

ва, колишнього начальника вже згаданого 5-го управління КГБ СРСР. У книзі «КГБ і влада» він зауважив, що праця «Інтернаціоналізм чи русифікація?» стала «по суті програмою для виникнення рухів, що призвели до утворення "Руху"»<sup>72</sup>. Це ще один аргумент на користь тези про те, що вимушена капітуляція перед КГБ у 1973 р. виглядає історично девальвованою і не може бути перетворена на підставу для відродження застарілих філіппік на адресу Івана Дзюби.

Підсумовуючи, слід констатувати потребу подальших, опертих на розсекречені нині джерела, публікацій про Івана Дзюбу і про тих осіб, які мали відношення до виникнення його справи. Важливим кроком у цьому, на переконання автора цих рядків, міг би бути, зокрема, дослідницький проект, пов'язаний з оприлюдненням згаданої в цій публікації справи під назвою «Блок». До реалізації цього проекту можна було б долучити Івана Дзюбу, а також інших фігурантів цієї, нині ще маловідомої, справи.

#### **Шаповал Ю. Дело Ивана Дзюбы.**

*В статье автор, используя документы Отраслевого государственного архива СБ Украины, исследует личность выдающегося литературоведа, общественного деятеля Ивана Дзюбы в контексте борьбы сотрудников органов госбезопасности УССР с «украинским буржуазным национализмом».*

*Ключевые слова:* Иван Дзюба, украинский национализм, политические репрессии, КГБ УССР.

#### **Shapoval Yu. Ivan Dzyuba case.**

*Using the documents of State branch archive of State Security of Ukraine, the author investigates the personality of Ivan Dzyuba during the struggle of KGB of the UkSSR against the «Ukrainian bourgeois nationalism».*

*Key words:* Ivan Dzyuba, Ukrainian nationalism, political repression, KGB of the UkSSR.

## З ІСТОРІЇ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

*Олександр Безручко \**

### **Сергій Олексійович Гіляров: доля вченого та мистецтвознавця на тлі війни**

*У статті на основі маловідомих архівних документів досліджується трагічна доля вченого, педагога та мистецтвознавця Сергія Олексійовича Гілярова.*

*Ключові слова:* Сергій Гіляров, мистецтвознавство, Київський музей мистецтв.

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 (КДІКу) та Київського художнього інституту (КХІ) Сергія Олексійовича Гілярова була надзвичайно складною і трагічною, як

*\* Безручко О.В. — кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, директор Інституту телебачення, кіно й театру Київського міжнародного університету.*

<sup>72</sup> *Бобков Ф. КГБ и власть. — Москва: «Ветеран МП», 1995. — С. 317.*

до речі, й інших українських інтелігентів, що свято вірили в ідеали спочатку Української Народної Республіки, а потім — України Радянської.

Більшість із цих романтиків загинули в громадянську війну, під час більшовицького «червоного терору», Голодомору, в Другу світову війну. С. Гілярову вдалося не тільки вижити в цих суспільних катаклізмах, але й займатися науковою, мистецтвознавчою та педагогічною діяльністю. Тим не менш, деякі сторінки його життя були невідомі широкій громаді через цілком зрозумілий страх українських інтелігентів афішувати свій «непрямий шлях» у революцію.

Дане дослідження базується на опрацюванні розсекречених документів Центрального державного архіву громадських об'єднань України, куди передавалися справи репресованих із Галузевого державного архіву Служби безпеки України, спогадів учасників тих подій та тогочасної преси.

Сергій Гіляров народився в Москві на початку 1887 р. у дворянській родині. Його дід

по батьківській лінії, Микита Петрович Гіляров-Платонов, був ученим, публіцистом і видавав газету «Современные известия».

Юрій Іванов називав М. П. Гілярова-Платонова «одним зі стовпів слов'янофільської духовної культури»:

«Микита Гіляров був рівним серед рівних у ряду Хом'якова, Кіреєвського, Аксакових. У цьому колі й Гоголь перебував і мислив. Але Микита Петрович був переконаний, що його світогляд сягає й європейської культурної традиції, яку й заповідав нащадкам.

Його фундаментальна праця «Онтологія Гегеля» — подолання абстракцій великого мислителя, прагнення з'єднати об'єктивність та історичність, минуле й сьогодення. У публіци-



Олексій Микитович Гіляров.

стиці він був яскравий і широко відомий завдяки демократичній спрямованості й журналістському таланту редактора»<sup>1</sup>.

Син М. П. Гілярова-Платонова, Олексій Микитович Гіляров, був приват-доцентом Московського університету і за радянських часів став академіком ВУАН.

Народжений у Росії, все життя С. О. Гіляров присвятив служінню Україні. Можливо тому, що на сьомому місяці життя він був привезений до Києва. Його батька-викладача перевели на кафедру філософії Київського університету Святого Володимира.

У 1905 р. Сергій Гіляров закінчив Першу Київську гімназію, в тому ж році вступив на природничий факультет Київського університету Святого Володимира.

В університеті Сергію Гілярову пощастило познайомитися з багатьма видатними діячами українського мистецтва:

«Професора історії Української літератури — Зерова Миколу Костянтиновича знаю з 1912 року, коли ще був студентом»<sup>2</sup>.

Ю. Іванов вважав, що перша зустріч С. Гілярова і М. Зерова відбулася на сім років раніше — у 1905 р., коли Сергій Гіляров



Сергій Олексійович Гіляров.

«навчався в Києві в українській школі. А писав настільки добре, що його твір при вступі до рідного Київського університету відзначив викладач Микола Зеров, який приймав іспит. Сказав, що це найкращий твір. Просив до себе»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Іванов Ю. Гілярови — на всі часи. Історія одного родоводу // Дзеркало тижня. — 2005. — 15 липня.

<sup>2</sup> Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі — ЦДАГО України), ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 57.

<sup>3</sup> Іванов Ю. Гілярови — на всі часи. Історія одного родоводу // Дзеркало тижня. — 2005. — 15 липня.

Забігаючи наперед, хочеться зазначити, що за власне знайомство з М. Зеровим та спілкування дружини з ним С. Гілярову довелося виправдовуватися на допиті в 1933 р.:

«У 1932 році у всенародній бібліотеці моя дружина познайомилась із Зеровим, і після цього він був у нас вдома два рази, де в присутності Єзерського-Захаржевського, Білозір Лідії Іванівни і [...] Твернадського, [...] мене і моєї дружини Зеров читав свої переклади античних поетів. Розмов на політичні теми з ним не вів і в будь-якій іншій обстановці, окрім зустрічей у моєму будинку, я з ним не мав. Часто зустрічався з ним в бібліотеці ВУАН, але розмов ніяких не вели»<sup>4</sup>.

У 1905 р. у Російській імперії розпочалися заворушення, які вплинули на долі багатьох людей. На передньому краї революційної боротьби у всі часи завжди були студенти. Не став винятком і С. Гіляров, який зацікавився проблемою революційних рухів, захопився вивченням історії і наступного, 1906 р. перейшов із природничого факультету на історико-філологічний.

Поступово історичні інтереси Сергія Гілярова схилилися в бік історії мистецтва. У цій галузі він спеціалізувався у професора Г. Павлуцького. Після закінчення університету, будучи вже одруженим (дружина — донька професора Київського політехнічного інституту С. Іванова), займався педагогічною діяльністю: викладав логіку, психологію, історію й теорію педагогіки в декількох приватних гімназіях Києва (Науменка, Жиккулькіної, Льовандовської тощо).

У 1913 р. С. Гіляров був залишений на два роки при Університеті професорським стипендіатом, а в 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, у 1917–1924 рр. викладав у Київському археологічному інституті.

Однак у голодні 1920-ті рр. С. Гіляров був вимушений працювати в Київському відділенні Американського товариства

<sup>4</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 57.

«АРА» і, до ліквідації його діяльності в Києві в 1923 р., виконував обов'язки контролера у відділі посилок.

Ще 1917 р. С. Гіляров організував в університеті товариство мистецтвознавців під назвою «Дослідження Мистецтв», яке об'єднувало переважно молодих істориків мистецтва, літератури, а також художників. Найбільш активними членами товариства були В. І. Зумер (у подальшому професор одного з харківських інститутів), Ф. Л. Ернест (співробітник ВУАН і професор КХІ), М. П. Алексєєв (професор Університету Іркутська), С. - С. Макульський (професор одного з ленинградських інститутів), П. А. Кульженко (професор КДІКу), Гудалов (завідувач відділу Київської картинної галереї), А. П. Грабар (професор Страсбурзького університету).

Товариство дослідження мистецтв розгорнуло широку діяльність з організації зборів із доповідями, присвяченими різним питанням історії мистецтв, а також концертами. У роботі Товариства, окрім українських мистецтвознавців, брали участь і приїжджі дослідники мистецтв, зокрема професор Ф. І. Шмідт, професор Д. В. Айнолов та інші.

Загалом за час існування Товариства було проведено понад 60 публічних зібрань. Склад аудиторії інколи досягав декількох сотень чоловік, наприклад збори, присвячені 400-річчю смерті Рафаеля, ювілею Вінкельмана тощо. Інколи влаштовували збори спільно з Товариством історії літератури (голова — професор С. І. Маслов) та Архівним товариством (професор Ф. Л. Ернест). Завдяки такій широкій діяльності Товариства С. Гіляров у 1917–1918 рр. став помітною постаттю серед київських митців. Його запрошували в мистецтвознавчі комісії при різних установах.

У цей же період С. Гіляров писав мистецтвознавчі статті, рецензії на вистави, бібліографічні замітки в журналах «Куранти» (редактор Адейч), «Російський голос», «Театральний Київ». У 1919 р., після приходу більшовиків, також писав замітки в журналах, як, наприклад, статтю про книгу професора Шмідта в українському часописі «Зірки».

