми знову переконуємось в тому, що світоглядний аналіз українського фольклору здатен збагатити наші уявлення про загальнокультурні процеси, про загальнофілософські проблеми. Наостанок зазначимо, що аналогічні явища анімїзму, тотемізму, фетишизму притаманні не тільки українським архаїчним уявленнями.

1. Анимізм // Большая энциклопедия. – В 62 т. – Т. 3 – М.: Терра, 2006. – С. 12. 2. *Вітгенштайн Л.* Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. – К.: Основи, 1995. – 311 с. 3. Килимник Ст. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / Степан Килимник. – В. 2-х книгах. – кн. 1. – К.: Обереги, 1994. – 400 с. 4. *Леббок Дж.* Доисторические времена, или Первобытная эпоха человечества, представления на основании изучения остатков древности и нравов и обычаев современных дикарей / Джон Леббок. – М., 1876. – 492 с. 5. *Лосев А.* Анимізм / А. Лосев, С. Токарев // Философская энциклопедия в 5 т. – Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1960. 6. *Сосенко К.* Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера / К. Сосенко / Репринтне видання. – Київ: СІНТО, 1994. – 360 с. 7. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – Москва: Издательство политической литературы, 1989. – 576 с. 8. *Чайкановић В.* Стара српска религија и митологија / В. Чайкановић. – Београд: СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА. – 1994. – 437 с. 9. *Чебанюк О.* Релікти архаїчних вірувань і ритуалів у деяких дівочих весняних іграх / Олена Чебанюк // Народна творчість та етнографія – 1997. – № 4. – С. 92. 10. *Шинкарук В. І.* Поняття культури. Філософські аспекти / В. І. Шинкарук // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К.: Фенікс, 1996.

Олександр Безручко

С. О. Гіляров – вчений, мистецтвознавець, кінопедагог

Автор статті досліджує особливості педагогічної і творчої діяльності відомого знавця світового образотворчого мистецтва, автора книг «Рафаель», «О. Дом'є», Каталогу Музею мистецтв Всеукраїнської Академії наук, заступника директора Київського музею мистецтв, професора Київського державного інституту кінематографії та Київського художнього інституту Сергія Олексійовича Гілярова.

The author of the article investigates the features of pedagogical and creative activity of Sergiy O. Gilyarov, the known connoisseur of world fine art, the author of the books «Raphael», «O. Domier», of the Catalogue of Art Museum of All Ukrainian Academy of sciences, vice director of the Kyiv art museum and the professor of the Kyiv state institute of cinematography and Kyiv artistic institute.

Доля відомого знавця світового образотворчого мистецтва, автора книг «Рафаель», «О. Дом'є», Каталогу Музею мистецтв ВУАН, заступника директора Київського музею мистецтв, професора Київського державного інституту кінематографії (КДІК) та Київського художнього інституту (КХІ) Сергія Олексійовича Гілярова була надзвичайно складною і трагічною, як, до речі, й інших українських інтелігентів, що свято вірили в ідеали спочатку Незалежної України, а потім України Радянської.

Більшість із цих романтиків загинуло в громадянську війну, під час більшовицького «червоного терору», Голодомору, в другу світову війну. С. Гілярову вдалося не тільки

вжити під час усіх цих суспільних катаклізмів, але й займатися науковою, мистецтвознавчою та педагогічною діяльністю. Тим не менш, деякі сторінки його життя були невідомі широкій громаді в силу цілком зрозумілого страху українських інтелігентів афішувати свій «непрямий шлях» в революцію. Дане дослідження базується на опрацюванні розсекречених документів Центрального державного архіву громадських об'єднань України, куди передавалися справи репресованих з колишнього архіву КДБ (нині Галузевий державний архів Служби безпеки України), спогадів учасників тих подій та тогочасної преси.

