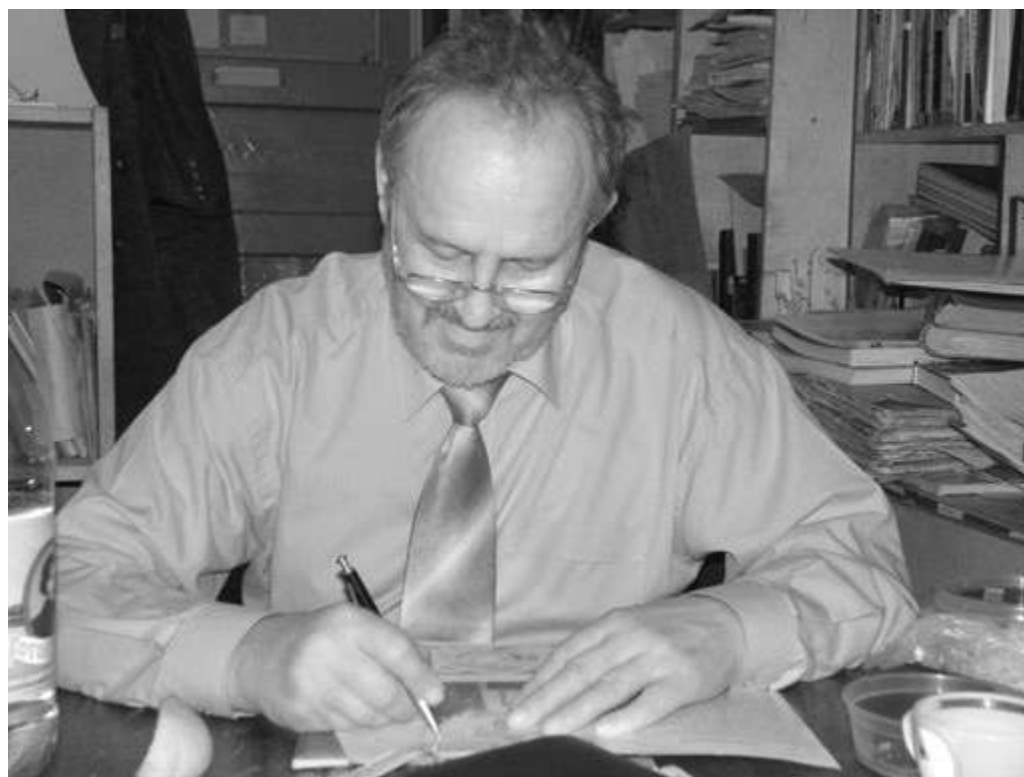


Спогади Леоніда Тоцького



«...свое життя я віддав Богові і людям»

Микола Ткачук

«Коли б ми жили у своїй волі...»

Народився я в мальовничому селі Лехнівка (давня назва — Лехнівці) Березанського району Київської області, яке розкинулося на лівому березі річки Недри між двома великими ярами. Село має понад чотирьохсотлітню історію, археологічні дані свідчать, що на території Лехнівки жили люди ще в період неоліту. Неподалік села є кургани, що відносяться до III тисячоліття до нашої ери.

Я давно цікавився своїм селом, записував на магнітофон розповіді старих людей. Сільський пасічник дід Василь, із Тоцьких, називав свій родовід, і мій звичайно, аж до сьомого коліна, але я забув. Він розповідав, що буцімто, коли Катерина II розігнала Січ, то на вільні землі прийшли козаки й розселилися: Бобро — на березі річки Недри (ще за моєї пам'яті вулиця і куток називалися Бобрівщина), Костюк — теж на березі річки... Були серед них й два брати Тоцькі — Ярмолай і Назар (Тоцьких в селі багато). Ярмоленки поселилися над яром на горі (внизу був ставок, який наповнювався весняними водами; ставок був глибокий, ми, дітвори, ціле літо купались, а взимку катались на ковзанах; весною вода яром, що починався за селом, текла в ставок, наповнювала його, проривала греблю й текла на болото, по якому протікала річка Недра, що впадає в Трубіж). Назаренки оселилися під горою. Я пішов від роду Назаренків.

Народився я в середу, 11 лютого 1932 року, а батько записав 12-го, так я і відмічаю день народження 12 лютого. Моє народження було голодне. Батьки до схід сонця вже були на колгоспній ниві. Кожного ранку мене, малого, двоюрідна сестра Марія відносила в колгоспні ясла (на державне харчування), а ввечері забирала. Батько фактично і не бачив мене. Одного разу він з якихось причин затримався вдома і побачив мене кволого, худючого і зрозумів, що я вже мрець. Кажуть, що няньки і куховарки обкрадали дітей, була велика смертність. Батько наказав більше не водити мене в ясла. На цей час у нас отелилась корова і на її парному молоці я ожив.

На початку 1930-х років в Лехнівці було здійснено «ліквідацію куркульта як класу»: 32 заможних господарства було конфісковано, а їхніх господарів з сім'ями вислали за межі України. Лише один, Микола Григорович Тоцький, повернувся через 10 років — решта не вижили.



Родина Тоцьких: мати Анастасія Петрівна, батько Григорій Михайлович (сидять); брат Віктор, сестра Ольга (стоять) | 1955



Леонід Тоцький — студент Київського училища прикладного мистецтва | 1951

Новий цвинтар в Лехнівці почався з 1933 року масовими загальними могилами. Звозили мерців і скидали у велику яму без хрестів. По селу їздила підвода і збирала померлих. Ось свідчення моїх односельців.

Оксана Чесніша: «Першим помер батько. Ми попросили людей і для нього зробили труну, викопали яму, але коли принесли батька ховати, в цій ямі вже було багато покійників. Так з ними його й поховали. Померла мати і два брати. Брата віднесли рідні й поховали в одній великій ямі з іншими покійниками. По дорозі можна було бачити багато інших покійників».

Іван Куда, 1928 р. н.: «Мій дід Микола, його син Свиридон і невістка померли з голоду. Мати моя Євдокія їздила в Київ і міняла одяг на пшоно. Їли кропиву, липу, полову гречану. По селу ходили комнезамівці з “ковезками” (металева палиця, загострена на кінці) — шукали зерно. Були випадки, коли люди поверталися з хлібом з Києва додому, а біля с. Садового їх грабували злодії».

Євдокія Костюк, 1926 р. н.: «Голод в селі зробили спеціально. Був випадок, коли багатодітна матір зварила своє найменше дитя, щоб решта дітей вижила. Потім все життя каялася».

Ольга Костюк: «У 1933 році ходила по селу бригада з дрючками (їх ще називали “штирхачами”) — забирали з хати всі продукти. Шукали скрізь, розривали землю, дрючками штирхали — чи не пухка, чи нічого не закопано. І тому люди їли все, що могли: собак, котів, мишей. Весь бур’ян збирали з городу, щоб зварити борщ, суп. Ходили на болото шукати качині яйця, при цьому деякі діти на болоті й гинули. Їли листя з дерев, шукали в землі корінці. Багато голодних бродило по селу. Були в селі і крадіжки — крали курей, вибирали картоплю, крали в чужих будинках все, що могли. Виживали ті сім’ї, в яких була корова або родичі серед штирхачів».

Як страдник цієї трагедії, під час якої я, дякуючи батькам, вижив, пообіцяв односельцям створити достойний пам’ятник в Лехнівці. Обіцяючи, я сподівався на допомогу правління Лехнівської влади. Зробив форескіз і пояснив, що потрібні затрати на матеріали, монтаж, транспорт, бетонні роботи, що самотужки це неможливо. А вони чекають, що я сам це зроблю. Зараз вибрали головою сільської ради Володимира Гуменюка, активну, свідому людину, то сподіваюсь, що з ним і зробимо пам’ятник.

* * *

Мати моя, Тоцька Настасія Петрівна (дівоче прізвище Костюк; 09.01.1910 — 26.02.1991), народилася у заможній селянській сім’ї. Закінчила чотири класи, але від природи була мудрою. Знала безліч пісень, які наспівувала під час роботи. Особливо, коли на швейній машинці «Зінгер» обшивала нас, дітей, перелицьовуючи нам із дрантя штанці, сорочки, піджаки. Я часто засиджувався в хаті, слухаючи її. Пісні були народні, а то і Шевченка співала: «О, Боже мій милий, за що ти караєш її, сироту...» Разом із сестрою, Марією Петрівною, яка була старостою церкви, добре співала в церкві під керівництвом регента.

Коли я просив: «Мамо, розкажіть, як було колись», — вона відповідала: «Ой, це давно було! Коли ми жили в своїй волі і були хазяїнами... Було у нас 40 десятин землі. Потім була революція, розкуркулення, вигнання з власної хати, війна, а найстрашніше — це голодовка». По селу ночами ходили комнезамівці з “ковезками” і шукали зерно, валяли печі, у дітей в колісках з-під голови витягали торбинки з останнім... Скрині забирали, згнали з хати в чому стоїш. Прийшли серед ночі й до нас. Кричать, шаленіють, шашкою знадвору порубали вікно. Нас, дітей, позаганяли на піч. Дядько Федір, як був зі сну, висадив вікно у другій кімнаті й утік

босий, голий, а надворі — холодна осінь. Знайшов на болоті сіна коп'як, уроївся у нього і там перебув до ранку. З тої ночі в нього почалися сухоти, за тим і не стало дядька, молодого та гарного».