Під час денікінщини, працюючи асистентом університету, С. Гіляров друкувався в газеті «Об'єднання» та журналі «Голос

життя». Редактором «Голосу життя» був Борис Гуревич, чоловік талановитий і різнобічно освічений, який переважно сам і збирав матеріали для свого журналу. У редакційній роботі С. Гіляров участі не брав, але одного разу був запрошений на загальні збори співробітників, що мали місце на квартирі Гуревича по вул. Ковальській.

Серед співробітників «Голосу життя» були майбутній академік ВУАН К. Воблий, академік Л. Яснопольський, співробітники ВУАН Л. Давідрон, А. Ярошевич, С. Мокульський, М. Беренр, В. Мокзавський, В. Льовицький.

У цьому науково-публіцистичному журналі, який вважався «кадетським», С. Гіляров помістив декілька статей з мистецтва («Методологія Беренсона», «Стиль як абстракція» (теорія Вормігера)) і низку бібліографічних заміток і рецензій на вистави.

У кадетській газеті «Об'єднання» (видавець Гофман) С. Гіляров, окрім декількох заміток нейтрального характеру, надрукував дві статті («Історія мистецтва» й «Непотрібні»), які згодом були інтерпретовані більшовиками як «ворожі радянській владі».

В «Історії мистецтва» йшлося про художню практику в перший період радянської влади в Києві, яка характеризувалася в статті як «ганьба мистецтва». У 1933 р. С. Гіляров згадав лише, що:

«в даній статті я відзивався дуже різко про футуристичні оформлення революційних свят епохи військового комунізму»<sup>5</sup>.

За 23 роки, чекаючи на скору смерть, С. Гіляров докладніше з'ясував причини співпраці з подібними виданнями:

«Неприйнятна була для мене і художня політика радянського уряду, що приводила на практиці до виняткового панування художнього життя різного роду формалістичних напрямів — футуризму, кубізму, примітивізму, які видавалися представниками цих течій за достовірно революційне й істинно пролетарське мистецтво; тоді як здорове, реалістичне мистецтво відтіснялося на задній план і всіляко утискувалося як реакційне і не потрібне пролетаріату. Розрізнити у всьому цьому початок історичної не-

<sup>5</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 52 зв.

обхідності і зрозуміти відому на даному історичному етапі користь, яку зіграло це “ліве” мистецтво, я тоді не умів і не хотів. Внаслідок згаданих поглядів й оцінок з'явилася моя участь у газеті “Об'єднання”, що виходила в Києві в 1918 р. (за Денікіна), де я помістив свою статтю “Ганьба мистецтва”<sup>6</sup>, що різко і грубо критикувала художнє оздоблення революційних свят»<sup>7</sup>.

Зміст і напрями зазначених статей були визначені після бесід Сергія Гілярова з діячами мистецтва, які брали участь в оформленні вулиць, виготовленні революційних плакатів тощо. Ці діячі — художники, які свого часу 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 із вуст художників Нарбута, Лукомського та інших.

Особливо вразила С. Гілярова художниця, яка свою роботу з малювання більшовицьких плакатів охарактеризувала так: «Беку мажемо»<sup>8</sup>.

Звернемо увагу на те, що в статті «Непотрібні» йшлося про непотрібність наукових сил за Денікіна і в той же час робився акцент, що їх слід зберегти для майбутнього, коли «відновиться нормальне життя».

Свої тогочасні настрої С. Гіляров характеризував так:

«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 в той час були звичайними настроями переляканого інтелігента»<sup>9</sup>.

Прихід військ Добровольчої армії С. Гіляров сприйняв радісно, проте невдовзі розчарувався, тому що:

«переконався в тому, що Денікін ніс із собою не виконання революційно-буржуазних сподівань, а голу дилу реакцію, чорно-

<sup>6</sup> Так у тексті.

<sup>7</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 54, 54 зв.

<sup>8</sup> Там само, т. 1, арк. 19.

<sup>9</sup> Там само.

сотенство тощо. Тому, на відміну від багатьох моїх знайомих, що залишили Київ при відступі Денікіна, я навіть не думав бігти або емігрувати»<sup>10</sup>.

У 1917 р. в епоху Центральної Ради С. Гіляров на запрошення свого колишнього керівника професора Павлуцького, завідувача відділу пластичного мистецтва в Міністерстві освіти, працював у відділі як діловод. Свою роботу продовжував і в епоху Гетьманщини, і в 1919 р. за Радянської влади. В умовах польської окупації 1920 р. С. Гіляров працював лише асистентом університету.

Відтоді як радянська влада остаточно затвердилася в Україні, ще декілька років С. Гіляров ставився до неї негативно:

«Із дня Жовтневої революції моє ставлення до Радянської влади було незаперечно негативним. Це було в період військового комунізму, бо на мене подіяла крайня жорстокість ЧК»<sup>11</sup>.

Проте, як, до речі, й більшість української інтелігенції, він 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.

С. 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 класову природу історичних чинників, що вивчалися»<sup>12</sup>.

Протягом багатьох років С. Гіляров влаштовував мистецькі «вівторки» в себе вдома. На них творча інтелігенція Києва читала власні твори, жваво обговорювала почуте, грала на фортепіано тощо. Бували в С. Гілярова вдома М. Зеров, Л. Білозір, В. Захаржевський та інші. С. Гіляров згадував:

<sup>10</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 20.

<sup>11</sup> Там само, т. 2, арк. 52 зв.

<sup>12</sup> Там само, арк. 53.

«“Вівторки” у нас бували, здається, до 1930 року і припинилися, коли декілька з учасників “вівторків” виявилися арештованими і засланими: Нолден, Тихомиров, Єгорова і ще деякі, як, наприклад, Сафронов — трохи художник і поет. Хоча їхній арешт, очевидно, не мав ніякого зв’язку з нашими “вівторками”, але “вівторки” все ж таки самі собою припинилися»<sup>13</sup>.

З 1924 р. Сергій Гіляров почав працювати в Київському художньому інституті на посаді професора історії мистецтв. У 1929 р. у цьому інституті С. Гіляров отримав звання професора, яке в 1940 р. було затверджене Всесоюзним комітетом у справах вищої школи.

У 1930 р. на базі Одеського державного технікуму кінематографії та кінофакультету КХІ було засновано Київський державний інститут кінематографії. Надзвичайно важливу роль у становленні студентів цього інституту відіграв професор С. О. Гіляров, який читав «Історію мистецтв»<sup>14</sup>. 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»<sup>15</sup>.

Опановувати ці багатства студентам допомагав

«похилого віку, але ще бадьорий “волхв” із великою лисиною на голові, орлиним носом і з “чарівним ліхтарем” у величезній сумці-портфелі»<sup>16</sup>.

Багато теплих слів про викладача майже 60 років потому було сказано колишнім студентом Тимофієм Левчуком. Але один з його однокурсників — Максим Шаблівський, викликаючи в 1931 р. на соціалістичне змагання Сергія Гілярова, був незадоволений методикою викладання, тому що професор

<sup>13</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 11.

<sup>14</sup> Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України), ф. 1238, оп. 1, спр. 312, арк. 248.

<sup>15</sup> Там само, спр. 193, арк. 20а.

<sup>16</sup> Левчук Т.В. Тому що люблю: Спогади кінорежисера. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 70, 71.

«читає лекції, ілюструючи діапозитивами. Другий рік навчальна частина та громадськість інституту вперто б'ються над активізацією методи навчання і другий рік тов. Гіляров уперто читає нам лекції»<sup>17</sup>.

Цікава деталь: під час останнього арешту у С. Гілярова вдома було знайдено навчальних діапозитивів 400 одиниць, а книг із мистецтва — 200 томів<sup>18</sup>, 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 впертої роботи [...]. І активно запроваджувати в життя лабораторну методу викладання, серйозно ставитись до консультації та чергувань у бригадній роботі студентів»<sup>19</sup>.

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»<sup>20</sup>.

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 у газеті «Кінокадри» взяти зустрічні соцзобов'язання й прокоментувати звинувачення студента:

«Цілком визнаю перевагу активної методи в навчальній справі й цілком погоджуюсь із тим, що лекційний спосіб навчання не може дати тих наслідків навичок до роботи, як метода лабораторна. Проте застосування цієї активної методи передбачає певну передумову — а саме, наявність навчально-

<sup>17</sup> Шаблівський М. Викликаю на соціалістичне змагання тов. Гілярова // Кінокадри. – 1931. – 20 листопада.

<sup>18</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 8.

<sup>19</sup> Гончаров А. Помилки минулого року — на облік // Кінокадри. – 1931. – 9 жовтня.

<sup>20</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 314, арк. 103 зв.

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»<sup>21</sup>.

Вперше С. Гілярова заарештовували в січні 1933 р. У слідчому ізоляторі поруч з іншими звинуваченнями він був вимушений виправдовуватися і стосовно «політично неправильного» викладання у КДІКу. Один з кореспондентів — активістів багатотиражки Кіноінституту назвав професора «апостолом буржуазії»:

«Пролетаріат не може мати свого мистецтва. Це твердження протягує контрабандою викладач історії мистецтв Гіляров. Увесь свій курс Гіляров читає за буржуазними, ідеалістичними підручниками. Коли студенти зверталися до Гілярова, щоб він порадив щось із Марксо-Енгельських джерел, відповідь завжди одна: “На жаль, не можу, бо марксівська думка ще нічого не напрацювала з мистецтва”. Розділи про мистецтво грецької буржуазії та готичне мистецтво Гіляров читає з таким захопленням і в такий спосіб, що малоосвічений студент може зробити висновок, що це було справжнє мистецтво, і що пролетаріатові не під силу будувати своє мистецтво»<sup>22</sup>.