Сергій Гіляров народився в Москві на початку 1887 р. у дворянській родині. Його дід з батьківської сторони Микита Петрович Гіляров-Платонов був вченим, публіцистом і видавав газету «Современные известия», батько Олексій Микитович Гіляров був приват-доцентом Московського університету, який за радянських часів став академіком Всесоюзної академії наук. Народжений в Росії, усе життя Гіляров присвятив служінню Україні. Можливо тому, що на сьомому місяці життя він був привезений до Києва, куди його батько був переведений на кафедру філософії Київського університету Святого Володимира.

У 1905 р. С. Гіляров закінчив Першу Київську гімназію, у тому ж році вступив на Природничий факультет Київського університету Святого Володимира. У цей час в Російській імперії розпочалася перша революція, яка вплинула на долі багатьох людей. На передньому краю революційної боротьби у всі часи завжди були студенти. Не став виключенням і Гіляров, який зацікавився питанням революційних рухів, захопився вивченням історії і наступного 1906 р. перейшов з Природничого факультету на Історико-філологічний. Поступово історичні інтереси С. Гілярова схилювалися у бік історії мистецтва. У цій галузі він спеціалізувався у професора Павлуцького. Після закінчення університету, будучи вже одруженим (його дружиною була донька професора Київського політехнічного інституту С. А. Іванова), займався педагогічною діяльністю: викладав логіку, психологію, історію і теорію педагогіки в декількох приватних гімназіях Києва (Науменка, Жікулькіної, Льовандовської тощо). У 1913 р. Гіляров був залишений на два роки при Університеті стипендіатом професора, а у 1915 р. став асистентом кафедри історії мистецтва. На цій посаді С. Гіляров перебував до 1923 р., потім, після припинення роботи університету, працював на «Тимчасових педагогічних курсах». Крім того, за сумісництвом, з 1917 по 1924 рр., викладав у Київському археологічному інституті.

Часи були дуже важкими, а тому Гіляров був навіть змушений поступити на службу в Київське відділення Американського товариства «АРА» і до ліквідації її діяльності в Києві у 1923 році, виконував обов'язки контролера у відділі посилок. З 1918 р. і до закриття у 1924 р. С. Гіляров виступав як лектор і читав спеціальні курси з історії мистецтв у Київському інституті археології.

У 1917 р. Гіляров організував в Університеті товариство мистецтвознавців під назвою «Дослідження Мистецтв», яке об'єднувало, головним чином, молодих істориків мистецтва, літератури, а також художників. Найактивнішими членами цього товариства були В. І. Зумер (в подальшому професор одного з Харківських інститутів), Ф. Л. Ернест (співробітник ВУАП і професор КХІ), М. П. Алексєєв (професор Університету Іркутська), С. С. Макульський (професор одного з Ленінградських інститутів), П. А. Кульженко (професор КДІК), Гудалов (зав. відділом Київської картинної галереї), А. П. Грабар (професор Страсбурзького Університету). Товариство дослідження мистецтв розгорнуло широку діяльність по влаштуванню зборів з доповідями, присвяченими різним питанням історії мистецтва, а також концертами. У роботі Товариства окрім українських мистецтвознавців брали участь і приїжджі дослідники мистецтв, наприклад, професор Ф. І. Шмідт, професор Д. В. Айнолов та інші. Всього за час існування Товариства було проведено більше 60 публічних зібрань, деякі члени Товариства запрошувалися друкованими повістками і анон-

сами в пресі. Склад аудиторії інколи досягав декількох сотень чоловік, наприклад, збори, присвячені пам'яті 400-річчю смерті Рафаеля, ювілею Вінкельмана тощо. Інколи влаштовували збори спільно з товариствами Історії літератури (голова професор С. І. Маслов), Архівного Товариства (професор Ф. Л. Ернест).