У голодовку померла й бабця моя по матері, Костюк Наталя Василівна. В неї була закопана яма з буряками, от вона навесні 1933-го і покликала мого батька відкрити яму. Не встиг батько відкопати, приїхали комнезамівці і забрали все. От вона й померла того ж року. Її свекруха, моя баба Ганна, теж померла з голоду. Дід мій, Петро Яколович Костюк, покинув білий світ у 1922 році, коли купив у міняйла білизну, мабуть від хворого, не прокип'ятив її й помер від тифу. Поховали його ще на старому цвинтарі. Я поставив на його могилі хрест і огорожу з табличкою. Кажуть, я дуже схожий на нього, моя тітка дивилась на мене й казала: «Дід Петро».

Інший дядько по матері, Микола, мій хрещений, після розкуркулення втік до Москви, закінчив технікум. Один раз бачив його перед війною, коли він приїздив у село. Розповідав, що під час навчання був запит на нього з Москви в Лехнівку, то наші активісти, його «друзі» Трохим Стародуб та інші, написали і добряче приписали, але він гарно вчився і директор не повірив брехні. Тітка читала останнього листа дядька, коли його вже призвали до війська. Які труднощі він пережив під час навчання, а тут війна... Загинув. У мене зберіглась його фотокартка.

Мій батько, Тоцький Григорій Михайлович (21.02.1907 — 31.05.1957), теж із козаків. Його старший брат, що рано помер, говорять, малював. Намалював, як козаки козу водили... Мій дід по батькові, Тоцький Михайло Федорович, — козак, був при волості чиновником, писарем у селі. Високий, стрункий, зустрічав губернатора, коли той заїхав в Лехнівську волость, — це була велика честь. До війни у нас зберігалися його великі реєстрові книги, написані чорними чорнилами каліграфічно красивим почерком. Для мене це було дуже дивно. Дід не дожив до геноциду, а його книги згоріли під час відступу Червоної армії, коли кадебісти палили хати, щоб ворогу не діставалися. Про людей, яких не доконали у 1932–1933 рр., про те, як їм жити далі, й не думали. А ще пам'ятаю, в рамі під склом, нагорі фотографії, а внизу горизонтальний малюнок олівцем діда в труні, який зробив прохач милостині за харч. Цей малюнок теж згорів.



На заняттях в Київському училищі прикладного мистецтва | поч. 1950-х

* * *

Перед самою війною, у 1939 році, батько продав у Лехнівці дідову хату під «бляхою» і перевіз нас в районний центр Березань. Недалеко від залізничної станції купив хату під соломою. У Березані я пішов у перший клас. З батькового костюму мати перешила мені одіж у школу. Ходив у школу пішки від станції через усе містечко в центр. У Березані батько працював комірником. Сам він був довірливим — от його й обікрали, ревізія виявила розтрату. Батькові дали рік тюрми, ув'язнення відбував у Березані.

Після першого класу я випасав колгоспних телят, яких доглядала моя мати. Виганяв на луг дуже рано, мати вранці виряджала мене та йшла готувати сніданок. Десь о 9–10 годині ранку моя молодша сестра Оля приносила мені, годувальнику, в горщечку ще гарячий суп з укропом. Цей запах блаженства зберігаю все життя, суп без укропу просто не сприймаю.

Я так полюбив своїх телят, що вже й не бажав інших дитячих забав. Телята підросли на моїх очах, я їм давав власні імена в залежності від вдачі кожного: Чижик, Місяць, Лиска, Маня, Джміль. Самим великим телям був Місяць, він навіть дозволяв кататися на собі. Так я проводив літні канікули.



На етюдах | 1950-ті

Почалася Друга світова війна, батька випустили і він працював у Березані. В армію не взяли — забракували через хворі ноги. Заспокоював нас, що німці сюди не дійдуть. Всю велику худобу погнали за Волгу. Київ уже оточили німці, а я все пасу телят. На ніч заганяю за огорожу, а з ранку — на пасовисько. Над станцією літають наші літаки, великі, незграбні, чотирьохмоторні фанерні бомбардувальники, інколи проскакують месершміти. А я все пасу телят, а кращих з них відбирають на м'ясо. Першим забрали Місяця — я плакав. Здорові дядьки поклали його на воза, так він їм воза і поламав. Нарешті батько сказав: «Кидай цих телят, колгосп вже не існує». І розбрелися мої телята по всьому району, потім я пізнавав їх уже телицями у Лехнівці, Березані...

Німці оточили Київ і пішли далі, захопили село Недру, з гармат обстрілювали Березань. Зі старшим товаришем я пішов за село їсти вишні у покинутому «куркулем» обійсті. Над нами кулі свистять, снаряди летять, ми й побігли додому. Матері й батька немає, а сестра сидить на горищі, ховається від снарядів і куль. До вечора всі зібралися. А вранці зайшли німці.

Пам'ятаю знахабніло-впевнених «переможців», які стріляли курей, вимагали «яйка», «млеко». Мати весь час варила борщ із м'ясом і картоплею — довелося годувати німців. Батько пожалівся, що коня нема. От німець і заводить коня прямо в хату. На полях бродили коні, корови, лежали дерев'яні вози, кинуті нашими військами.

Це був перший вхід німців на станцію. Німці зайняли наш край в обхід. У Києві ще знаходилися в оточенні війська. Та десь через тиждень з оточеного Києва старими, забутими коліями прорвався панцирник, зупинився у Березані, оскільки далі колії розібрали німці. Німців в селі було мало, пішли далі. Поїзд зупинився, з нього вистрибнули наші бійці і з криком «ура!» кинулися в атаку. Але атака захлинулася, по бійцям застрочили два кулемети: один був в кінці нашого городу, другий — на сараї сусіда. Тоді з панцирника стали бити батареї і кулеметники були знищені.

У Березані наші війська були недовго. При відступі кадебешники спалили весь привокзальний хутір, щоб німцям не дісталось. А про знесилених, покинутих напризволяще людей не думали... Після того, як «захисники» спалили нашу хату, батько вирішив повернутися до Лехнівки. Нас прийняла тітка Марія, сестра матері, яка жила тоді самотньо біля ставка, чоловік був на фронті. Потім два роки окупації ми жили в хаті комуніста діда Мороза, родина якого виїхала в евакуацію. Це був запеклий атеїст, ходив у будьонівці. От якось заболіли у нього зуби, ходить

він по хаті й причитує: «Ой, природонько, природонько!» А в кінці: «Ой, Боже мій, Боже!» Сім'я діда повернулася з евакуації вже без нього — помер. І ми знову повернулися до тітчиної хати.

Київ був в оточенні, воїни спасалися, як могли, просили цивільний одяг і розбрідалися по домівках. Ми жили на околиці і кожну ніч до нас приходили військові, які залишали свій армійський одяг, а мати віддавала їм всі свої лахи. Наостанок навіть віддала залитий пійлом піджак, в якому напувала телят.

Німці поставили свою владу в Лехнівці: староста, поліцаї. Колгоспи вони не відмінили, люди ходили на роботу і нічого не мали. Я бавився біля ставка, де гуляли дітлахи (потім совєцька влада спустила воду зі ставка і зробила на цьому місці стадіон). Йде наш далекий родич, розкуркулений, Тоцький Михайло з карабіном. Підходить до мене і каже: «Оце зібрали нас і наказали служити німецькій владі. Якщо ні — то в концтабір». Він був доброю людиною, попереджав про нічні облави. При відступі німців виїхав з родиною. Десь в кінці війни, вже у Німеччині, їх розділили: чоловіків — окремо, жінок — окремо. Він з сином, моїм ровесником, опинився у Сполучених Штатах. Син мав ювелірну крамничку там. Жінка повернулася в село, потім була двірником в Києві. В кінці свого життя він викликав свою дружину до себе. Отакий поліцай?

При німцях, вже у Лехнівці, я пішов у другий клас. Вчив нас у школі учитель Данило Михайлович Заїка. Пам'ятаю, зайшли до нас німецькі офіцери у чорній формі, мабуть СС, з перекладачем. Було страшно.

Пригадую, як під час німецької окупації на ставку (він ще тоді був глибоким) вирізали з льоду хрест. Монтажні шматки зварювали водою, вона тут же замерзала і так вивершили хрест. Потім облили квасом, він став червоним. Випустили пару голубів і зробили постріли з рушниці. Це було так гарно: на конях, застелених сіном і рядном, сиділи дівка та парубчаки, а коні мчали їх по селу.

У 1943 році вночі ми прислухалися до далеких канонад. Фронт наближався. Звільнили нас у вересні. Німці здали село без бою, а коли відступали, то день і ніч йшли їх машини косою дорогою, що обабіч села. Німець, що відходив останнім, підпалив великий новий сарай з тютюном, де сушилося листя, а також колгоспні будівлі, в яких згорів і бугай. Люди потім вирізали шматочки м'яса для їжі.