Редакція газети «Кінокадри» закликала Сергія Гілярова «швидше позбутися залишків буржуазного “об’єктивізму”»:

«На нашу думку, проф. Гіляров має добре знати, що його “залишки неподоланого буржуазного об’єктивізму”, а по суті — буржуазно-суб’єктивний виклад, призводили до того, що його курс у багатьох частинах втрачав свій науковий характер»<sup>23</sup>.

С. О. Гіляров відразу помістив протест у тій же газеті, де докладно спростовував ганебні й небезпечні для того часу звинувачення:

<sup>21</sup> Гіляров С. Лист до редакції // Кінокадри. – 1931. – 9 грудня.

<sup>22</sup> Райзман. Більшовицька відсіч виступів класового ворога // Кінокадри. – 1932. – 5 січня.

<sup>23</sup> «Швидше позбутися залишків буржуазного «об’єктивізму»: [Ред. ст.] // Кінокадри. – 1932. – 14 лютого.

«Я не заперечую й не міг заперечувати існування ленінської теорії, бо саме ця ленінська теорія дає мені зараз методи для переробки та перебудови всього мого світогляду, моєї науково-дослідної та педагогічної практики, що одкривають переді мною такі безмежні перспективи, такі обрії, про які я не мріяв, поки стояв на ґрунті механістичного мистецтвознавства»<sup>24</sup>.

Конфлікт виник після лекції про готичну архітектуру (XIII ст.), в якій С. Гіляров доводив, що

«всупереч існуючому в 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 з'явилося результатом класового ентузіазму молоді буржуазії, яка тоді (у XIII столітті) тільки звільнилася з-під ярма феодалів, і що динаміка вертикальних ритмів [...] виражає саме цей ентузіазм класового підйому»<sup>25</sup>.

За приклад С. Гіляров брав маленькі ремісничо-торговельні містечка Західної Європи з населенням у 10 000–15 000 мешканців, які споруджували собори, що і в першій третині XX ст. залишалися «чудом будівельного мистецтва».

Райзман у газеті Кіноінституту перекутив слова професора таким чином:

«Коли справа доходить до готичних соборів, Гіляров їх подає в такому аспекті: 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»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Гіляров С. До редакції «Кінокадрів» // Кінокадри. – 1932. – 14 лютого.

<sup>25</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 52.

<sup>26</sup> Райзман. Більшовицька відсіч виступів класового ворога // Кінокадри. – 1932. – 5 січня.

На лекціях, у багатотиражці КДІКу і на допиті 26 лютого 1933 р. С. Гіляров вимушений виправдовуватися, що таких думок не висловлював, і приписувати їх можна тільки через непорозуміння або з упередженого до нього ставлення. Редакція газети «Кінокадри» 11 травня 1932 р. виступила із заявою, що С. Гілярова не треба відносити до групи класово-ворожих елементів.

С. Гіляров працював у методологічній комісії Кіноінституту з «Соціології та історії мистецтв, історії матеріальної культури, історії кіномистецтва». До складу входили І. Врона (голова комісії), Я. Савченко, О. Довженко, С. Гіляров<sup>27</sup>. Педагоги КДІКу, за словами С. Гілярова, підтримали його:

«Програма мого курсу, як і зокрема моя концепція готичного мистецтва, обговорювалася на кафедрі Інституту і була схвалена»<sup>28</sup>.

С. Гілярова в Кіноінституті «апостолом буржуазії» більше не називали. Ще й надто, після закінчення читання курсу лекцій студенти третього курсу сценаристів, які раніше звинувачували професора, наостанок улаштували справжню овацію.

У той час С. Гілярова і в КХІ звинувачували в «антирадянських витівках». Розповідаючи про життя й творчість останнього великого художника епохи Відродження в Нідерландах Пітера Брейгеля — старшого (нар. між 1525 і 1530 рр. – 05.09.1569 р.), Сергій Гіляров показав картину «Сліпці». Недоброзичливці запевняли, що професор висловився, ніби цю картину можна розуміти як натяк на радянську дійсність. На лекціях у КХІ, а згодом і в слідчому ізоляторі С. Гіляров ґрунтовно спростовував висунуте йому звинувачення:

«Творчість цього художника наскрізь просякнута визначеними соціальними й політичними ідеями й 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

<sup>27</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 196, арк. 693.

<sup>28</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 53.

дрібного торговельного капіталу зі зростаючим великим капіталом; алегорію, що зображує своєкорисливу гонитву буржуазії за особистими вигодами й інтересами, за якими вона забуває небезпеку, що загрожує країні від Іспанського короля, що наступав у той час на Нідерланди, й інші картини, в яких даються у формі алегорій натяки на сучасне художникові суспільне й 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 із нашою сучасністю я, звичайно, не припустив і не думав висловлювати, що було б украй безглуздо»<sup>29</sup>.

Проблема початку 1930-х рр. полягала у тому, що студенти активно втручалися в 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, Сергій 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 висловлював, а був тільки в цьому переконаний. Мені в цей період здавалася ненормальною реалізація тоді Держторгом музейних скарбів як російських, так і українських музеїв. Результат колективізації й величезні досягнення колгоспного господарства переконали мене в державній доцільності й правильності радянської аграрної політики. Що стосується розпродажу музейних цінностей, то я і зараз не розумію, навіщо він проводився. Ця внутрішньо моя розбіжність жодним чином не відбилася на науково-дослідницькій та моїй викладацькій роботі»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 51, 52.

<sup>30</sup> Там само, т. 2, арк. 53.

Серед звинувачень було також «підозріле бажання потрапити за кордон». Сергій Гіляров був вимушений виправдовуватися: наполягав на цьому, аби

«ознайомитися з досягненнями західної науки в галузі історії мистецтва. У цій галузі 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 із мистецтв майже зовсім не отримуємо, а останні два роки (під час Голодомору. — О. Б.) не отримуємо взагалі. Бажання моє побувати за кордоном і обумовлене інтересом до новітніх досягнень у галузі історії мистецтв»<sup>31</sup>.

Останній раз професор С. Гіляров, який вільно володів трьома іноземними мовами (французькою, англійською та німецькою), проте «чудово знав і чудово писав українською»<sup>32</sup>, бував за кордоном ще в 1911 р. Він із дружиною їздив до Берліна, Мюнхена, Вени, Венеції, Мілану та Швейцарії. Метою поїздки, певна річ, було вивчення пам'яток мистецтва в закордонних музеях.

«Активізація» навчального процесу й каяття на сторінках фахових газет та численних допитах дозволили професору Гілярову вижити під час репресій 1930-х рр., принаймні 7 липня 1933 р., після півроку арешту, він був звільнений зі слідчого ізолятора й повернувся до викладацької й наукової діяльності. У КДІКу С. Гіляров працював до майже повного закриття художнього факультету внаслідок реформи кіноосвіти 1934 р.

Цікаво, що власна версія С. Гілярова була трохи іншою:

«Звільнений був від роботи в Інституті кінематографії з причини розбіжності з директором по методологічних питаннях»<sup>33</sup>.

На іншому допиті Сергій Гіляров пояснив:

«Для мене не були прийнятні реформи вищої школи, скасування університету, педагогічні експерименти на кшталт комплексно-

<sup>31</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 22.

<sup>32</sup> Іванов Ю. Гілярови — на всі часи. Історія одного родоводу // Дзеркало тижня. — 2005. — 15 липня.

<sup>33</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 51.



го методу навчання, вилучення зі шкільної програми таких дисциплін, як історія»<sup>34</sup>.

Але небезпека минула митця. Піврічний арешт не зашкодив кар'єрному та творчому зросту С. Гілярова:

«У 1934–1935 рр. я був обраний членом Методичної ради Київського будівельного інституту, в 1935 році — членом Спілки радянських архітекторів; у 1937 році був делегатом спершу на Українському, а потім і на Всесоюзному з'їзді радянських архітекторів; у 1938 році вибраний був також і членом Спілки радянських художників, і членом правління цієї спілки. ... Як у Спілці радянських архітекторів, так і в Спілці художників неодноразово виступав з доповідями з питань історії мистецтва і архітектури, а також у поточних справах і актуальних проблемах у цій галузі»<sup>35</sup>.

У цей час С. Гіляров багато друкується в газетах і журналах, таких як «Мистецтво», «Образотворче мистецтво» тощо.

Під час Другої світової війни через хворобу дружини С. Гіляров був вимушений залишитися на тимчасово окупованій нацистами території України. Надзвичайно цікаво читати враження Гілярова від початку Великої Вітчизняної війни та пояснення його тогочасних вчинків. Схожі враження описали чимало українських інтелігентів, наприклад І. П. Кавалерідзе, які силою різних обставин не змогли вчасно евакуюватися. Ці люди за радянських часів ніколи б такі слова не змогли сказати відкрито.