Завдяки такій широкій діяльності Товариства С. Гіляров у 1917–1918 рр. став досить помітною фігурою в Київському художньому середовищі. Його почали запрошувати в мистецтвознавчі комісії при різних установах. Так, зокрема, за часів Гетьманату, він був членом будівельної комісії при Міністерстві. У цей же період в журналах «Куранти» (редактор Адейч), «Російський Голос», «Театральний Київ» Гіляров писав мистецтвознавчі статті, рецензії на вистави, бібліографічні замітки тощо. У 1919 р., після приходу більшовиків, він також писав замітки в журналах, як, наприклад, статтю про книгу професора Шмідта в українському часописі «Зірки».

В епоху Денікінщини, працюючи асистентом Університету, С. Гіляров друкувався в газеті «Об'єднання» та журналі «Голос життя». Редактором «Голос життя» був Борис Гуревич, талановитий і різнобічно освічений, який, головним чином, сам і поставляв матеріали для свого журналу. У редакційній роботі Гіляров участі не брав, але одного разу був запрошений на загальні збори співробітників, що проходили на квартирі Гуревича на вулиці Ковальській. У числі співробітників «Голосу Життя» були: академік Яснопольський, Л. Давідрон, А. Ярошевіч (обидва потім співробітники ВУАН), Воблий (в майбутньому академік ВУАН), С. Мокульський, М. Бернер, В. Мокзавський, В. Льовіцький. У цьому науково-публіцистичному журналі, який вважався «кадетським», Гіляров помістив декілька статей з мистецтва («Методологія Беренсона», «Стиль як абстракція» (теорія Вормігера)) і низку бібліографічних заміток і рецензій про вистави. У кадетській газеті «Об'єднання», яку видавав Гофман, Гіляров окрім декількох заміток нейтрального характеру помістив дві статті («Історія мистецтва» і «Непотрібні»), які потім були трактовані як ворожі Радянській владі. В «Історії мистецтва» розповідалося про художню практику в епоху першого періоду радянської влади в Києві, яка характеризувалася в статті як «Ганьба» («Ганьба мистецтва»). «У даній статті я відзивався дуже різко про футуристичні оформлення революційних свят епохи військового комунізму» [9, арк. 52 зв.], – згадував С. Гіляров.

Зміст і напрями цих статей окреслювалися після бесід С. Гілярова з діячами мистецтва, які брали участь в оформленні вулиць, виготовленні революційних плакатів тощо. Ці діячі (художники, які у свій час працювали не за страх, а за совість) потім визнавали, що єдиним стимулом їхньої роботи був «заробіток» і самі характеризували свою діяльність, як проституцію. Такі заяви Гіляров чув з вуст художників Нарбута, Лукомського та ін. Особливо вразила Гілярова художниця, яка свою роботу по малюванню більшовицьких плакатів охарактеризувала наступним чином: «Беку мажемо» [8, арк. 19]. Звернемо увагу на те, що у статті «Непотрібні» йшла мова про непотрібність наукових сил при Денікіні, у той же час робився акцент, що їх потрібно зберегти для майбутнього, коли «відновиться нормальне життя». Свої тогочасні настрої Гіляров характеризував наступним чином: «У діяльності Радянської влади я бачив лише руйнування культурних цінностей, які мені здавалися абсолютними, руйнування норм

поза якими, як мені здавалося, неможливе культурне життя взагалі... Взагалі, мої настрої у той час були звичайними настроями переляканого інтелігента» [8, арк. 19].

Прихід Денікіна С. Гіляров сприйняв радісно, проте невдовзі розчарувався, тому що «переконався в тому, що Денікін ніс з собою не виконання революційно-буржуазних сподівань, а голу дику реакцію, чорносотенство тощо. Тому на відміну від багатьох моїх знайомих, що покинули Київ при відступі Денікіна, я навіть не думав бігти або емігрувати» [8, арк. 20].

У 1917 р. в епоху Центральної Ради на запрошення свого колишнього керівника професора Павлуцького, завідувача відділом пластичного мистецтва в Міністерстві освіти, поступив у цей відділ як діловод, залишався на роботі у Відділі мистецтва і в епоху Гетьманщини, і в 1919 р. при Радянській владі. При поляках, у 1919 р., С. Гіляров ніякої участі в будь-яких установах, окрім Університету, де продовжував бути асистентом, не брав.