Нарешті в'їхали на машинах передові частини наших. Люди бігли до них, раділи, особливо підлітки. Я на ходу заскочив на підніжку машини. Зупинилися на вигоні, де було німецьке поховання з хрестами, касками і табличками.



У лавах радянської армії | 1955

Солдати поламали огорожу, повиривали хрести, могили зрівняли з землею, щоб і духу німецького не лишилося. Так і сталося — ніхто не знає, що там, на вигоні, поховані німці.

* * *

І почалася «совєцька жізнь». Чоловіків, які з оточення повертались по домівках і були в окупації, забрали до війська. А молодих, що підростили, в домашніх піджаках, неозброєних, непередготовлених кинули визволяти Київ, послали на вірну смерть... Жінки ходили до чоловіків на передову, носили їсти. В селі були розквартировані тиловики.

Я пішов до школи. Книжок і зошитів не було. Вчився не дуже добре, були й трійки. Допомігав по господарству, пас череду корів. Весну, літо і осінь ходив босоніж, стерні не боявся. У школі був бешкетником. Перед уроками заходив в колгоспний сарай, горобці — у розсип, а тих, що билися у застеленому вікні, брав у кишеню і на уроці випускав. От розвага для всіх була! Любив лижі, ковзани, а влітку — купання. Лижі були саморобні, але всі гори були мої. Весною станок розлився, а потім замерз. Посередині лід міцний, а по кромці тоненький,



Студент Київського художнього інституту | поч.1960-х

Після демобілізації разом з матір'ю | 1950-ті

але коли розженешся, то на ковзанах можна проскочити. Уже вечір, а я катаюся. Прийшов батько з палицею мене заганяти. Він ходить кругом, а зайти на лід боїться. А я не йду, тому що битиме. Він бив мене всього три рази, та так, що згадати страшно. А за що? Просто під гарячу руку попадався. Допитливий був, набридав йому. Від матері теж перепадало, але легко — віником, і я не пручався. А сестра Оля, тільки мати брала віник, вона піднімала такий крик, що в матері й руки опускалися. Перепадало мені в дитинстві: ні батько, ні мати ніколи мене не хвалили. Я був неслухняним, все робив не так, як їм хотілося.

Якось влітку на канікулах я гостював у рідної тітки, сестри батька, в селі Дернівка Баришівського району. В неї були квартиранти — офіцери. Я біля них крутився, вони мене розпитували. Одного разу я підслухав їхню розмову: «Хороший хлопчик, допитливий, розумненький, але які в нього перспективи у цій глуші? А ніяких! Шкода». Мене сильно вразили ті слова, довго я був під враженням. А потім повірив у себе: тим, що мені дав Бог, я не маю знехтувати. Я вивчуся, стану людиною!

У 1947 році в селі був голод. Люди їздили в Західну Україну міняти одяг на хліб. Моя тітка Марія поїхала в Сочі, привезла мандаринок і продавала у Києві.

На ці гроші купувала пшоно і варила молочну кашу. Батько восени у приятелів розжився на клумак муки. Добре замочили, і по дорозі клумак розв'язався, висипався, то він із землею і піском все це загриб. Всю зиму й весну хліба ми не бачили. З тої муки мати робила затірку. Пісок на зубах тріщав, але й ця мука кінчилася. Коли стало дозрівати жито, люди різали колоски, м'яли, їли. І от совєцька влада прислала прикордонників на конях, які ганялися за людьми на полях. За мною теж погнався доблесний вершник, але я сховався в шовковицях і кінь туди не пішов. А кого спіймали, то судили за п'ять колосків. Коли зібрали весь урожай і розраховалися з державою, тоді колгоспникам дали по 100 грамів зерна на трудовень. Люди виживали з власних городів. А в школі ми писали: «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство».

У 1947 році на дідовому обійсті, але в кінці городу, ми поставили свою хату. Пам'ятаю толоку, коли хату обмазували всередині і зовні. Було багато людей: візники глини, січки і полови, жінки-мазальниці і чоловіки, що підносили замішану глину з соломною. Глину місило двоє коней. Я з відром допомагав людині, яка бочкою возила воду. Потім на вулиці поставили столи, заставили їх паруючою їжею, самогонкою й стомлені люди стали «обмивати» хату і співати аж до заходу сонця. З цієї благословенної хати я згодом й пішов у світ Божий.

* * *

Я вирішив стати художником. Перший малюнок зробив у п'ять років: на попід сусідньої дівчинки Павлинки хімічним олівцем намалював хатку, що топиться. З цього дня і вважаю себе художником. Батько, від природи гуморист на все село, випишував журнал «Перець», а я звідти перемальовував картинки. У 1948 році закінчив сім класів Лехнівської неповної середньої школи. Успішність була зовсім середня, мене вабило до малювання. Батько хотів, щоб я закінчив 10 класів, але для цього потрібно було вчитися в районному центрі Березані.

На цей час мій односелець Григорій Федорович Чесніший закінчив перший курс Київського училища прикладного мистецтва^[1] і перебував на канікулах у батьків. От я і бігав до нього за наукою і порадою. Григорій Федорович пояснив мені, що треба малювати з натури, дав акварельні фарби, пензель, показав,

[1] Нині — Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

як ними користуватися (а простий олівець я знайшов аж у сусідньому селі Ярешки), і наказав, щоб все намальоване йому показував. От через кожні два-три дні я їй приносив Чеснішому свої проби, доки він не сказав, що вже можна подавати документи. А одну акварель — «Вишні» — навіть похвалив.

У 1948 році я вже їхав разом з Григорієм Федоровичем до Києва поступати в Училище прикладного мистецтва. Запрошення на вступні экзамени я вже мав. Мати налаштувала мені корзину з хлібиною, пляшкою молока, огірками, помідорами, салом та сіллю.

У гуртожитку училища студенти старших курсів радили мені, на який факультет поступати. Холопцев, студент третього курсу керамічного відділення, говорить: «Пиши заяву на керамічний. Бачиш, скільки будинків треба обличкувати, як на Хрещатику». Я так і написав.

Документи прийняли і я поїхав додому готуватися до вступних іспитів. Підганяв загальноосвітні предмети. Хоча батько й не вірив в те, що я поступлю, однак позичив для мене 10 карбованців на дорогу, і я поїхав. В корзину поклав хлібину, банку домашнього сиру, огірки і пиріжки з квасолею. Довідку від голови сільради на виїзд на экзамени до Києва мені дали, бо без неї мене б не випустили з села. Ніхто з дорослих тоді не мав паспортів, головним документом була довідка з печаткою голови сільради.

В училищі серед вступників я був найменшим. Пам'ятаю дорослих хлопців, демобілізованих з армії фронтовиків, і красивих дівчат-киянок, які мене жаліли. Спеціальні предмети здав непогано, якимось написав диктант, здав історію, арифметику. І, дивно, був прийнятий не на кераміку, а на головний факультет — декоративний розпис. Як вони побачили у мене якості живописця, одному Богові відомо.

Після вступних іспитів директор Київського училища прикладного мистецтва Федір Іванович Деряжний зібрав нас, уже студентів, в актовому залі, привітав. Видали нам довідки про вступ і ми роз'їхалися на канікули. Їду додому з довідкою про зарахування, щасливий і голодний, бо все з'їв напередодні. На станцію Березань прибув вночі, попутників не було. Можна йти по дорозі, але це дев'ять кілометрів, а можна — болотом вздовж річки Недри, перестрибуючи через рівчаки, де у темряві кожен куш лякає, але так коротше. Йду по селу один, собаки гавкають, в жодній хаті немає світла. Всі сплять, наморені. Постукав, мати відчиняє хату, а там — велика купа зрізаних соняхів, на вікнах помідори. І так запахло своїм, рідним, такий солодко-терпкий запах соняха і така радість...