С. Гіляров у слідчому ізоляторі розумів, що втрачати йому нічого, а тому був відвертим:

«Війна, що раптово розвивалася і так катастрофічно для нас виникла, в перші місяці військових дій підірвала мою, як видно, ще незміцнілу віру в радянську справу. Мене пригнітили поразки, які терпіла Червона Армія від фашистських агресорів, і паніка, з якою не міг упоратися наш Уряд, і шкурницька, обивательська поведінка багатьох працівників різних галузей дер-

жавного, господарського й суспільного апарату, що виразилося, між іншим, в тому, що деякі з них вивозили своє особисте майно, залишаючи ввірені ним державні цінності під загрозою захоплення або знищення їх ворогом. У перші дні окупації я був уражений тією легкістю, з якою деякі партійні люди, що залишилися в Києві (або опинилися в оточенні), зреклися свого партійного минулого, висловлюючись про свою партійність як про тактику, якої вони нібито трималися на користь кар'єри й суспільному своєму становищу. Схожі висловлювання я чув від колишнього ТВО керівника управління у справах мистецтв Чувілова, архітектора Онощенко, колишнього помічника директора Художнього інституту Барвінського. Повинен визнати, що ці вислови я сприймав поверхнево й некритично, не враховуючи того, що до них цих товаришів змусили обставини. Я думаю тепер, що за цими словами не було того одіозного змісту, як мені здавалося в той час. З іншого боку, мене вразило раптове “перефарбовування” інших “непартійних більшовиків” на кшталт Оглобліна, Штепи, Якубського, які стільки років розпиналися у своїх радянських переконаннях, у своєму марксистському світогляді і раптом опинилися в антирадянському таборі. Подібні факти підірвали в мені віру в радянську людину. Я, знову-таки короткозоро, бачив тільки цей бік справи, не зумів, або не мав шансу розрізнити ті початки героїзму й непохитної волі до перемоги, які були в різних шарах нашого суспільства. Словом, я розчарувався в радянському ладі, що, тим не менш, не перешкодило мені залишатися вірним Марксо-Ленінській методології в галузі науки, і я дуже жалкую, що роботу в цьому напрямі мені довелося припинити, при тому, як мені здавалося, може бути назавжди. Бачивши нищівні успіхи агресора і не маючи ніякої інформації про патріотичний рух, що відбувається в країні, не знаючи про перемогу радянської зброї під Москвою, про відродження військової промисловості за Уралом, я думав, що радянська справа загинула і що зусилля, витрачені на соціалістичне будівництво, себе не виправдали. Це з мого боку було, знову-таки, короткозоро, легковажно, безглуздо і, врешті-решт, злочинно [...]. Такими злочинними вчинками в дні німецької окупації були мої статті в газеті “Нове українське слово” і моя участь у “Музеї — архіві перехідної епохи”»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 52 зв.

<sup>35</sup> Там само, арк. 55.

<sup>36</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 55 зв.–56.

С. О. Гіляров опублікував декілька мистецтвознавчих статей у газетах «Нове українське слово» (редактор К. Штепа, колишній професор Київського університету).

Всі статті мали мистецтвознавчий характер:

- «Йоганн Готфрід Шедель»<sup>37</sup> присвячена німецькому архітектору Йоганну Готфрідю Шеделю (1680–1752 рр.);
- «Карл Фрідріх Шенкель»<sup>38</sup> присвячена німецькому архітектору Карлу Фрідріху Шенкелю (1781–1841 рр.);
- «Адольф Менцель»<sup>39</sup> присвячена німецькому живописцю і графіку Адольфу Менцелю (1815–1905 рр.);
- «Макс Клінгер»<sup>40</sup> присвячена німецькому художнику, графіку і скульптору Максу Клінгеру (1857–1920 рр.);
- у статті «На виставці»<sup>41</sup> здійснено критичний огляд виставки творів художників і скульпторів м. Києва, організованої німцями в Музеї українського мистецтва. Написання цієї статті С. Гіляров пояснив таким чином:

«Із політичної точки зору ця замітка ніякого інтересу не представляє, але, знову-таки, факт появи її на сторінках органу Штепи сам по собі негожий. У виправданні себе в даному випадку можу лише сказати, що я взагалі дуже люблю працювати в жанрі заміток, того, що називається *essay*, і за роки окупації сильно по такій роботі скучив. Ось чому я, вже внутрішньо засудивши свою участь у газеті Штепи, все-таки спокусився написати цю статтю про виставку»<sup>42</sup>;

<sup>37</sup> Гіляров С. Йоганн Готфрід Шедель // Нове українське слово. – 1941. – 25 грудня.

<sup>38</sup> Гіляров С. Карл Фрідріх Шенкель // Нове українське слово. – 1942. – 14 січня.

<sup>39</sup> Гіляров С. Адольф Менцель // Нове українське слово. – 1942. – 25 січня.

<sup>40</sup> Гіляров С. Макс Клінгер // Нове українське слово. – 1942. – 27 лютого.

<sup>41</sup> Гіляров С. На виставці // Нове українське слово. – 1943. – 8 липня.

<sup>42</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 57.

- стаття «Видатний вчений»<sup>43</sup> про українського професора історії й архітектури І. В. Маргілевського, який помер у Києві 7 грудня 1942 р.

Статті «Карл Фрідріх Шенкель», «Адольф Менцель», «Макс Клінгер» були підготовлені С. Гіляровим ще до війни, а от оприлюднені вже в часи окупації. За винятком деяких антибільшовицьких випадів, зроблених на догоду редакторові, це звичайні мистецтвознавчі статті.

Крім того, С. Гіляров передав для німецької виставки «Руйнування більшовиками пам'ятників мистецтва Києва» документи щодо продажу мистецьких цінностей за кордон: секретну справу про вилучення в 1928 р. з Музею мистецтв ВУАН французького гобелена XVI ст. для Держторгу (14 сторінок) і дві телеграми Наркомосу України Київському музею західного мистецтва з пропозицією терміново передати відповідні експонати Держторгу.

С. Гіляров згадував:

«Це було зроблено мною тому, що з деякими моментами цієї політики я був незгоден і відносився до них із засудженням. Так, з питання руйнування в 1933–1935 рр. Радянським урядом низки видатних пам'ятників архітектурної старовини й реалізації через Держторг музейних художніх цінностей»<sup>44</sup>.

С. Гіляров брав участь у роботі «Музею — архіву перехідного періоду» як вчений-консультант. На засіданнях «наукових пленумів» обговорювалися всі експозиційні плани, доповіді та звіти про роботу. С. Гіляров згадував:

«Всього я бував на цих засіданнях разів чотири–п'ять. Деяку привабливість для мене засідання мали тільки через можливість зустріти там знайомих у науково-діловій обстановці. Серед них зустрічав там професора Маргілевського, архітекторів Холостенка, Юрченка, Вербицького, музейних працівників Курінного, Козловську, Скуленко, професора Полонську, Драго-

<sup>43</sup> Гіляров С. Видатний вчений // Нове українське слово. – 1943. – 7 січня.

<sup>44</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 51 зв.

манова, Грузинського, художника Середу, Павловича й деяких інших. Зміст цих засідань, виступи учасників були вкрай нецікаві й бліді, так що відтворювати, що саме на них відбувалося, я не можу; все це в мене стерлося з пам'яті, оскільки слухав я дуже неуважно; був більше присутній, ніж брав участь у засіданнях, жодного разу ні з якими доповідями не виступав»<sup>45</sup>.

За договором, Гіляров розробляв для «Музею-архіву» тему — «Мистецтво в Києві в перехідний період». Завдяки програмі з розсекречення документів сучасні мистецтвознавці можуть детально ознайомитися з цією роботою.

С. О.Гіляров, згідно з наказом № 19/32 ректора К. Ф. Штепи від 15 листопада 1941 р., був призначений позаштатним професором кафедри загальної історії Київського університету. Як «постраждалий від Радянської влади», С. Гіляров міг скористатися пільгами, які давало нацистське керівництво колишнім репресованим і розкуркуленим, проте вирішив відмовитися, оскільки, з його слів, вважав

«нижче своєї гідності колишнього радянського громадянина скористатися деякою перевагою, яку я міг мати від німецької міської управи як колишній “репресований”, на кшталт отримання дров тощо. [...] Скористатися такою “перевагою” мені пропонував Олександрович, київський музейний працівник, що сидів у ГПУ одночасно зі мною і такими “перевагами” скористався»<sup>46</sup>.

Коли становище на фронті змінилося, багато українських інтелігентів (як, наприклад, Г. Затворницький), побоюючись покарання, вирішили залишити Україну разом із німцями. Певна річ, думав про це і С. Гіляров, проте, як і І. Кавалерідзе, залишився в Києві. Кожен із цих людей вирішував це надзвичайно важке питання по-своєму. Аби зрозуміти логіку вчинків С. Гілярова, наведемо його зізнання незадовго до смерті:

«Коли ситуація на фронті явно стала на нашу користь, багато моїх знайомих, які навіть не скоїли ніяких злочинів і жодних

негожих вчинків щодо Радянської влади, почали виражати побоювання з приводу “розправи”, яка буде над ними вчинена після її повернення. Німецько-націоналістичні агенти поширювали чутки про масові розстріли мало не поголовно всіх жителів, які залишалися в містах у роки окупації, про поголівне відправлення всіх чоловіків на передові позиції для витоптування мін і тому подібні чутки. Небилицям цим я не вірив, але понести від Радянської влади мною заслужене покарання був готовий. У жодному випадку вирішив з німцями не йти, навіть якщо виганятимуть, навіть якщо вони, як хотіли зробити, перетворять Київ на “мертву землю”. “Ми залишимося тут до останнього видиху або до переможного кінця”, — говорив я всім, хто радив мені виїжджати. Наказ німецького начальства “евакууватися” в призначений термін я не виконав і, залишивши свою квартиру, останні 1,5 місяця окупації проживав у свого знайомого професора Головченка (Тарасівська, 20, кв. 9). Коли мене попереджали — вас зішлють на фронт, вас заарештують, вас розстріляють, я відповідав: згоден на все, але з німцями не піду.

Таким чином, зі всього мною пережитого за період окупації: з розчарувань, злочинної легкодухості й пов'язаних із ними антирадянських моїх вчинків, залишилося в мені дієвим чинником тільки набуте внаслідок випробувань відчуття радянського патріотизму, яким я буду керуватися в майбутньому, мені здається, недовгому житті.

Всупереч припущенням і очікуванням, не лише ніякої “розправи” за свої вчинки я до цього часу не відчув, навпаки, чудово обізнана про них, як з боку інших, так і від мене особисто, Радянська влада дала мені можливість, як ні в чому не бувало, продовжити свою перервану війною роботу, віднеслася до мене з довірою. Мені здається, що цієї довіри я після визволення не порушував і надалі ніколи не порушуватиму»<sup>47</sup>.