З тих пір, як Радянська влада остаточно затвердилась в Україні, ще декілька років С. Гіляров ставився до неї негативно: «3 дня Жовтневої революції моє відношення до радянської влади було незаперечно негативним. Це було в період військового комунізму, бо на мене подіяла крайня жорстокість ЧК» [9, арк. 52 зв.]. Проте, як до речі, і більшість української інтелігенції (назвати, хоча б, колишнього петлюрівця О. Довженка) поступово повірив більшовикам. У 1923 р. С. Гіляров був обраний Радою Всеукраїнської академії наук на посаду вченого секретаря Музею мистецтв. У цьому музеї він працював з 1925 р. як заступник директора.

Гіляров постійно займався науковою роботою: «У той час я працював над темами «Класова природа готичного мистецтва», «Соціальні основи імпресіонізму», «Про образ Мадонни» тощо. Частина з цих робіт були надруковані. Ці роботи були пройняті марксистським аналізом і містили в собі спроби з'ясувати їх класову природу історичних чинників, що вивчалися» [9, арк. 53].

Упродовж багатьох років С. Гіляров влаштував мистецькі «вівторки» у себе вдома. На них творча інтелігенція Києва читала власні твори, жваво обговорювала почуте, грала на фортепіано тощо. Бував у Гілярова вдома Микола Костянтинович Зеров, Лідія Іванівна Белозірь, Захаржевський, Твернадський та інші. «Вівторки» у нас бували, здається до 1930 року і припинилися, коли декілька з учасників «вівторків» виявилися арештованими і засланими: Нолден, Тіхоміров, Єгорова і ще деякі, як, наприклад, Сафонов – трохи художник і поет, – згадував С. Гіляров, – Хоча їх арешт, очевидно, не мав ніякого зв'язку з нашими «вівторками», але «вівторки» все ж таки самі собою припинилися» [8, арк. 11].

З 1924 р. С. Гіляров почав працювати в Київському художньому інституті (КХІ) на посаді професора історії мистецтв. У 1930 р. на базі Одеського державного технікуму кінематографії і кінофакультету КХІ було засновано Київський державний інститут кінематографії (КДІК). Надзвичайно важливу роль у становленні студентів цього інституту відіграв професор С. Гіляров, який читав «Історію мистецтв» [6]. У методичних розробках КДІКу з «Історії мистецтв» та «Історії матеріальної культури», які складав Гіляров, зазначалося, що «місцем виробничого навчання буде... відвідування й розробка матеріалів Київських музеїв» [5]. Опанувати цими багатствами студентам допомагав «похилого віку, але ще бадьорий «волхв»

з великою лисиною на голові, орлиним носом і з «чарівним ліхтарем» у величезній сумці-портфелі» [3].

Багато теплих слів про свого викладача майже шістдесят років потому було сказано колишнім студентом Тимофієм Левчуком. А от один з його однокурсників Максим Шаблівський, викликаючи у 1931 р. на соціалістичне змагання Сергія Гілярова, був не задоволений методикою викладання, тому що професор «читає лекції, ілюструючи діапозитивами. Другий рік навчальна частина та громадськість інституту вперто б'ються над активізацією методики навчання і другий рік тов. Гіляров уперто читає нам лекції» [10]. Цікава деталь – наприкінці життя у С. Гілярова дома було навчальних діапозитивів чотириста штук, а книг з мистецтва – двісті томів [9, арк. 8], які він дбайливо зберігав навіть під час війни.