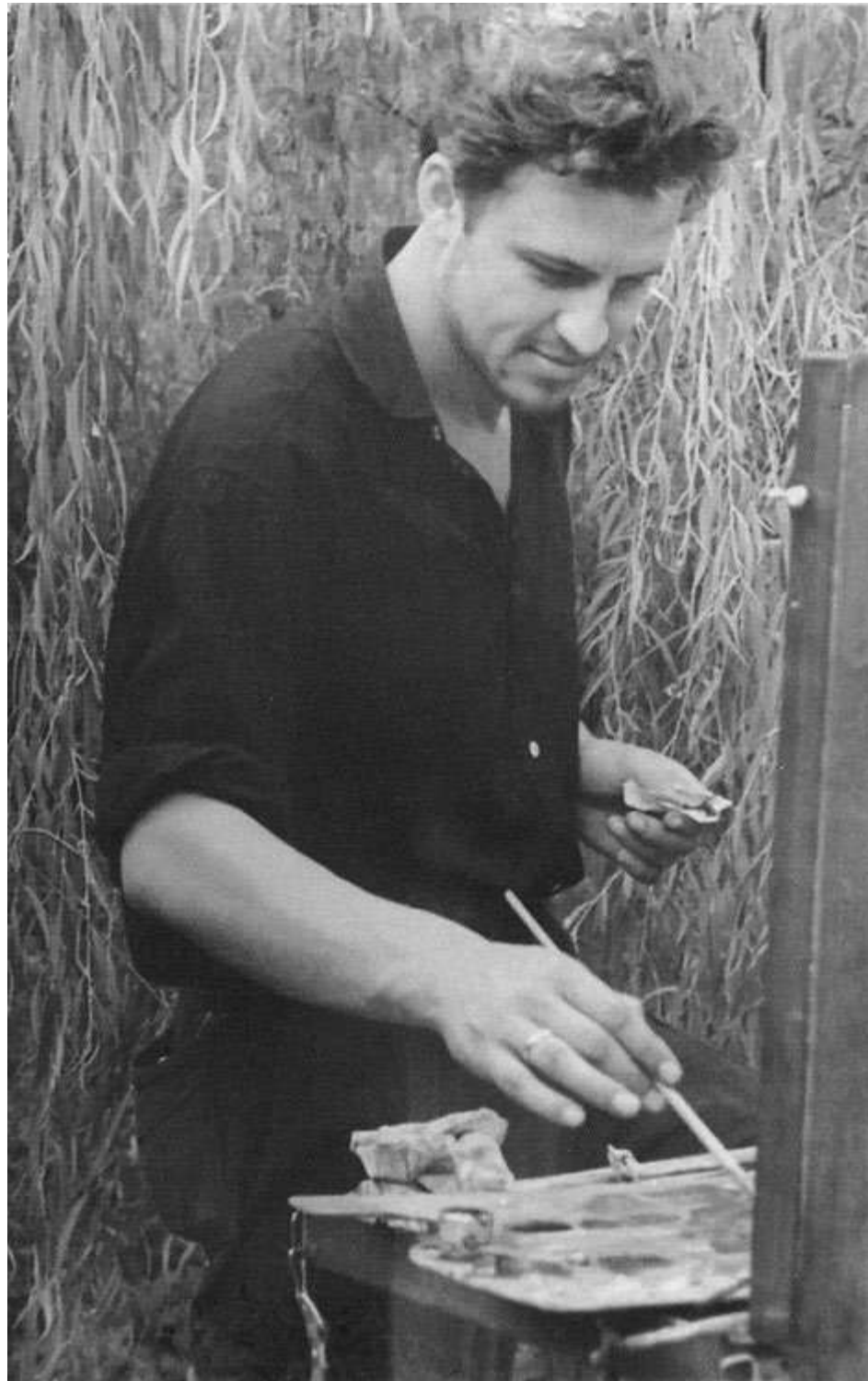
Синівська любов | 1980-ті

Мати питають: «Ну, що? Поступив»? Відповідаю: «Поступив». І чую від неї: «У мене ж немає грошей тебе вчити».

Це був 1948 рік, перший рік без голодовки. Пам'ятаю, як весною 1947-го батько приходив з колгоспу, виймає три картоплини з кишені піджака: картоплю садили в полі, то він вкрав. А то ще друг Краслян дав ціле відро пшениці — от і вижили. Я вранці йшов до сусіда і товк на ступі зерно на кашу. Це тяжка робота. Корову в нас забрали у 1947-му. Батько був завідувачий колгоспною скотофермою. Їжі для тварин не запасли — корови падали, подихали з голоду. Знімали старі кулі з покрівлі, різали їх на січку, поливали водою і давали коровам. От батькові й присудили забрати нашу корову. А ще у цей час на дідовому обійсті наша родина будувала нову хату. То звідкіля гроші на навчання?

Після занять в училищі кожної суботи я їхав додому за харчами. Набирав кошик з помідорами, хлібом, яйцями, картоплею, а в неділю ввечері повертався до Києва. І так — цілий рік. Стипендію не отримував, оскільки мав трійки з хімії, математики. Лише з другого курсу одержував стипендію — 14 карбованців.

Почав сам заробляти. Тоді були модними мальовані аніліновими фарбами килимки з лебедями, «Наталкою Полтавкою», якими люди прикрашали свої оселі.



На пленері | 1960-ті

Я теж призвичаївся їх робити, продавав на базарах Яготина — і вижив. Робили ми їх вночі в аудиторії або у підвалі. Вже став незалежним від батьків, та все одно був найбіднішим студентом. Мені б надолжувати в навчанні, та доводилося заробляти на їжу й одяг. На канікулах один місяць працював малярем в бригадах (заробляв на шинель залізничника, бобочку, брюки кльош, дешеві черевики; на четвертому курсі вперше купив коричневий костюм у смужку), другий місяць канікул відпочивав вдома в селі.

Навчання йшло тяжко: багато часу забирали заробітки. Не любив хімію, фізику і математику. Зовсім не вистачало часу на етюди, на глибше опанування фаху — тільки на лекціях. Ріс допитливим — ходив на гальорку в оперу, оперету, драматичні театри, в художні музеї. Для стінгазети курсу робив карикатури, шаржі. Писав гасла до травневих і жовтневих свят.

Живопис вела Н. Танашева, дуже добра, лагідна жінка. Ми працювали аквареллю. Вона просто вмовляла нас писати. Серед студентів були вже майстри — Борис Антонович Вайчуль і Микола Тимофійович Чернокапський, які пройшли підготовку в художника-професіонала. Вони просто бавилися, інколи і нам допомагали. М. Чернокапський не закінчив інститут, але став гарним художником, членом Спілки художників. Останнім часом викладав в училищі, яке закінчив, а коли училище стало Інститутом декоративно-прикладного мистецтва ім. Михайла Бойчука, його звільнили. Коли він творчо дружив з Григорієм Івановичем Синицею, в нього були гарні натюрморти і пейзажі.

Борис Вайчуль разом зі мною закінчив Художній інститут, але творчо працювати перестав ще з училища. Робив кольоровими олівцями портрети членів Політбюро найкраще з усіх у Художньому фонді. Після здачі роботи «замочував» — за це його з училища кілька разів виганяли. В інституті протримався, тому що я, з його подачі, п'ять років був старостою і покривав його запої.

Виділялися старші товариші, що повернулися з війни з медалями. Серед них — Микола Іванович Богданович, який рік пропрацював реставратором, а потім пішов викладачем у своє ж училище і далі працював вже в Інституті^[2]. Талановитий викладач, він мав багато відомих учнів. Борис Люлька — воював, мав поранення, прекрасний товариш, талановита людина, поліграфіст (закінчив поліграфічний інститут).

[2] Йдеться про Київську державну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Василь Іванович Гармаш — високий, стрункий красень із Чигирини, закінчив поліграфічний, працював головним художником в Укррекламі, майстер пастелі.

Анатолій Олександрович Титаренко — дотепна людина, оптиміст, прекрасний графік, автор циклів акварелей і офортів архітектурних і природних пам'яток (Андріївська церква, Софіївка тощо). Ми з ним працювали на реставрації Кирилівської церкви. Анатолій Олександрович створив сім'ю художників: жінка, Ельвіра Іванівна, працює в галузі декоративно-прикладного мистецтва, обдаровані й їхні доньки-близнючки, живописці Марія та Одарка.

Мою дипломну роботу в училищі вів Дмитро Миколайович Шавикін — інтелегентна людина, талановитий художник. Його панно «Чумацька пісня» (вечір, воли лежать, вогнище і чумаки сидять) для музичного магазину «Ноти» на Хрещатику робилося на моїх очах в Художньому комбінаті. Куди поділися ті картини, коли магазин закрили, невідомо.

Мій фаховий викладач Григорій Давидович Журман добре знався на орнаментах, розумівся на різних техніках розпису (графіто, гризайль тощо), знав технологію малярства. Ми вивчали український орнамент, потім вже самі компонували. У нас був великий зал у дві висоти, який ми розписували. Мені це дуже подобалося, а більшість не розуміла. А потім прийшли до нас викладачами рисунку й живопису випускники Художнього інституту, які теж вважали, що це — невисоке мистецтво і, якщо хочеш поступити до інституту, то малюй й пиши тільки з натури.

На керамічному факультеті викладали геніальні майстри-гончарі. Дмитро Федорович Головка, народний художник України, розвивав традиції українського народного гончарства. Дмитро Федорович такий солідний із себе, його «баранці» на міжнародних виставках отримували золоті медалі, однак своїх секретів він нам, студентам, не видавав. Федір Іванович Олексієнко, видатний майстер кераміки, автор фантастичних статуєток: любив ліпити чортів, що курять або горілку п'ють, — це йшло як попільнички.

Викладали в училищі відомі народні майстрині України. Наталія Юхимівна Вовк, килимарниця із сусіднього села Скопці, брала участь у створенні тематичних килимів за ескізами художників-професіоналів, виховала багатьох килимарниць.

Параска Іванівна Власенко, теж з цього села, майстриня народно-декоративного розпису, за її ескізами виконано вітражі для павільйону України на ВСГВ у Москві (1939). Її розписам притаманна декоративність кольору



Рідня Тоцьких: Людмила, Віктор, Лариса та Леонід

і монументальність форми. Параска Власенко довгий час жила у своєї родички в нашому училищі. Я часто її бачив, а потім зустрів в Академії архітектури.