Після звільнення Києва від нацистів протягом двох років Сергія Гілярова не чіпали. Більше того, його призначають керувати трьома київськими музеями як «директора музейної групи», про що повідомляла «Киевская правда» 4 і 14 грудня 1943 р.

<sup>47</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 57 зв., 58.

<sup>45</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 57 зв.

<sup>46</sup> Там само, арк. 56.

У газеті «Киевская правда» С. Гіляров надрукував дві статті — «Німецькі грабунки в музеях Києва»<sup>48</sup> та «Архітектурні втрати Києва»<sup>49</sup>.

Скоріш за все, С. Гіляров дуже переживав і, звичайно ж, боюся. Не виключено, що навколо нього створилася штучна пустота з людей, які теж боялися, а тому намагалися уникати спілкування зі «зрадником».

Українські митці й кінопедагоги — С. Гіляров, Г. Затворницький, І. Кавалерідзе — усі вони в той час були в такому становищі. Показовими видаються спогади відомого актора й режисера Євгена Матвеева, які були оприлюднені в 2000 р., тобто майже через 55 років після описаних подій. Проте навіть у наш час Матвеев не наважився назвати

«[...] імені і прізвища цього чудового діяча культури, скульптора, режисера [...]. Нехай він буде просто Режисер»<sup>50</sup>,

хоча й детально описав той жахливий стан, в якому опинився І. П. Кавалерідзе (цим Режисером був саме він):

«— Ви, напевно, чули, що я зрадник? — викликаючи мене на відвертість, запитав Режисер.

— Чув, — так само прямо відповів я.

Режисер зупинився, глибоко зітхнув, видихнув. Так він проробив рази три або чотири, немов продував легені. Було ясно — він заспокоював себе.

— Дружина моя була дуже хвора, невиліковно хвора, — почав розповідь мій співрозмовник. — Не міг я бачити її страждань. [...] Продав усе, що купувалося, що мінялося. А отут, як на гріх, німці оголосили конкурс на кращий твір мистецтва: живопису, графіки і скульптури. Я виліпив вершника на коні, ну, знаєте, типу клодтівських на Анічковому мосту в Ленінграді. [...] Скульптура, так сказати, без політичного підтексту. Одержав я приз. Узяв борошно, крупою, дюжиною банок з консервами. Я не

<sup>48</sup> Гіляров С. Немецкий грабеж в музеях Киева // Киевская правда. – 1943. – 14 декабря.

<sup>49</sup> Гіляров С. Архитектурные потери Киева // Киевская правда. – 1944. – 5 марта.

<sup>50</sup> Матвеев Е. Судьба по-русски. – М.: Вагриус, 2000. – С. 37.

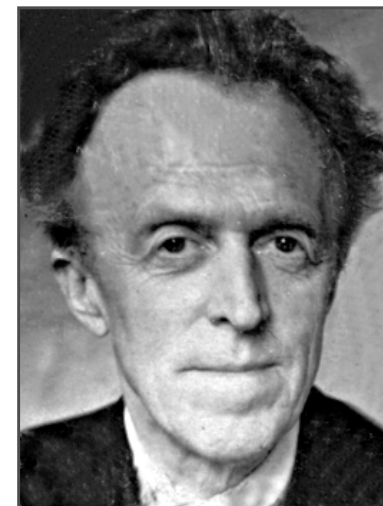
припускав, що вчинок мій усіма, хто оточував мене, буде розцінений як... — він вийняв з кишені акуратно відпрасовану хустку, висякався. — Як зрада[...]»<sup>51</sup>.

Співробітники органів держбезпеки уважно передивлялися німецькі архіви, тогочасну періодичну пресу, шукаючи зрадників. На С. Гілярова знаходять багато компромату, зокрема,

«у німецькій газеті “Українська дійсність” (Берлін, 1 серпня 1942, № 22) надрукована стаття “Робота українських вчених”. У цій статті серед невеликого списку зрадників (Оглоблін А.П., Полонська-Василенко Н.Д., Драгоманов С.М. та ін.), яким, як зазначалося в статті, “пощастило сховатися від більшовиків (під час евакуації) і залишитися в Києві”, згадується й Гіляров С.О.»<sup>52</sup>.

Діяльність професора С. Гілярова під час окупації була трактована після війни як «зрадництво». 30 грудня 1945 р. С. Гілярова заарештували, а 8 лютого 1946 р. він помер від запалення легенів у слідчому ізоляторі. За версією Юрія Іванова:

«він помер від виснаження, відмовившись приймати їжу. Такою самогубною смертю він сподівався не зіпсувати кар'єру синові Меркурію. Всі в родині Гілярових були ідеалістами. І порядними людьми. Вченими. Навіть в “анкеті обвинувачуваного”, відповідаючи на запитання про походження, Сергій Олексійович колись сміливо виводив: “З академіків”. Як з'ясується, визначення — для минулих і майбутніх членів роду»<sup>53</sup>.



Сергій Олексійович Гіляров.

<sup>51</sup> Матвеев Е. Судьба по-русски. – С. 38.

<sup>52</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 14.

<sup>53</sup> Іванов Ю. Гілярови — на всі часи. Історія одного родоводу // Дзеркало тижня. – 2005. – 15 липня.

Своєю смертю до винесення вироку він врятував сина — Меркурія Сергійовича Гілярова (1912–1985 рр.). С. Гіляров міг би пишатися сином, який став академіком АН СРСР, видатним ентомологом, засновником ґрунтової зоології, автором понад 500 наукових праць, тричі лауреатом Державних (Сталінських) премій, головним редактором «Журнала общей биологии».



Меркурій Сергійович Гіляров.

Онук С. О. Гілярова, Олексій Меркурійович Гіляров, теж присвятив своє життя науці — він гідробіолог, професор, завідувач кафедри загальної біології Московського державного університету.

У долі Сергія Олексійовича Гілярова, який все життя присвятив вихованню молодих митців та розвитку художнього й кіномистецтва в Україні, залишається ще багато білих плям. Тим не менш,

проведене дослідження дозволяє відкрити для наукової та широкої громадськості деякі маловідомі сторінки життя цієї талановитої людини.

\* \* \*

Нижче публікуються виявлені в Центральному державному архіві громадських об'єднань України газетні матеріали з архівно-кримінальної справи С. О. Гілярова, які стали підставою для обвинувачення. Матеріали подаються мовою оригіналу. Наявні в тексті стилістичні й орфографічні помилки, що не впливають на зміст документів, виправлені без застережень.

## № 1

### Науковий план С. О. Гілярова «Мистецтво в Києві в перехідний період»

[1941 р.]

- I. Художнє життя Києва напередодні революції.
  - а. Київ як культурний центр. Загальний рівень художніх інтересів в Київському суспільстві. Місце Києва в розвитку українського і російського мистецтва. Польські та юдейські елементи в мистецтві Києва. Відсутність традицій в мистецтві Києва.
  - б. Художньо-творчі сили Києва. Течії та напрямки в мистецтві Києва. Найвидатніші представники Київського мистецтва в галузі архітектури, малярства та скульптури. Художні організації. Виставки. Музеї. Художня критика. Журнали та видавництва.
  - в. Художня освіта в Києві. Художнє училище. Приватні художні школи і студії. Мистецтво в загальноосвітніх школах. Мистецтвознавство в Київському університеті.
- II. Мистецтво в Києві за добільшовицький період революції
  - а. Революція як фактор піднесення національної свідомості в українських школах Києва.
  - б. Художнє життя Києва при Центральній Раді, при Гетьмані, при Директорії та при Денікіні. Діяльність органів художньої адміністрації. Керівні діячі в галузі художньої творчості та художньої політики. Утворення Української академії мистецтв. З'їзд Українських художників. Художні угруповання. Виставки. Науково-дослідні організації. Художні журнали.
  - в. Більшовицька навала 1919 р. Мистецтво під владою Советів. Зусилля «лівих». Художнє оформлення масових свят. Спроби «монументальної пропаганди». Гуртки та студії Пролеткульту. Націоналізація художніх збірок. Комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини. Музейний фонд. Органи художньої адміністрації. Типи більшовицьких керівників, їх взаємовідношення з місцевими художніми силами. Польська окупація.
- III. Мистецтво більшовицького Києва
  - а. Етапи більшовицького панування: період військового комунізму, період непу та період Сталінських п'ятирічок. Загальний огляд

шляху советського мистецтва в Києві за ці періоди: від «інтернаціонального» пролетарського кубофутуризму до «соціалістичного реалізму». Коробкова архітектура і стиль Советської імперії в столичному Києві.

б. Мистецтво як державна советська справа. Бюрократичне керівництво художньою творчістю. Органи художньої адміністрації. Художні відділи і Управління в справах мистецтва. Партійні діячі в ролі художніх арбітрів.

в. Декоративний бік і конкретна практика советського мистецтва. «Охорона» художньої спадщини минулого та знищення його пам'яток, розпродаж музейних цінностей.

«Піднесення» національної художньої культури, утиск художників-українців і насадження малоросійщини.

г. Течії і напрямки в мистецтві советського Києва. Художній інститут як цитадель і розсадник кубофутуризму та інших «ізмів». Мистецькі об'єднання. Асоціація радянських митців України (АРМУ), Асоціація художників радянської України (АХЧУ, ОСМУ, ОМШУ тощо). Боротьба між ними та їх ліквідація. Єдиний фронт радянського мистецтва і «перебудова» советських художників. Спілка радянських архітекторів України. Спілка радянських художників України.

Провідні майстри архітектури, малярств й скульптури.

д. Умови роботи художників за часів більшовизму. Зв'язаність творчої думки тематичними канонами. Контракція. Халтура і ділячество. Виставка «Квітуха Україна», гастрольні та персональні виставки «Ленін, Сталін та Україна». Художня критика й художнє видавництво. Музеї. Марксо-Ленінське мистецтвознавство.