Головним педагогічним методом КДІКу перших двох років був пріоритет практичного навчання над лекційним: «Наслідки старої лекційної методи, яка призводить до «системи хвостів» треба остаточно знищити заходами упертої роботи... І активно запроваджувати в життя лабораторну методу викладання, серйозно ставитись до консультації та чергувань у бригадній роботі студентів» [2]. Лише в 1932 р., виходячи з настанов ЦВК СРСР про методологічне викладання в інститутах і технікумах, було скасовано так звані активні методи навчання (бригади, лабораторний метод опрацювання матеріалу тощо) і посилено увагу «щодо застосування в мистецьких учбових закладах лекційної методи роботи» [7].

Що ж до виклику на соцзмагання, то в ті часи він не міг пройти непоміченим. Саме тому в грудні 1931 р. професор С. Гіляров був вимушений в газеті «Кінокадри» прийняти зустрічні соцзобов'язання й прокоментувати звинувачення студента: «Цілком визнаю перевагу активної методи в навчальній справі і цілком погоджуюсь з тим, що лекційний спосіб навчання не може дати тих наслідків навичок до роботи, як метода лекторна. Проте застосування цієї активної методи передбачає певну передумову – а саме наявність навчально-виробничої бази... Приймаючи виклик Шаблівського, обіцяю докласти всіх сил до активізації моєї дисципліни, я й собі порядком соцзмагання викликаю т. Шаблівського, як і всіх товаришів студентів, що хочуть на добре засвоїти історію мистецтва – максимально активізувати своє сприйняття» [1].

Перший раз С. Гілярова заарештовували в січні 1933 р. В слідчому ізоляторі, разом з іншими звинуваченнями, він був вимушений виправдовуватися і стосовно «політично неправильного» викладання у КДІКу. Один з кореспондентів-активістів багатотиражки Кіноінституту назвав професора «апостолом буржуазії». Гіляров відразу помітив протест у тій же газеті, де докладно спростовував це ганебне і дуже небезпечне для того часу звинувачення.

Студентське звинувачення виникло після лекції про готичну архітектуру (XIII ст.), в якій С. Гіляров доводив, що «всупереч існуючому у буржуазному мистецтвознавстві поглядів, ніби ця архітектура зі своїми вертикальними, прагнучими нагору ритмами виражає молитовне прагнення душі до небес і бога, а та будівельна гарячка, що характеризує цю епоху, коли всяке, навіть маленьке місто споруджувало собі колосальний собор свідчить про підйом релігійного почуття – усупереч цим, дотепер повторюваним навіть у марксистській літературі (у Фріге, наприклад) поглядам, я доводив, що будівництво цих готичних соборів було результатом класового ентузіазму

молодого буржуазії, яка тоді (у XIII ст.) тільки звільнилася з-під ярма феодалів і, що динаміка вертикальних ритмів... виражає саме цей ентузіазм класового підйому» [8, арк. 52]. В якості прикладу Гіляров наводив маленькі ремісничо-торговельні містечка Західної Європи з населенням у 10–15 тисяч (за масштабом схожих на український Васильків), які споруджували собори, що і в першій третині XX ст. залишалися «чудом будівельного мистецтва». Райзман у газеті Кіноінституту перекутив слова професора наступним чином: «Маленькі міста буржуазії, що лише народжувалися, будували такі споруди (собори), що їх тепер і великому місту в нас не під силу збудувати. Це не що інше, як відверта контрабанда ідеології буржуазії» [4]. На лекціях, в багатотиражці КДІКу і на допиті 26 лютого 1933 р. Гіляров був вимушений виправдовуватися, що таких думок не висловлював, і приписувати їх можна тільки через непорозуміння або з упередженого до нього ставлення. Редакція газети «Кінокадри» виступила із заявою, що Гілярова не треба відносити до групи класово-ворожих елементів.

Педагоги КДІКу підтримали С. Гілярова, який брав участь в методологічних комісіях з історії матеріальної культури, історії кіномистецтва, соціології та історії мистецтв. «Програма мого курсу, так і зокрема моя концепція готичного мистецтва обговорювалася на кафедрі Інституту, і була схвалена» [8, арк. 53], – згадував Гіляров, якого у кіноінституті «апостолом буржуазії» більше не називали. Більше того, після закінчення читання курсу лекцій студенти третього курсу сценаристів, які раніше звинувачували професора, наостанок улаштували справжню овацію.