Пелагея Іванівна Глущенко, майстриня народно-декоративного розпису з Петриківки, створювала соковиті, барвисті орнаментальні композиції. Вона автор настінних розписів у павільйоні України на ВСГВ (1939), малюнків для тканин з українським народним орнаментом для Київського шовкового комбінату. Викладала у нас розпис, який ми називали «котячим». Пензель для цієї техніки робиться з шерсті кота. Вибіралося у котика рівненькі довгі волоски, нав'язувалися на паличку нитками і виходив пензель з тоненьким кінчиком. На палітрі намішувалася гуаш, темпера чи густа акварель, вмочувався пензель і в напрямку від себе виконувався мазок із гострим початком і товстим закінченням. З цих елементів малювалася квітка, листочок, птах. Незбагненна фантазія! Я любив цю техніку. У себе в селі я сам робив картонні рами для фото і розписував їх. Дівчата особливо полюбили цю техніку.

В училищі я мав популярність через свої витівки. В гуртожитку поруч з моєю койкою було місце Борі Фрідмана, заможного студента. Тумбочка була одна на двох, з двома полицками. У Борі там стояв бідон смальцю, яким він ні з ким

не ділився. Голодним я теж залазив у той бідон зі шматком хліба. Смальцю вже залишилося лише на дні і якимось я, дуже зголоднілий, не витримав і доїв. Потім піймав у дворі kota, зачинив у тумбочці та розповів хлопцям. Приходить Боря з батонем, відчиняє тумбочку, а звідти — переляканий кіт... Як тоді Боря проклинав того kota під регіт хлопців!

Та найбільше я глумився над Владиком Бабюком, який, як ми знали, був таємним інформатором КДБ. Його всі не любили в училищі, особливо коли за його доносом посадили студента Тополю, красеня-хлопця. «Владику, — кажу — а дай, зваримо галушки. У мене є мука, а твої — зажарка й батон». Я ліплю галушки, вірніше, щипаю з тіста шматочки і вкладаю в деякі з них гумки для олівця. Вони, звичайно, більші були. Стали вечеряти. Владик, звичайно, вибирає найбільші. Поки він одну розжує, я три менші з'їдаю. Хлопці давилися від сміху...

Учителька російської мови Данілевська наполягала на тому, що треба багато читати, займатися саморозвитком. От Владик і почав розвиватися, взяв у бібліотеці книжку. У вихідний день ми всі сидимо, читаємо, Владик теж. Він дуже багато пив води, але не із склянки, а з-під крану. Кладе книжку з закладкою і біжить до крану, що в дворі. Нахилиться, відкрутить кран і п'є без міри. А я перегортаю книжку десь сторінок на 30 назад. Не знаю, чи дочитав він її до кінця, тому що я робив це регулярно в моменти його водопою.

Вранці ми вмивалися і чистили зуби над умивальником. Ми, бідні студенти, користувалися зубним порошком за три копійки, бо м'ятний порошок за п'ять копійок вважався вже розкішшю. А Владик користувався зубною пастою: йому КДБ за заслуги доплачував. Якимось Владик наклав на щітку пасту, а води в умивальнику вже не було. Він побіг з глечиком до крану. Я збив ту пасту і надавив на щітку олійних білил. Оце потрібно було бачити...

Коронний номер був такий. Владик регулярно отримував від батьків посилку з салом, здобою та всякими наїдками. Все це він з'їдав і складав в порожній ящик все, що під руку попадалося. Потім відправляв тару назад для наступного переказу. Десь на четвертому курсі шукаю серед своїх олійних фарб білила та вохру, а їх немає. Заглянув у Владиків ящик від посилки, а вони там. Ну, думаю, віддячу тобі... На господарчому дворі знайшов покинуту тачку з одним чавунним колесом. Хотів зняти колесо — не під силу одному, заржавіло. Тоді я попросив Сашка Єрка (самого сильного між нами, демобілізованого) і вдвох ми його зняли. Це колесо я й поклав на дно цього ящика. Коли харчі кінчилися і тара наповнилася

різним крамом, Владик забив ящик і поніс на пошту. А там не приймають, мовляв, перевищена вага, відбирайте або звертайтеся до завідувача. От і написав Владик, що в посилці «неделимый вес». Отримують його батьки посилку, а на пошті коментують: «Це ваш син щось цінне вислав». Невдовзі в листі батьки запитують сина: «Що робити з тим колесом?»

Пригадую смерть Сталіна у березні 1953 року. Зібрали нас в актовому залі, майже всі викладачі виступають зі сльозами. А мені так смішно, ледь стримую себе. Я знаю, що Сталін зробив із села. Мати розповідала про голод... А батько казав: «Дурний ти і твій Сталін».

Наприкінці п'ятого курсу став замислюватися про вступ до Художнього інституту. На дипломних курсах нам давали натуру і я став писати олійними фарбами (до цього писали тільки аквареллю). Зразу відчув власне зростання. Останні два роки навчання були дуже цікавими: театри, симфонічний оркестр у Піонерському парку, танці в нашому актовому залі, новорічні карнавали в масках...

Отак я виховувався в оточенні національного народного мистецтва і в середовищі його класиків. І все це в моїй подальшій творчості знадобилося: в декоративних мозаїках, вітражах, розписах, куванні по металу, різьбленні на численних об'єктах. А також — при відновленні розписів у будівлі Полтавського земства, відтворенні орнаментованого декору Михайлівського Золотоверхого собору. І коли доводилося зустрічатися з однокурсниками по училищу, які не продовжили навчання в вузах, то на запитання: «Що тобі дав інститут?», — відповідав, що саме там зрозумів, яке прекрасне було наше училище... Звичайно ж, що без нашого високопрофесійного, з глибокими традиціями Київського державного художнього інституту^[3] я б не зміг стати монументалістом, працювати над реставрацією Софійського собору XI ст., Кирилівської церкви XII ст., Іллінської церкви XVIII і виконати копії фресок і мозаїк XI–XII століть. В усьому я відчував поміч Бога.

[3] Нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).

«І я збагнув, яка грандіозна реставраційна робота попереду...»

У липні 1953 року я закінчив Київське училище прикладного мистецтва (відділення декоративного розпису). Як бути далі? Додому не поїхав, шукав, куди поступити на роботу.

В училище приїжджали агенти з Москви — агітували щодо вступу до ВДІКу на відділення мультиплікації. У мене вже з'явився інтерес до шаржів, карикатури, гумору. І якщо б в мене була матеріальна підтримка, поїхав би на екзамен до Москви.

Мої колеги швиденько побігли до Художнього комбінату влаштуватися оформлювачами. На той час була нагальна потреба в оздобленні ленінських кімнат, «червоних кутків», у виготовленні плакатів з техніки безпеки, але найкраще — це оздоблення павільйонів на київській ВПДНГ (Виставка передового досвіду в народному господарстві УРСР).

Мене ж найбільше вабили мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Нас, випускників відділення декоративного розпису, консультували видатні художники. Серед них — Володимир Іванович Бондаренко та Григорій Овксентійович Довженко, з якими я найбільше зійшовся. В. Бондаренко на той час разом з Борисом Микитовичем Піанідою робив картини для Новокаховського Палацу культури (через Академію архітектури УРСР). Для роботи їм надали залу в Софійському соборі, де знаходилися мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого.

Під час руйнації Михайлівського собору ленінградський мозаїчист В. Фролов керував зняттям мозаїк і фресок з його стін. На ці роботи було дано всього місяць (з 26 червня 1934 року). Вранці приїздила машина з солдатами. Фролов на мішковину наливав гарячий віск, прикладав до мозаїки. Штукатурку відривали ломом від стіни разом із зображенням, складали штабелями в машину і везли в Софію. А потім роками там збирали, доповнювали втрати. Знімали древній тиньк, заливали цементним розчином і блоки монтували на стінку, яку побудували для «Євхаристії». Не все поспіхом вдалося зняти зі стінки, а потім не все вдалося зібрати. 172 кг смальти в розсипах залишилось у фондах заповідника «Софія Київська», ще більше — у Києво-Печерській лаврі. Обдирати ж собор

почали ще з весни 1934-го. Зняли позолочені аркуші міді з бань. Переплавили срібну раку св. Варвари, подаровану гетьманом Мазепою, знищили бароковий іконостас, фундований гетьманом І. Скоропадським. Зрештою собор висадили у повітря.

Ось в цьому залі Софії, куди глядачів не пускали, на підлозі були розгорнуті полотна розписів, над якими працювали художники. Я вчашав до них: мені дуже хотілося бачити, як працюють справжні митці, було дуже цікаво слухати В. Бондаренка. Володимир Іванович розкрив мені велич та цінність мозаїк і фресок. І взагалі, то була всебічно обдарована людина. Талановитий художник, теоретик, знавець світового мистецтва, блискучий оповідач і співак, вчився у Ф. Кричевського, відвідував класи консерваторії, знав усі перипетії 1930–1950-х років. А ще був справжнім патріотом України.



Леонід Тоцький (в центрі) на рихтуваннях під час реставраційних робіт | 1957

Я продовжував заходити до художників, а в Софії вже поставили риштування для реставрації. І я ризикнув підійти до керівника реставраторів Луки Петровича Калениченка, художника-мистецтвознавця Євгена Самійловича Мамолата, Ольги Федорівни Плющ, хіміка-технолога, кандидата технічних наук. Усі вони — реставратори вищої кваліфікації, згодом лауреати премії ім. І. Моргілевського. Відбулася співбесіда, і я збагнув, яка грандіозна, всеосяжна науково-реставраційна робота попереду, і що я її учасник.