IV. Війна. Втеча більшовиків. Евакуація художників та вивіз мистецьких цінностей. Підготовка до руйнації міста. Вступ німецької армії в Київ. Поступове відновлення нормального життя в нових умовах. Перспектива на майбутнє.

[С. Гіляров].

ЦДАГО України, ф. 263, оп.1, спр. 34964, т. 2, арк. 18–19.  
Копія. Машинопис.

## № 2

### Стаття С. О. Гілярова «Іоганн Готфрід Шедель» в газеті «Нове українське слово»

25 грудня 1941 р.

*Але, мандрівче, тут на пісках стань.*

*Глянь на химери барокових бань,*

*На Шеделя білоколонне диво.*

Микола Зеров «Київ»

Дивної краси краєвидом зустрівач колись старий Київ мандрівника, що наближався до нього з-за Дніпра чернігівсько-московським шляхом. На густо порослих зелених горбах білили мури і чистим золотом сяяли на блакитному небі бані, верхи і хрести численних київських церков. Неважко уявити собі враження прочан, які сотнями тисяч ішли з усіх кінців неосяжної країни на поклон до київських святощів; надто коли ця чарівна картина розгорталася перед ними під акомпанемент співу різноголосих дзвонів, що линув звідти через Дніпро. І як у музиці цих дзвонів, так і в їхньому архітектурному ландшафті виділялися дзвіниці Печерської Лаври. Її струнка постать високо підносила над купами інших будівель, і мідний голос її перекивав всі інші дзвони.

Нещадно нищили більшовики пам'ятки нашої старовини. В ім'я «соціалістичного будівництва» за останні роки зруйновано собор Великого Миколи і церкву Миколи Малого, золотoverхий Михайлівський монастир, Братський монастир і багато інших. Від більшовицької міни нещодавно загинула 800-річна велика Лаврська церква. Архітектурний пейзаж Києва майже невідомо змінився, але й тепер майорить над ним дзвіниця Печерської Лаври. Всі кияни знають її. Історики мистецтва справедливо відносять її до кращих досягнень архітектури, не тільки української, але й архітектури колишньої російської імперії.

Але мало хто знає ім'я майстра, що її збудував, — Іоганна Готфріда Шеделя. А втім, творчістю Шеделя позначена ціла доба в історії української архітектури, час блискучого її розквіту, що дістав від мистецтвознавців незграбну і штучну назву «Доба бароко». Під цією назвою розуміють стиль, який панував був у Західній Європі в XVII і перших десятиріччях XVIII ст. Основною особливістю стилю бароко є дещо навмисна пишність і нахил до живописних ефектів. Саме завдяки своїй мальовничості полюбився бароко українському людству; елементи його глибоко увійшли в український побут і від тих часів стали майже

невідривною рисою національного українського мистецтва. З другого боку і навпаки: зовні привнесений на Україну бароко набув тут виключної своєрідності, пройнявся місцевим українським духом. Цей український дух у високій мірі властивий Київським будовам Шеделя, що дуже відмінні від робіт його в Петербурзі, де вперше розгорнув він свою творчість.

Біографія Шеделя ще не досить досліджена. Народився він щось близько 1680 року, десь у північній Німеччині. Невідомо, в кого він вчився, які були перші кроки архітектурної його кар'єри. Року 1713 разом з славетним Шлютером, вкупі з іншими майстрами, завербований агентами царя Петра приїздить Шедель до Петербурга. Там прожив він аж до 1730 року, працюючи переважно для князя Меншикова. Для цього «полудержавного властелина» спорудив він на Академічній набережній розкішний палац, що й досі зберіг назву Меншикових палат, та палац в загородньому маєткові князя в Оранієнбаумі. Вже в цих будовах виступає мальовничий бік мистецтва Шеделя, його вміння поживити стінну площину грою світла і тіней на дотепно розташованих деталях будови, не кажучи вже про майстерне планування і технічну досконалість виконання. Року 1730 Шедель був відряджений в розпорядження обер-архітектора Растреллі і брав участь в будівництві дерев'яних палаців, що споруджував останній в Москві для імператриці Ганни. Можливо, що вплив, який зробив на Шеделя майбутній творець Смольного монастиря, сказався на пізніших його роботах, між іншим і на Лаврському його шедеві, але певних даних про це не маємо. Для Московського Донського монастиря будував Шедель надворотню дзвіницю, що за браком коштів залишилась незакінченою.

Під час перебування Шеделя в Москві прибув туди з Києва монах Ісає, який шукав «искусного к строению архитектора» для давно вже запроєктованої Лаврою нової дзвіниці замість тієї, що згоріла року 1718. В цій справі Ісає вдався між іншим до князя Дмитра Голіцина, одного з лідерів боярської опозиції, який відомий був симпатією до України. Князь рекомендував Лаврі Шеделя, попередивши однак листом архімандрита, «що той нижче 400 рублів за рік не бере». Ця велика ціна, як видно, не злякала монахів, і вже в лютому наступного, 1731 року Шедель приїхав до Києва.

За контрактом, що склала з ним адміністрація Лаври, майстер мав, крім згаданих 400 карбованців, одержувати щороку ще «ржі по 10 четвертей, пшона по одній чверті, пшеничної муки по одній же чверті,

круп гречаних по дві чверті, пива по 4 бочки, вина по 10 відер, баранів 4, туш свинячих по дві, по одному бику, корову для молока, дві лошади» і т. д., і т. д. Будівництво, яке за цією умовою мало бути завершене протягом трьох років, затяглося аж на цілих 13. Чимало неприємностей довелося пережити майстрові у зв'язку з цією роботою. То закидали йому ухили від ухваленого проекту, то брали під сумнів фахову його компетенцію, дошкуляли різними комісіями, затримували платню тощо. Тільки року 1745 дзвіницю було нарешті посвячено. Деякі дослідники вважають, що Шедель був тільки виконавцем робіт. І що сам проект дзвіниці належить комусь іншому. Щоправда, в згаданому контракті Шедель зобов'язується построи в Києво-Печерському монастирі «колокольню против даного в Москве образца», а в одній з доповідних своїх записок сам майстер пише, що він «оную звонницу по рисунку Ее Императорского Величества вечно достойной памяти Анны Иоанновны закладывал». Але хіба не очевидно, що «даний в Москве образец», так само, як і «рисунок Ее Императорского Величества», є тут не що інше, ніж «височайше ухвалений» проект самого Шеделя. Та й хто ж з тогочасних російських архітекторів, крім Шеделя та, мабуть, ще Растреллі, міг зробити що-небудь подібне. З другого боку, сам Шедель зі справедливою, чисто авторською гордістю в тій же записці пише таке: «Сия звонница в Киево-Печерской Лавре трудом моим сделанная, каким образом по всей Руси и в Европе другой не обыщется... и на вечность оная звонница стоять будет».

Найзначніше досягнення майстра — дзвіниця Лаври відрізняється щодо стилю від інших його робіт. По самому призначенню і по величині споруди їй не пасував би той невимушений характер інтимності, який звичайно надавав Шедель житловим своїм будовам. Отже, принцип суворої класики переважає в ній над елементами вільнолюбного бароко. Але як вільно підноситься її 92-метрова постать, якою спокійною гармонією пройняті її велетенські пропорції, як гарно пов'язані поміж собою карнизи і колони чотирьох її поверхів! П'ять мільйонів штук цегли було витрачено на її будівництво, і загальна його вартість винесла близько 62 000 карбованців — сума на той час майже неймовірна.

Природно, що дзвіниця забирала в Києві головну увагу Шеделя. Але він находив час і для інших робіт. За його участю побудований був митрополичий дім у садибі Софійського собору, так званий старий корпус духовної академії на Подолі, два середніх поверхи Софійської дзвіниці, можливо, також чудова брама в огорожі Софії, що відома

під назвою брами Рафаїла Заборовського, та ін. Цей Рафаїл Заборовський, тодішній митрополит Київський, був великим аматором мистецтва, кохався в архітектурі і сам потроху займався кресленням і проектуванням. Спільно з Шеделем, твердить історик російського мистецтва Ігор Грабар, він перебудував мало не половину тодішніх київських церков. Своєрідною красою позначені архітектурні пам'ятки Києва того часу. Не вживаючи суто технічної термінології, важко пояснити, в чому полягає ця своєрідність. Вона в пластиці архітектурних форм (наприклад, дахи із заломом) і в декоративних деталях, і в оригінальних оздобах, якими рясніють їхні стіни (наприклад, брама Заборовського, фасад Братства, Успенський собор Лаври), але, передусім, вона в тій ірраціональній решті, що залишається від аналізу будь-якого твору справжнього мистецтва і завжди має певний присмак народності. Отже, цей національно-народний, український смак, становить особливість київських робіт Шеделя. І не дивно, що в спробах відтворити національну українську форму, до яких іноді вдавалися наші архітектори останніх десятиріч, найвдалішими були ті, що використовували спадщину Шеделя (будинок лісового інституту в Голосієві, архітектор Дяченко).

Шедель не був українцем, але він полюбив Україну, відчував її як другу батьківщину свою. Характерна в цьому відношенні його заява про звільнення, яку відправив він до контори будівель року 1748, де просить дати йому дозвіл жити в Малоросії, де він «намерен купить малый хутор, дабы в старых своих летах с женой и детьми хотя бы малое пропитание иметь». Українським хуторянином Шедель і помер року 1752.

Дуже мало уваги приділяли дослідники мистецтва особі і творчості Шеделя. Саме навіть ім'я майстра незабаром після його смерті зникло з людської пам'яті. Всередині XIX ст. автори, що писали про Київ, як-от Берлінський, Закревський, творцем Лаврської дзвіниці називають «італійського архітектора Шейдена». Тільки в десятих роках цього віку Ігор Грабар встановив правильну транскрипцію його імені і в своїй «Истории русского искусства» одвів його творчості кілька сторінок, не вільних від помилкових тверджень. Пізніше про Шеделя писали Ф. Л. Ернст, В. І. Щербина, але в основному ця тема залишається ще не розробленою. Авторів цих рядків нещодавно довелося чути, що в Дюссельдорфі проживають прямі нащадки Шеделя, які зберігають якісь реліквії і документи щодо їх пращурів.