У той час С. Гілярова звинувачували в «антирадянських витівках» і в КХІ. Під час розповіді про життя і творчість останнього великого художника епохи Відродження у Нідерландах Пітера Брейгеля Старшого (Brueghel, Pieter) (нар. між 1525 і 1530 – 5.09.1569), С. Гіляров показав картину «Сліпці». Недоброзичливці запевняли, що професор виразився, ніби цю картину можна розуміти як натяк на радянську дійсність. На лекціях у КХІ, а згодом і в слідчому ізоляторі Гіляров ґрунтовно спростовував висунуте йому звинувачення: «Творчість цього художника наскрізь просякнута визначеними соціальними і політичними ідеями і натяками на сучасну йому дійсність (тобто на дійсність XVI століття) Ми, наприклад, знаходимо в нього картину, де в алегоричній формі «Битви скринь із глиняними скарбничками» зображується боротьба дрібного торговельного капіталу зі зростаючим великим капіталом; алегорію, що зображує своєкорисливу погоню буржуазії за особистими вигодами і інтересами, погоню за якими вона забуває небезпеку, що загрожує країні від Іспанського короля, що наступили в той час на Нідерланди й інші картини, у яких даються у формі алегорій натяки на сучасне художникові, суспільне і політичне життя його Батьківщини – «Кухня худих» і «Кухня товстих» тощо. Між іншим, показавши ряд таких творів Брейгеля, я показав і «Сліпців». При чому, ймовірно, і сказав, що отут теж мається якийсь натяк на сучасну художникові дійсність. Ніяких зближень з нашою сучасністю я, звичайно не припускав, і не думав висловлювати, що було вкрай безглуздо» [8, арк. 51–52]. Проблема початку 1930-х років була в тому, що студенти активно втручалися у педагогічний процес, нічого в цьому не розуміючи. Багатьом педагогам доводилося не лише навчати студентів тонкощам кіномистецтва, але й розтлумачувати в лекціях і на сторінках інститутської газети власну методику викладання.

Як і більшість української інтелігенції, С. Гіляров був проти жорстоких методів колективізації та розпродажу музейних цінностей за кордон: «Приблизно починаючи з 1929 року у зв'язку з колективізацією я внутрішньо переживав протест, будучи не згоден з колективізацією, бо не представляв можливості її здійснення зокрема тими жорсткими методами, якими проводилася колективізація, однак я ніде це не висвітлював, а був тільки в цьому переконаний. Мені в цей період здавалося ненормальним реалізації тоді Держторгом музейних скарбів як російських, так і українських музеїв. Результат колективізації і величезні досягнення колгоспного господарства переконали мене в державній доцільності правильності радянської аграрної політики. Що стосується розпродажу музейних цінностей, то я і зараз не розумію, навіщо вони проводилися. Це внутрішньо моя розбіжність жодним чином не відбилася на науково-дослідницькій та моїй викладацькій роботі» [9, арк. 53].

Серед інших звинувачень перед Радянською владою було підозріле бажання потрапити за кордон, на що С. Гіляров був вимушений виправдовуватися, що наполягав на цьому, аби, з його слів, «ознайомитися з досягненнями Західної науки в області історії мистецтва. У цій області ми перебуваємо в надзвичайно несприятливих умовах. Публікації останнього десятиліття (навіть власне останніх 18 років) до нас майже не доходять. Ми не в курсі нашої науки, навіть щодо бібліографії, оскільки журналів з мистецтв майже зовсім не отримуємо, а останні два роки (1932–1933 рр. – О. Б.) не отримуємо взагалі. Бажання моє побувати за кордоном і обумовлено інтересом до новітніх досягнень в галузі історії мистецтв» [8, арк. 22]. Останній раз професор європейського рівня С. Гіляров, який вільно володів трьома іноземними мовами (французькою, англійською та німецькою) перебував за кордоном ще у 1911 р., коли разом із власною дружиною їздив до Берліна, Мюнхена, Вени, Венеції, Мілану та Швейцарії. Метою поїздки, певна річ, було вивчення пам'яток мистецтва у закордонних музеях.