З нашого училища я був першим, хто пішов у реставрацію. Вже потім за моєю рекомендацією прийшли Олександр Федотович Єрко, вдумливий реставратор (шкода, що у 50 років пішов з життя, міг би зробити вагомий внесок у наукову реставрацію; ми з ним найбільше потоваришували), Володимир Йосипович Бабюк, Петро Якович Редько — усі реставратори вищої кваліфікації. Не можу не згадати тут Аллу Антонівну Кодолу, Григорія Федоровича Чеснішого, Миколу Никифоровича Яценка, Аркадія Йосиповича Марампольського, який став реставратором вищої кваліфікації, а також Святусь Катерину — реставратора-технолога, реставратора Івана Антоненка... Ось такими силами і була відреставрована Софія Київська. Були ще й інші люди, але вони не витримували цієї відповідальної, копіткої, пов'язаної з ядучими хімічними реактивами роботи, й залишали нас.

Реставрація Софії відбувалася під наглядом Центральної художньо-реставраційної майстерні, якою керував І. Грабар. У 1956 році до нас приїздив сам І. Грабар, після нього — В. Лазарев, який дав мені рекомендацію на присудження звання реставратора III категорії. Диплом реставратора вищої кваліфікації я отримав вже після відтворення картин в Полтавському краєзнавчому музеї та мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору.

Повертаюся до початку. Отже, прийняли мене на роботу помічником реставратора. Я вже на роботі, а роботи немає, риштування стоїть без реставраторів. Навідується лише Ольга Федорівна Плющ. Прошу Ольгу Федорівну, щоб уже зараз дала якусь роботу. Мені не було за що і з чим їхати до батьків. Поки що я жив у гуртожитку училища, а далі? І вона дала завдання з виготовлення щитів для кріплення мозаїчного та фрескового тиньку.

Спочатку Ольга Федорівна простукує поверхню стіни дотиком пальців і там, де найбільше бухтить, ставить крейдою на закіптюженій поверхні хрестик, де потім ручним дрилем просвердлюватиметься отвір для ін'єкції. Далі обмальовує

аварійну ділянку, на яку я готую щиток. Щит з дощок оббиваю старою куфайкою чи ганчір'ям і вирізаю отвори для ін'єкцій (до 3–4 отворів). Щит притискається до стіни, закріплюється, щоб від хитання риштування не змістився, і насом заливається суміш поліхлорвінілової смоли з наповнювачем із тертої плінфи. Заливається смола в один отвір, а виходить — в інші, в які ми забиваємо дубові нагелі — почергово, до останнього, в який заливали. І так щит стоїть непорушно десять днів, доки не застигне смола. Смола з наповнювачем легка, рідка, проникає у пил між кладкою і трьома шарами тиньку, скріплює їх, а нагель утримує. Це робилося тільки на аварійних ділянках. Там, де було незначне бухтіння, ставили нагель з заливкою.

На «Пантократорі» застосовували латунні нагелі зі шляпками, як у XVIII ст. (тільки тоді нагелі були ковані з чорного металу). Все це фіксувалося на картограмі: зазначалося, скільки грам смоли і де залито, скільки нагелів поставлено. Ольга Федорівна давала мені завдання і йшла в лабораторію, що була в дзвіниці на другому поверсі, а я залишався на риштуванні один на цілий день — так пройшов цілий місяць, доки не почалися реставраційні роботи.

Я почав усвідомлювати, що знаходжусь в оточенні світових шедеврів, мозаїк і фресок, які формують інтер'єр геніальної архітектури. Образи не відреставровані, у пилюці й кіптяві. Олійний живопис звисає коржами разом зі шпаклівкою, оголюючи тиньк. А там, де під олією фреска, — тримається добре, та стільки пилюки, що можна пальцем малювати по ній. «Пантократор» — без мозаїчної бороди (там у XVIII ст. був забитий гак для панікадила). Вражав своєю суворістю Іоанн Златоуст. Кожен раз, коли я піднімався чи спускався з риштування, він наче стояв переді мною і питав: хто ти такий і що ти можеш? Одному було трохи моторошно. І серед усього занедбаного об'єму світяться очі Оранти. А підняті в молінні руки в темряві, особливо у похмурий день, я сприймав на себе, ніби відчував, що Вона благає захистити Храм. Таке може привидітися лише уві сні. А я все це бачив наживо. Це дуже зобов'язувало душу юного художника.

Я обнишпорив усі куточки риштування, яким були охоплені центральна баня, барабан, паруси, вітвар, бічні приділи. І все було для мене невідоме, значне, таємниче. Про Софію Київську я майже нічого не знав. Придбав путівник по заповіднику «Софійський музей» О. Д. Радченка і почав його студіювати. А ще слухав усі екскурсії, що проводилися внизу. Ляжу на риштування, а воно зі свіжої деревини, чисте, пахне (тоді металу в риштуванні не було), дивлюся вниз і слухаю екскурсії,

набираюся знань. Відвідуваність музею була колосальна. Черги на екскурсії — постійні: квиток для дорослих коштував 10 копійок, а для школярів — 5. Екскурсію О. Д. Радченка я знав напам'ять, і вранці, коли ще не було глядачів, а ми вже працювали, читав його голосом: «В первом зале начинается экскурсия...»

До першої умовної зарплати залишався тиждень, а в мене — жодної копійки. І раптом на рихтуванні знаходжу цілий черствий батон, залишений будівельниками, які встановлювали рихтування, — анітрохи не ушкоджений. Який же він був смачний! Тепер таких не печуть. От я його і дозував.

Нарешті збіг місяць і почалася велика робота. «Софія» тоді не опалювалася — потрібно було встигнути закріпити відшарування фрескового і мозаїчного тиньку, закріпити олійний живопис, де не було древнього зображення.

Поліхлорвінілова смола розчиняється на дихлоретані — це отрута, якою в колгоспах на полях травили шкідників. А ми використовували її бочками. Люди травилися, протестували та йшли від нас. Москвичі закріплювали тиньк вапном із казеїновим клеєм, але тиньк розм'якшувався й міг взагалі відпасти. Ось зараз, як повідомляє Анатолій Остапчук, реставратори перейшли на латунні нагелі зі шляпками без заливки, які можна застосовувати на невеликих ділянках. А тоді це були великі площі і потрібно було рятувати живопис: після заливки можна було працювати на стіні — вона не гула пустотами і її можна було обробляти.

Керівництво наше знаходилося на другому поверсі дзвіниці. Робочий день починався о дев'ятій годині. В колективі я був наймолодшим, часом просипав, приходив із запізненням. І одним духом міг пробігти аж до «Пантократора», на що Євген Самійлович зауважував, що так можна і серце підірвати, але я на це не зважав. Перевіряв нас Лука Петрович, який ставав у центрі собору і, спираючись однією рукою на красиву різьблену палицю, а іншою притримуючи професорську шапочку, задирав голову вгору й гукав: «Льоня!» Я згорі відповідав: «Я», — на що він казав: «Хорошо» та йшов до дзвіниці. На той час я вже почав отримувати зарплатню. І з першої привіз додому подарунки: матері — хустку, батькові — сорочку.

До Нового року ми закріпили тиньк на мозаїках і фресках. Закріпили олійний живопис, який висів коржами, вошано-лаковою пастою за допомогою паяльників, маленьких прасок через папіросний папір. Промили олійний живопис у віконних відкосах барабану, залишаючи маленькі маячки до реставрації. Варили пасту з дитячого мила, харчової соди, гліцерину та води. Наносилася густа паста



Закріплення мозаїк у центральній бані Софійського собору
Зліва направо: Л. Калениченко, Л. Тоцький, О. Плющ | 1953

макловицею, через 5–10 хвилин поверхня протиралася м'якою щіткою для одягу, потім ганчірками і вологим тампоном вибиралася бруд.

Там, де були випадіння живопису, наносилася казеїново-олійна шпаклівка. Вона, коли висохне, шліфується і промивається у межах випаду. Після висихання ґрунтується, а потім йде тонування втраченого живопису. Я, спираючись на власний досвід, беру тон трохи світліший, а з олійної фарби вилучаю надміру олії: видавлюю з туб фарбу на картон — він всмоктує в себе олію. І вже тоді тонуую: пінену — 100 г, лаку мастичного — 100 г, воску натурального — 20 г. І перед тонуванням та доповненням протираю живопис «вызовом тона»: 100 г лаку мастичного, 150 г пінену. На живопису XVIII ст. після промивки пастою йде друга, більш тонка: 100 г спирту, 100 г пінену та 5 крапель лляної олії. Ось всі ці тонкощі я вже опанував, зробив багато закріплень, промивок, шпаклівок, тонування...