Ті взаємини, що зараз встановлюються між Україною і Німеччиною, безперечно, викличуть у німецьких вчених інтерес до нашого

мистецтва, і в спільній праці над ними українським науковим силам, мабуть, пощастить згодом відтворити і біографію Шеделя.

*Гіляров С. Іоганн Готфрід Шедель // Нове українське слово. – 1941. – 25 грудня.*

*ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 29–34.  
Копія. Машинопис.*

### № 3

#### **Витяг зі статті С. О. Гілярова «Карл Фрідріх Шенкель» в газеті «Нове українське слово»**

*14 січня 1942 р.*

[...] Досить міцно увійшла в громадсько-культурне життя сучасності хороша традиція — відзначати роковини народження або смерті великих людей минулого: діячів науки, літератури, мистецтва, політики. Проте у вирі подій останніх місяців кілька таких «ювілеїв» пройшли поза нашою увагою. Між іншим і соті роковини з дня смерті геніального німецького архітектора, художника і живописця К. Ф. Шенкеля (помер 9 жовтня 1841 р.).

Розквіт творчості Шенкеля припадає на час, коли Німеччина, тільки звільнившись від наполеонівського гніту, переживає добу національного піднесення, а провідну роль в історичному процесі взяла на себе Пруссія. Зі столицею пруського королівства, майбутньою столицею імперії — Берліном нерозривно пов'язав своє життя Шенкель. Риси, покладені ним на архітектурне обличчя Берліна, досі зумовлюють його своєрідний вираз. Коли згадуєш берлінське враження, завжди постають у пам'яті величні будови Шенкеля: Королівський театр, Старий Музей, Гауптвахта. Невипадково фасад останньої відтворено на грошових знаках державної скарбниці Великої Німеччини.

Історія відводить Шенкелеві почесне місце серед представників так званого класицизму. Напряму, що панував у європейському мистецтві з третьої чверті XVIII по 40-ві роки XIX ст. Основою його було наслідування зразків греко-римської старовини. Здебільшого таке наслідування вело мистецтво в бік схоластики і рутини: отже, саме визначення «класицист» ніби має в собі відтінок негативної оцінки. Проте окремі художники-класицисти в невичерпно багатій спадщині античності уміли знаходити мотиви й форми, що в нових умовах і в



новому оточенні набували життєвої сили і проймалися новим життєвим змістом. До числа таких художників належав і Шенкель...

Не можна не згадати тут ще й науково-критичних і літературних робіт Шенкеля. Їх наукова вага настільки значна, що Я. Грімм називає його навіть одним із фундаторів мистецтвознавчої науки. Але якщо в цілому мистецтвознавчі нариси Шенкеля мають зараз тільки історіографічний інтерес, то думки, висловлені ним з тих чи інших питань мистецтва, завдяки високому етичному їхньому змісту зберігають всю свою свіжість і поряд з його архітектурними шедеврами назавжди залишаються в скарбниці надбань людства.

*Гіляров С. Карл Фрідріх Шенкель // Нове українське слово. – 1942. – 14 січня.*

*ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 45–49. Копія. Машинопис.*

#### № 4

##### **Витяг зі статті С. О. Гілярова «Адольф Менцель» в газеті «Нове українське слово»**

*25 січня 1942 р.*

[...] Однією з особливостей німецького генія Адольфа Менцеля є його висока інтелектуальність; тим-то такі значимі його досягнення і для нації, і для філософії. Але і в інших галузях творчості відбивається ця його особливість. Побудовами наукової думки задається музика Баха, невичерпні філософські глибини відкриваються в симфоніях Бетховена. Те ж і в мистецтві образотворчому. У багатьох німецьких художників не тільки метод, але й об'єкт творчості, чи то тематика, мають жанр живопису, що зветься «історичним».

Історичний живопис у сучасному розумінні цього терміна є здобутком порівнюючи недавнього часу. Тільки в XIX ст. художники почали ставити перед собою завдання правдиво відтворити події, факти минулого, прагнути до «історичного» колориту. До числа основоположників цього нового напрямку в мистецтві належить німецький майстер Адольф Менцель (народився року 1815). Не він перший взявся за історичну тематику, але перший позбувся в ній того нарочитого театрального-декламаторського підходу, який був властивий творам старших його сучасників і, передусім, художникам французької школи на чолі з Деларошем. Саме в цьому головним чином значення Менцеля...

У невтомній праці, оточений загальним визнанням і пошаною, дожив Мендель до глибокої старості. Він помер у 1905-му на дев'яностому році життя. Смерть його була відзначена як національна втрата. У грандіозній похоронній процесії за труною великого майстра йшов сам імператор Німеччини.

На стіні скромного будинку в італійському містечку Урбіно, де народився Рафаель, є відповідний напис латинською мовою:

Часто у справах людських  
Божественна сила грає,  
Часто в малому вона любить велике сховати.

*Гіляров С. Адольф Менцель // Нове українське слово. – 1942. – 25 січня.*

*ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 39, 44. Копія. Машинопис.*

#### № 5

##### **Витяг зі статті С. О. Гілярова «Макс Клінгер» в газеті «Нове українське слово»**

*27 лютого 1942 р.*

Останні десятиліття XIX ст. і початок нашого віку не були для Європи епохою художнього розквіту. В мистецтві то був час жагучих прагнень, шукань, сподівань і надій, правда, здебільшого, марних; але плямувати цю добу, як то часто роблять, зневажливою назвою «декаданс» (занепадництво) не зовсім справедливо і правильно. Чимало нових форм художнього виразу створила вона для майбутнього. Великим внутрішнім змістом позначена рясна її продукція, і якщо не висунула вона таких геніїв, як доба Відродження, то за кількістю видатних митців, імена яких переживуть століття, вона є однією з найбагатших в історії мистецтва. До числа таких митців належить і німецький художник, графік, живописець і скульптор Макс Клінгер, 85-й річниці з дня народження якого (18 лютого 1857 року) і присвячуємо ми цю замітку [...].

Плід багаторічної невтомної праці (1889–1902 рр.), цей дорогоцінний, так би мовити камерний монумент є останнім і найголоснішим словом у художньому заповіті, залишеному Клінгером вікам. Дуже спірна концепція цього твору, надто перевантаженого деталями, надто барвистого. Є в ньому й очевидні хиби, й огріхи. Проте він становить

епоху в історії європейської пластики, і окрема зала, відведена Бетховенові в Лейпцизькому музеї, — честь, на яку Клінгер цілком заслуговує.

*Гіляров С. Макс Клінгер // Нове українське слово. — 1942. — 27 лютого.*

*ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 20, 25. Копія. Машинопис.*

## № 6

### Стаття С. О. Гілярова «Видатний вчений» в газеті «Нове українське слово»

*7 січня 1943 р.*

Сьогодні минув місяць, як українська наука зазнала тяжкої втрати. 7 грудня на 53-му році життя помер професор кафедри історії архітектури Київського художнього й Київського будівельного інститутів Іполит Владиславович Моргилевський. Інженер-технолог за освітою, Моргилевський прийшов до архітектури через вивчення будівельних матеріалів, будівельних конструкцій, стативи споруд тощо.

1918 року вперше вступив Моргилевський до собору Святої Софії, і з того часу ця дорогоцінна пам'ятка нашої архітектурної старовини назавжди залишилася в центрі його інтересів і науково-дослідних студій. На збудження цього інтересу великою мірою вплинув відомий візантолог, мистецтвознавець професор Ф. І. Шмідт. За поданням Шмідта Академія доручила Моргилевському архітектурні обміри Софії. Той-таки Шмідт поставив Моргилевського на шлях науково-педагогічної діяльності, залучивши його до роботи в Київському археологічному інституті. Цими двома шляхами — науково-дослідним і науково-педагогічним — і пішов далі все своє життя Моргилевський.

Обміри Софії, які Моргилевський провадив паралельно з аналітичним вивченням її кладки й конструкцій, пролили нове світло як на будівничі засоби архітекторів великокнязівської доби, так і на питання про початковий вигляд собору. Розширюючи коло своїх дослідів, Моргилевський від Софії перейшов до такого ж значення інших Київських церков великокнязівської доби, а потім переніс свою діяльність і за межі Києва. Всі пам'ятки XII–XV ст., які зберігалися на Україні, були ним старанно досліджені й обміряні. Особливо багато працював він над церквами Чернігова.

Незмінним методом роботи Моргилевського було фотографування. Байдуже механічне око фотокамери під його руками набувало любовного, вдумливо-критичного зору, яким він сам дивився на пам'ятки, що їх вивчав. Здобута ним науково-фотографічна документація архітектурних пам'яток має тим більшу цінність і значення, що багато з них уже не існують в натурі, наприклад, зруйнований більшовиками Михайлівський монастир, Трисвятительська церква, Успенський собор Лаври, храми Чернігова і т. д., і т. д.

Іманентним дослідженням пам'яток Моргилевський не обмежувався. Допитливо шукав він історичного їх генезису, виявляючи тут взагалі властиву йому дотепність, широту і незалежність думки. Так, уже згадані аркади Софії зв'язуються в його студіях, з одного боку, зі зразками староперської архітектури, а з другого — з романськими і ранньоготичними конструкціями. Погляди Моргилевського в цих питаннях були цілком оригінальні. Для уточнення й перевірки їх йому потрібно було безпосередньо вивчати відповідні матеріали за кордоном, але ця можливість у советських умовах майже повністю виключалася.