«Активізація» навчального процесу і каяття на сторінках фахових газет та чисельних допитах дозволило професору С. Гілярову вижити під час репресій тридцятих, принаймні 7 липня 1933 р., після півроку арешту, він був звільнений із слідчого ізолятора та повернувся до викладацької і наукової діяльності. У КДІКу С. Гіляров працював до майже повного закриття художнього факультету КДІК внаслідок реформи кіноосвіти 1934 р. Цікаво, що власна версія Гілярова була трохи іншою: «Звільнений був від роботи в Інституті Кінематографії з причини розбіжності з директором по методологічних питаннях» [9, арк. 51]. На іншому допиті С. Гіляров пояснив, що ж це були за розбіжності: «Для мене не були прийнятні реформи вищої школи, скасування університету, педагогічні експерименти на кшталт комплексного методу навчання, вилучення з шкільної програми таких дисциплін як історія» [9, арк. 52 зв.].

Під час Другої світової війни через хворобу дружини С. Гіляров був вимушений залишитися на тимчасово окупованій нацистами території України, де опублікував декілька мистецтвознавчих статей в німецьких газетах і оприлюднив документи щодо продажу більшовиками мистецьких цінностей за кордон. «Це було зроблено мною тому, що з деякими моментами цієї політики я був не згоден і відносився до них із засудженням, – згадував С. Гіляров, – так, наприклад, з питання руйнування у 1933–1935 рр.

Радянським урядом низки видатних пам'ятників архітектурної старовини і реалізації через Держторг музейних художніх цінностей» [9, арк. 51 зв.]. Така діяльність професора Гілярова була трактована після війни слідчими НКВС як колабораціонізм. 30 грудня 1945 р. С. Гілярова заарештували, а в лютому 1946 р. він помер від запалення легенів у слідчому ізоляторі. У долі цієї талановитої людини, яка все життя присвятила вихованню молодих митців та розвитку художнього й кіномистецтва в Україні, залишається ще багато білих плям. Тим не менше, проведене дослідження дозволяє відкрити для широкої громадськості деякі маловідомі сторінки життя цієї непересічної особистості.

1. Гіляров С. Лист до редакції / С. Гіляров // Кінокадри. – 1931. – 9 грудня.
2. Гончаров А. Помилки минулого року – на облік / А. Гончаров // Кінокадри. – 1931. – 9 жовтня.
3. Левчук Т. В. Тому що люблю: Спогади кінорежисера / Т. В. Левчук. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 70–71.
4. Райзман. Більшовицька відсіч виступів класового ворога / Райзман // Кінокадри. – 1932. – 5 січня.
5. Центральний державний архів вищих органів влади та управління (ЦДАВО) України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 193. – Арк. 20 а.
6. ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 312 – Арк. 248.
7. ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 314. – Арк. 103 зв.
8. Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 34964. – Т. 1.
9. ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 34964. – Т. 2.
10. Шаблівський М. Викликаю на соціалістичне змагання тов. Гілярова / М. Шаблівський // Кінокадри. – 1931. – 20 листопада.

Ганна Гармата

Парадигма образу романтичного героя у романі Василя Наріжного «Гаркуша»

У статті досліджується парадигма образу романтичного героя в романі Василя Наріжного «Гаркуша». Аналізується специфіка цього образу як романтичного, що став втіленням втраченої особистості, трагічного героя, який не зміг реалізуватися у житті. Наголошується на тому, що образ має національну специфіку і навіяний народними легендами.

In this article paradigm of the image of a romantic hero in the novel of Vasyl Narizhnyj "Garkusha" is analyzed. The specificity of this image as a romantic, as a symbol of lost personality, tragic hero, that could not realize himself in life are investigated. It is underlined that this image has national specificity and was inspired by popular legends.