Працювали ми дружно, з великою охотою і відповідальністю. Чому ми напружено працювали до Нового року? «Софія» взимку не опалювалася, однак тримала тепло до січня, а потім там було холодно до травня. Тому до травня нас



Реставраційні роботи у північному трансепті Софійського собору
Зліва направо: Л. Тоцький, М. Богданович, О. Плющ, П. Редько, О. Єрко | 1953

відправили на вакації, і я поїхав до батьків. Ходив на етюди, малював для людей портрети з фотографій, робив копії картин: «Мисливці на привалі» В. Перова, «Богатирі» В. Васнецова... У період канікул в селі я був ініціатором театральних постановок. Ставили п'єсу «Назар Стодоля», я малював декорації, грав Назара. У постановці «По ревізії» грав старшину. Взяв режисуру О. Ватулі і тому п'єса вийшла гарною, смішною.

Здавалося б, я заслужив такий відпочинок за стільки років злиденного життя. Та батько став ремствувати: «Краще б ти не вчився, а ходив на роботу в колгосп». До речі, я втік на вступні іспити до училища без його дозволу, а коли привіз довідку, що став студентом, він змирився. Я його розумію, бо не було за що мене вчити. І тому вже з першого курсу училища став на себе сам заробляти.

Я поїхав до Києва, обношений, голодний. Перебивався якимись дрібними заробітками, поки з травня знову не почалася улюблена робота в «Софії». Обідати ходив на Хрещатик, у магазин «Води-сиропи». Там купував чотири гарячі піріжки

з м'ясом і запивав газованою (з сиропом) водою. Зовсім зіпсував свій шлунок за стільки років голодування. Цікаво, що ось ті гарячі піріжки їв і Натан Рахлін, коли диригував симфонічним оркестром у Першотравневому парку. Ми, студенти, весь час відвідували ту музичну мушлю, де, як говорять фахівці, була найкраща акустика (це було безкоштовно).

Нарешті травень. «Софія» поступово нагрівається, а ми сидимо у фуфайках, готуємося до захоплюючої роботи відкривачів-реставраторів. Я, крім закріплення фресок і мозаїки, промивки і закріплення олійного живопису, шпаклювки втрачених фрагментів олійного живопису, займаюся ще тонуванням.

Є. Мамолат готує ескіз і картон відтворення бороди «Пантократора». Це дуже відповідальна робота — розкриття фрески з-під пізніших нашарувань із тиньку, шпаклівки, олійних прописів. У XIX ст. професор Ф. Солнцев проводив у «Софії» великі реставраційно-оновлювані роботи. Фрески були вражені грибком, тому він покрив їх гарячою оліфою, яка нібито зупинила руйнацію. Але фрески втратили свій природній колір і з матових стали глянцевиими. От по цій поверхні й були оновлені, прописані олійними фарбами всі фрескові зображення. Нашим завданням було звільнити фрески від тих записів. Літо промайнуло дуже швидко.

А 1 вересня 1954 року я був призваний в совецьку армію для відбуття «воїнської повинності». Служив у Ленінграді та його околицях. Навіть в армії готувався до вступу в Художній інститут. Купив книгу П. Чистякова та штудіював теорію. Робив начерки зі служивих під час політзанять, та замполіт мені заборонив, сказавши, що я «извращаю форму одягу воина всякими там складками». Зумів неодноразово побувати у Російському художньому музеї, у Петергофі та в інших визначних місцях, шість разів відвідав Ермітаж. Прослужив два роки. Примусу не любив — за самоволки сидів на гауптвахті.

Демобілізація — неймовірна радість. Я вирішив їхати через Москву, оскільки там ніколи не був. Взяв адреси у москвичів, що служили зі мною й жили на околицях Москви. Спочатку пішов у Кремль. Боже, яка краса! Успенський, Благовіщенський і Архангельський собори, Грановита палата, дзвіниця Івана Великого... Побачив фрески Андрія Рубльова, Феофана Грека, Діонісія, Ушакова, Теремний палац, Оружейну палату, цар-пушку. Вистояв велику чергу до мавзолею з маленьким висохлим Леніним і розпухлим Сталіним. Побував у Третяковці, Російському музеї та поїхав до Києва.

Приїхав в гуртожиток реставраційних майстерень на Січневого повстання, 29. Прийняли, але прописка заборонена. Проте в мене була довідка, що я направлений Міністерством культури у реставрацію. Поїхав додому. Скинув все армійське, дістав темно-синє пальто з діркою на спині, яку миші проїли, відреставрував його. Піджак зберігся, штани теж, а от взуття нема. Купив черевики літні, а зима холодна — обсипали чиряки...

* * *

7 січня 1957 року я повернувся до Республіканських спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень у реставраційно-живописний, скульптурний і ливарний цех художником-реставратором. Я знову в «Софії»! І так мені хочеться працювати, відкривати, діяти. Керівництво і реставратори прийняли мене добре. Ользі Федорівні сподобалася моя пітерська мова, яку я освоїв за роки служби і послуговувався нею до закінчення інституту. А до цього розмовляв, як і зараз, українською. Якимось від Миколи Тимофійовича Чернокапського, який розмовляє виключно суржиком, почув: «Чого ти носишся з цим лєнінградським акцентом? Це вже неприлічно». То була правда.

Я наполегливо опановував улюблену науку — реставрацію. Розкрив дві постаті святих з-під олійного живопису у Володимирському приділі на пілонах арки: схоронність добра, глибоке чорно-блакитне тло (потемніле від оліфи) і світло-золотисті постаті.

Дуже цікава була робота у вівтарній частині Михайлівського приділу. Живопис XVIII ст. «Чудо Архістратига Михаїла в Хонех», під ним частково знаходиться фресковий орнамент. Переді мною робили бортовку фрески і заїхали на композицію, і та частина, що на фресці, мала бути знята. Я запротестував, адже такого орнаменту XI ст. багато розкрито, а XVIII ст. зовсім мало. Мене підтримав Л. П. Калениченко.

Ми зберігали XVII і XVIII ст. — на протывагу В. Лазареву, який вимагав залишати тільки той живопис, який відтворює іконографію XI ст., де немає фресок (В. Лазарев після І. Грабаря був консультантом від Центральної художньо-реставраційної майстерні). Мені довелося багато попрацювати над композицією: бортовка пройшлася по постаті та лику архістратига Михаїла. Потрібно було не тільки відреставрувати, але й відтворити те, що зруйнували реставратори. Мені вже стали дорікати, що я довго над цим працюю, що я не відпрацьовую свою зарплату. Але я все зробив як слід, а надолужував на інших процесах.



Реставратори Софійського собору.

Зліва направо: перший ряд — Л. Калениченко, О. Плющ, І. Грабар та його дружина М. Мещеріна, Л. Граужис, М. Кресальний; другий ряд — О. Єрко, К. Святусь, А. Кодола, Є. Мамолат, О. Онищенко; третій ряд — І. Антоненко, П. Шептюков, В. Беляєв, А. Марампольський | 1956

Над «Чудом в Хонех» була теж моя ділянка. Петро Редько, на той час бригадир, дає мені завдання продовжити бортування фрески вже над композицією. Він вважався спеціалістом з бортовки. Бере тупе зубило та молоток і говорить: «Щоб відкрити борти, потрібне шосте чуття». Але робота в нього чомусь не йде. Тоді я й кажу: «Петре, щось твоє шосте чуття притупилося». Він засміявся і віддав мені інструмент. Я наточив зубило і почав обережно працювати. Потрібно було бути дуже уважним, щоб розгледіти різницю у фактурі стіни, де є фреска, а де — новий тиньк. При простукуванні різниця теж прослуховується. І так я дійшов до пустот на досить великій ділянці. Закінчилася фреска, і моє гостре зубило провалилося. Можна було б зупинитися, адже фреска закінчилася. Але азарт дослідника перемагає. Іду далі по лінії бухтіння — зубило провалюється і намічається арочний контур. Зробив зонд вглибину і побачив шматок рами з зарубленими скельцями. Покликав Ольгу Федорівну Плющ. Вона відсторонила від ділянки мене і всіх реставраторів, що збіглися, і сама продовжила



Зустріч з художником І. Їжакевичем
Зліва направо: І. Їжакевич, М. Лисенко, В. Касіян, Є. Мамолат | кінець 1950-х

розкриття. Виявилось, що то велике відкриття: доброї схоронності вікно XI ст. з литими круглими скельцями, яке було закладено у зв'язку з перетворенням зовнішніх галерей у внутрішні. Рама дубова, схоронність добра. Її обробляли поліхлорвініловими смолами О. Плющ, О. Єрко, П. Редько. Скельця знаходяться у фондах «Софії».

Зазвичай, коли фреска вже була відкрита, мої колеги-реставратори дозволяли собі десь трохи підмальовувати тло, одяг, розгранку. Дихлоретан, поліхлорвінілова смола, сухий пігмент, а потім затирають біретом з підніжною пилюкою. Найбільше грішив цим П. Редько.

Я запропонував інший варіант і мені це вдалося зробити. Як відомо, собор був затинькований у XVII–XVIII ст. для нового живопису. Перед тим для зв'язку тиньку зі стіною робили насічки по фресці і зашпакльовували модним на той час алебастром (гіпсом). А через 100 років, коли ми розкривали фреску, гіпс в неопалювальному соборі від вологи перетворився на порошок. Я запропонував ось ці випадки зашпаклювати тоною шпаклівкою під колір фрескового тиньку — і ніяких домальовок, навіть розгранки. Час пройшов, фрески виглядають свіжими, не заяженими. Це орнаменти південної внутрішньої галереї.