1928 року Моргилевському все ж таки пощастило добитися відрядження до Стамбула, але дальші шляхи, на які закликали його гіпотези, — до Рима, в Іспанію і т. д., і т. д., були для нього відрізані. Довелося повернутися до приступнішого. Не залишаючи основної своєї роботи над архітектурою України, в останні десять років Моргилевський зосереджував свою увагу на архітектурі Советського Сходу.

Щороку виїздив він на Кавказ, у Вірменію, в Середню Азію. Здобути тут знімки збагачують скарбницю його фотографічних досягнень.

Результатами своїх подорожей, враженнями і спостереженнями М. Моргилевський охоче ділився в прилюдних доповідях, на лекціях перед студентською аудиторією і в розмовах. Але писати він не любив, і літературна спадщина дуже незначна. Вся велика робота його життя — у малюнках, обмірах та фотознімках, що чекають на публікацію.

Перше місце належить готовій до друку роботі, яку покійний мріяв видати під назвою «Архітектура Київської держави».

*Гіляров С. Видатний вчений // Нове українське слово. — 1943. — 7 січня.*

*ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 26–28. Копія. Машинопис.*

## № 7

**Стаття С. О. Гілярова «На виставці»  
в газеті «Нове українське слово»**

7 січня 1943 р.

Не шукайте хиб і недоліків у творах мистецтва, раніш, ніж збагнеш, в чому ж полягає їх краса. Цей заповіт, залишений критикам основоположником наукового мистецтвознавства Йоахімом Віккельманом, набуває особливого значення при оцінці творів молодих художників.

Виставка, відкрита в залах Музею українського мистецтва, значною мірою є виставкою нашої молоді, більше показом наших можливостей, ніж досягнень. Молодь переважає тут не тільки кількістю експонатів, а й інтересом їх, якщо не якістю. І чи не ця перевага молодих сил зумовлює те бадьоре враження, яке справляє виставка в цілому. Дійсно, чимало тут художників, які мають менше 30 років: студенти, які ще не встигли закінчити інститут, учні середньої художньої школи; є тут навіть 20-, і навіть 18-річні хлопці (Кононов, Сидорук). А втім, молодість не завжди обмежується молодими роками життя: і в зрілому віці зберігає іноді людина властиву юнацтву безпосередність сприймань і невимушеність виразу.

Зміст виставки різноманітний: живопис, скульптура, графіка, декоративне мистецтво, але основна маса експонатів — картини. Здебільшого це пейзажі з певним ухилом у бік специфічно місцевих мотивів «на спогад» про Київ, або про Україну взагалі: Андріївська церква, Софійський собор, Лавра, руїни Хрещатика, Дніпро, селянські хатки тощо.

Щирим почуттям української природи пройняті роботи Беклемішевої. На жаль, майже всі незакінчені. Проміння українського сонця відбиває магістральний твір Василя Кричевського — молодшого («Лавра»); переконливо передана туманна тиша літнього ранку в Булавицького і вечірній присмерк у Павлова. Дуже добрих наслідків досягла у своїх пейзажних студіях Компанієць. Не можемо не зупинитися перед мелодійними гуашами Орловського («Північ» і «Захід») і чудовою серією малюнків О. І. Фоміна. Як завжди, вірними своїй майстерності залишаються Світлицький і В. Г. Кричевський.

Окрему групу серед пейзажів становлять згадані архітектурні мотиви і в трактуванні архітекторів Бабаулевича, Повстенка, Юрченка та ін. Професійно і документально чіткий рисунок відрізняє їх ставлення від природи, від надто вільного іноді підходу художників, які по-своєму

перебудовують як споруди, так і цілі вулиці нашого міста (Компанієць). Особливо відзначаються тут бездоганні роботи Циммермана (Андріївська церква) та чисті й міцні акварелі роботи Наконечного.

Жанрові сюжети захоплюють наших художників менше, ніж пейзаж. Мотиви жанру подекуди вкрапляються в ландшафтні композиції (Базилев), але жанрів у стислому розумінні слова, сцен із повсякденного життя на виставці обмаль («Клечальна субота» Макушенка, «Ворожка» Носка). Відсутня також історична тематика. На межі жанру і історії стоять цікаві роботи Крюкова. Серед інших учасників виставки він виглядає наче чужоземцем. Традиції Месоньє і Мецеля тягнуть над особистістю цього художника. «Жарти Бахуса» Крюкова є однією з найпривітніших картин виставки; шкода тільки, що автор припустився в ній огривів в освітленні і прикрої одноманітності персонажів. Історичним можна визнати, мабуть, сюжет великої картини Носка «Мені тринадцятий минало». Хлопчик-пастушок, що сидить на могилі серед безкрайнього степу, — це майбутній геній українського слова Шевченко. Внутрішній зміст теми виправдовує великий розмір твору Носка. Проте інші великі експоновані на виставці полотна по суті є лише надмірно роздутими ескізами та студіями: «Наречена» Шаркевича, «Буря» і «Київ» Кияниченка. Тут на лівому березі Дніпра на тлі сучасного ландшафту нашого міста розташовані групи селян у національних убраннях, яких вже років 30 приміські селяни не носять.

Є на виставці й портрети, здебільшого власні, портрети-вправи, студії з природи, в яких художник шукає того чи іншого живописного або композиційного ефекту («Катря» Беклемішевої, «Портрет» Кузьміної та «Дівчина з вербою» Компанієць). Інакше підходить до справи Крисаченко. У портретах цього молодого майстра технічна вправність іде поруч із психологічним виникненням в природу. З цього ж погляду слід відзначити вдалий «Портрет жінки» І. Шульги та «Скромний етюд» Є. Вербицького. Впадають в око портрети Жалко-Титаренка, але улюблений цим художником матеріал не відповідає його темпераментові.

Нарешті, натюрморт. Над усім, звичайно, квіти: ніжні й запашні квіти Компанієць, пишні квіти Беклемішевої, грубувато-декоративні букети Дейнеки, речові натюрморти Гурської і, найкращий з усіх виставлених, — «Натюрморт з редискою» Булавицького.

Зрозуміло, що переліченими творами зміст виставки не вичерпується. Слід було б зупинитися й на багатьох інших її учасниках, сказати дещо про Морозову, Штернберга, Бондаренка, Онащенка, про

талановиту родину Кричевських, але обмежуся ще тільки двома наймолодшими: Кононовим і Сидоруком.

Палітра Сидорука небагата на фарби, проте який вільний, широкий, благородно-стриманий живопис у його невеличких картинках, таких же простих, як їхні назви: «Весна», «Поле», «Річка», «Хата». Як сильно схопив він промінь сонця в «Ранку на селі»! Яка гарна в Кононова «Місячна ніч», як невимушено вільно й весело стоять його «Парубок з дівчиною»!

Скульптури на виставці небагато: дві вітрини з настільними і дрібними речами, кілька голів та два бюсти. У вітринах варті на увагу: різьблена з дерева невимовно трагічна фігурка «Полонений» Оверчука, динамічні «Композиції» Березовського, «Козак» і «Дон Кіхот» Кавалерідзе. Останній як щодо образу, так і щодо виконання є наслідуванням Дом'є. Чуттєво пророблений жіночий торс Клімова. Приємне враження справляють пластичні, але трохи неохайні голови Діндо. Пан Жук хотів налякати глядача бородатим «Чаклуном», але справді страшним вийшов у нього бюст Кропивницького.

Про графіку й декоративне мистецтво згодом.

Проф. Гиляров.

*Гиляров С. На виставці // Нове українське слово. – 1943. – 8 липня.*

*ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 35–38.  
Копія. Машинопис.*

### **Безручко А. Сергей Алексеевич Гиляров: судьба учёного и искусствоведа на фоне войны.**

*В статье на основе малоизвестных архивных документов исследуется судьба ученого, педагога и искусствоведа Сергея Алексеевича Гилярова.*

*Ключевые слова:* Сергей Гиляров, искусствоведение, Киевский музей искусств.

### **Bezruchko A. Serhiy Hilyarov: the fate of the scientist and art critic of the war.**

*Based on little-known archival documents the life of Serhiy Hilyarov, the scientist, teacher and art historian, is investigated.*

*Key words:* Serhiy Hilyarov, art history, Kyiv art museum.

Олександр Пагіря\*

## **Протистояння і переговори між УПА та угорськими окупаційними військами на Волині та Південному Поліссі в 1943 р.**

*У статті на підставі маловідомих документів органів державної безпеки УРСР аналізуються військово-політичні стосунки між командирами УПА й угорських окупаційних військ на території Волині та Південного Полісся в 1943 р.*

*Ключові слова:* УПА, угорські окупаційні війська, Волинь, Полісся.

У комплексі стосунків Української повстанської армії (УПА) з різними військово-політичними силами на території Західної України у завершальний період Другої світової війни особливе місце посідають її взаємини з військами країн — союзників Німеччини на Східному фронті. Найбільш активно та масштабно з усіх армій — сателітів Третього рейха з українськими повстанськими силами у 1943–1944 рр. контактували угорські окупаційні війська, які виконували поліційно-охоронні функції у німецькому оперативному тилу на території Волині та Полісся. Стосунки між УПА та угорською королівською армією в 1943–1944 рр. на території Західної України пройшли декілька етапів у своєму розвитку і, залежно від низки чинників, варіювалися від активного збройного протистояння до спроб проведення мирних переговорів про взаємний ненапад.

Це дослідження присвячене аналізу комплексу проблем, пов'язаних з військово-політичними стосунками між командуваннями УПА й угорських окупаційних військ на території Волині та Південного Полісся в 1943 р.

Проблема повстансько-угорських взаємин у роки Другої світової війни сьогодні недостатньо актуалізована у вітчиз-

\* Пагіря О.М. — головний спеціаліст Галузевого державного архіву Служби безпеки України.