Український романтизм народжувався у глибинах Бароко і Просвітництва, вперше заявивши про себе у феномені преромантизму. Виявом преромантизму став так званий історіографічний преромантизм із його інтересом до національної своєрідності українського народу, його світогляду, світовідчуття, моральних норм. Він, передусім, розвивався на основі народних переказів, легенд, матеріалів історичних творів, народної творчості загалом. Проголошена в «Історії Русів», ідея природного права кожного народу на власну державність стимулювала інтерес до української нації як політичного і суспільного феномена. Вже у цей час сформувалася ідея народу, притаманна українському романтизмові. На її основі постала і розвинулася концепція романтичного історизму, коли герої та персонажі з народних переказів були піднесені до висоти героїчних епічних героїв.

Загалом феномен преромантизму в історії української літератури є маловивченим явищем. Натомість його дослідження дає змогу по-новому поглянути на розвиток українського романтизму, утвердити думку про те, що романтизм виник на українському національному ґрунті, водночас осмисливши традиції та тенденції європейського романтичного контексту. Одним із найяскравіших представників епохи преромантизму в українській літературі є Василь Наріжний. Творчість цього письменника мало вивчена. Особливо потребує дослідження специфіка образної системи його творів, які представляють тип романтичного героя з яскраво вираженими національними рисами. Окремі аспекти даної теми досліджуються у працях О. Білецького, Т. Бовсунівської, М. Жулинського, Л. Задорожної, Ю. Коваліва та ін. Відтак, мета цієї статті полягає у тому, щоб простудіювати специфіку образу в історичному романі Василя Наріжного «Гаркуша», що репрезентує тип преромантичного національного героя, який витворив своєрідний канон образу цієї доби, синтезувавши у собі попередню літературну традицію та збагативши її преромантичними тенденціями й авторським баченням.

Історична тематика цікавила Василя Наріжного від самого початку його творчості. Першими свідченнями такого інтересу стали поеми на теми з киеворуської історії, потім побачила світ книга історичних повістей «Словенські вечори» (1809 р.) з елементами преромантичної поетики. Найвищим виявом преромантичної творчості Василя Наріжного, що містить риси чіткого переходу до романтичної поетики, став роман «Гаркуша, малоросійський разбойник». Твір залишився незавершеним, але суть образу головного героя фактично автором розкрита. Перші відгуки на роман В. Наріжного засвідчили увагу та інтерес критиків до образу головного героя як базового і визначального. Коли 1835 р. видавництво вирішило надрукувати твори Наріжного, то рукопис було направлено у цензурний комітет. Цензор А. Крилов написав щодо роману в донесенні до голови Петербурзького цензурного комітету М. Дондукову-Корсакову про те, що автор мав на меті показати, як одне почуття помсти за несправедливість та образи може захопити палку і здібну людину від одного злочину до іншого і, врешті, зробити його злодієм. Дійсно, Василь Наріжний подає не статичний, а динамічний образ Гаркуші, представляє його у розвитку. Так, спочатку він описує дрібні справи Гаркуші, а потім його справжні злочини. Читач бачить, як Гаркуша став саме таким, що зумовило еволюцію цього образу. Герой репрезентований таким чином, що читач навіть переймається співчуттям до головного героя, адже злочини, які складали його нещастя, йшли від образ і несправедливості інших людей. Один із цензорів твору зауважував, що роман не можна друкувати, оскільки він може викликати бажання помсти і бунту.

Відповідно до романтичного світогляду, на нашу думку, визначальною рисою образу Гаркуші є його трагічність і певна приреченість, неможливість реалізувати себе у світі, де панують жорстокість і несправедливість. Таким чином, Василь Наріжний своїм романом репрезентує образ втраченого романтичного героя. Певною мірою, цей мотив приреченості та втраченості буде розвинений в об-