А ще в цьому ж приділі, в арці над карнизом, — поясне зображення святого з високим чолом. Наклав компрес, провів його дію — можна розкривати. Знімаю скальпелем олійне нашарування на чолі... О Боже, замість світлого чола — чорна пляма. Невже зняв разом з олією і фреску? Це, значить, втрата оригіналу XI ст.? Для мене то була б трагедія. З'ясувалося, що то зачіска високочолого фрескового святого. Просто художник XIX ст. додав йому чоло. Навпроти — розкритий мною від олійної прописки св. Фока. У місцях руйнування тиньку — тонована під тиньк шпаклівка.

А ще я любив реставрувати XVIII ст. Так, на хорах у північному віттарі я відреставрував голівку ангела. Вона була дуже пошкоджена, і мені радісно, що з того часу вона анітрохи не змінилася, не пожухла: точно попав, не видно слідів реставрації. Також я відреставрував ангела у Михайлівському приділі XVIII ст.

* * *

Всі радянські свята, Новий рік, дні народження ми відзначали у дзвіниці. Я був невгамовний. Святкуємо день народження Євгена Самійловича Мамолата. Я викрадаю його гардероб: куфайку, бриль, велику папку, чорнильницю і ручку. І ось на третьому тості зникаю в іншу кімнату, зі мною два костромичі-практиканти. І пішла робота: переодягаюсь, наклеюю лисину, домальовую брови, наношу грим, доклеюю вилиці, вставляю щелепи з картоплі. Зосереджуюсь, вхожу в образ — і виходжу. Німа сцена... Два Мамолата! Всі так сміялися... А Мамолат? Бідний чоловік тиждень був під враженням, сказав мені: «Дивлюся на тебе — і все моє: очі коричневі, щоки, зуби...» Потім додав: «Коли людина талановита, то що б вона не робила, виходить талановито».

Звідки в мене ця тяга до видовиська? Батько був самодіяльним гумористичним актором, мати все життя співала у церковному хорі зі своєю сестрою Марією. При Академії архітектури був драматичний гурток, який вів народний артист УРСР Олексій Михайлович Ватуля. Ставили п'єсу «По ревізії» і я, як учасник гуртка, грав Гарасима. Потім в селі грав сотника і Назара Стодолю за Т. Шевченком. Але перемогло образотворче мистецтво.

* * *

Лука Петрович Калениченко переживав, що передати естафету по реставрації монументального живопису в Україні немає кому. Він усвідомлював, що його

команді — Євгену Самійловичу Мамолату, Ользі Федорівні Плющ — заміни немає. Всі реставратори — це випускники Училища прикладного мистецтва. Ніхто з них не має вищої освіти. У всіх — добрий заробіток, то ж навіщо його втрачати, напружуватися?

Щоправда, я готувався до вступу у вищий навчальний заклад — надолужував втрачене за армійські роки, студіював загальноосвітні предмети. Ходив на етюди з Миколою Івановичем Бурачком, у студію малювання в Палаці культури харчовиків, яку вів Юхим Юхимович Вайсбург, добра, щира людина. З його студії до інституту поступили десь шість чоловік і одна жінка. Ми ставили натуру, позували по черзі, жили дружно. Після армії для мене це був рай. Вдень я працював, а ввечері — у студію.

Поступив до Київського державного художнього інституту лише з другого заходу, у 1960 році. Поступили ми з В. Косенком на вечірнє відділення, він — на графічне, а я — на живописне. Це дякуючи О. С. Пашенку, ректорові інституту: після нього вже не було вечірнього відділення. Туди поступали вже зрілі люди і більшість з нас пробилися у мистецький світ. Нас зібрали, і перше, що сказали: виберіть собі старосту. От Борис Вайчуль і назвав мене — так я і був старостою всі п'ять років. Моїм обов'язком було отримувати полотна, папір, драпіровки, заповнювати платіжки натурникам, назначати чергових.

Викладачем за фахом у нас був Лев Іванович Вітковський, талановитий художник. Викладали живопис П. Сльота, Л. Чичкан, А. Пламеницький, В. Костецький, М. Стороженко, рисунок — С. Єржиковський, В. Чеканюк, історію мистецтв — І. Огієвська, Л. Міляєва, П. Говдя, при вступних студіях — І. Макогон, П. Білецький. П. Сльота заходив до нас в аудиторію з Л. Чичканом або з А. Пламеницьким. Пам'ятаю, для живопису поставив постановку із молоденьких дівчат. Писали з задоволенням.

З Людмилою Семенівною Міляєвою після інституту я теж зустрічався. Вона дуже вітала мою роботу з копій. Так, це вона запропонувала створити музей копій. Музею немає, але мої копії були на виставках і за кордоном, і в Україні.

Після закінчення Художнього інституту я урочисто повідомив своїм колегам, що повертаюся у реставрацію після навчання, на яке нібито посилав мене Лука Петрович Калениченко, керівник реставрації. Однак «колектив» вирішив, що я буду ним керувати. На той час вже не стало Л. П. Калениченка, Є. С. Мамолата. Ольга Федорівна Плющ була на пенсії і нікому було мене захистити. Створили мені такі умови, щоб я сам пішов. Дуже було прикро від такої несправедливості.



Реставратори Софійського собору. Зліва направо: М. Кресальний, А. Марампольський, О. Плющ, Л. Калениченко, О. Онищенко | 1956

* * *

Ще під час навчання в інституті я працював у Кирилівській церкві, реставрував баню і барабан. Пам'ятаю, було зауваження Художньої ради: приглушити оранжевий і жовтий колір на ангелах І. Селезньова, щоб не заважав фрескам. Я виконав це клейовими фарбами. Наші реставратори дотримувалися вказівки В. Лазарев: всі нашарування знімати і залишати тільки фрески.

У барабані були написані апостоли. Прекрасний живопис, робив великий майстер. І говорять, що М. Врубель по них пройшовся. Під постатями мала бути фреска. Я зробив зондажі і вони показали, що зображення майже втрачено. Зберігся лише фресковий тиньк. І я запропонував зберегти високохудожній живопис. Наукова рада погодилася і постановила відреставрувати живопис XIX ст., який приписується М. Врубелю, що я і зробив. Це прекрасний живопис олією в доброму стані.

Велику насолоду я отримав, реставруючи «Пророка Мойсея». На голові і одязі були випадки фарби з левкасом. Тепер їх не знайти. Під «Сходженням святого духа на апостолів» стояло риштування. Я встиг зробити копії голів апостолів Петра

і Павла, Богоматері і руку апостола. Все, що було написано Врубелем у церкві: фігура «Гавриїла», «Вхід Господній у Єрусалим», «Надгробний плач», ангели з лабарумами, Христос і, звичайно, ікони іконостасу — потрясли. Звичайно, я зараз в захопленні й від фресок, не в образі Врубелю.

У молитовні на хорах під Врубелем знаходиться «Богоматір» І. С. Іжакевича. От я і пішов до Іжакевича на Куренівку. Гарненький цегляний будинок з двориком... Представився, запросив у Кирилівську церкву — він погодився. В назначений час я під'їхав на таксі, привіз його до церкви. Для нього це була радість. На хори ведуть довгі сходи у товщі стіни. Він говорить: «Ось тут одна сходинка буде вищерблена...» Підводжу його до «Богоматері» і запитую: «Це Ваша?» — «Та ні, не моя». — «Як так не Ваша?» — «Та то мені Врубель сказав, щоб я зробив в ніші “Богоматір”, так я її з конфетної коробки і написав». Дійсно, він тоді ще був учнем малювальної школи М. І. Мурашка.

Була ще одна зустріч з Іжакевичем, десь у 1958 році. Ми працювали тоді над реставрацією олійних розписів Троїцької надбрамної церкви XVIII ст. Я реставрував ікони, що виходили на подвір'я лаври і назовні. Керував нами Анатолій Трохимович Домнич. Пам'ятаю, мені поставили високу драбину, збиту з двох, і я піднімався по ній з фарбами нагору і доповнював втрати (живопис там на мідних дошках). І якось захопився роботою, драбина посунулася вбік і почала падати. Я кинув палітру, пензлі, схопився обома руками за пілястру і підтягнув, вирівняв драбину... Коли закінчилися екстер'єрні роботи в церкві, мені доручили відреставрувати велике панно І. С. Іжакевича на кріпосній стіні «Хід Ближніх печер», а О. Шептов вихопив «Дальні печери», бо там роботи менше. Живопис був у жахливому стані. Руйнація і випадки штукатурки з живописом, бухтіння, лущення фарбового шару, грибок. Я всі ці процеси зупинив. Підвели нову штукатурку, і стало питання: а що ж було там? Я пішов до І. С. Іжакевича, а він говорить: «І чого ото ви морочитесь? Збийте — та й усе». — «Як збити? Це ж шедевр, це ж історія...» — «Ніякий то не шедевр, а просто мені замовили, коли я працював у лаврі, терміново зробити дві стіни “Хід Ближніх печер” і “Хід Дальніх печер”. Я не заперечую, збийте!». Їхати дивитися на ті роботи І. С. Іжакевич уже не захотів, сказав, що десь у 1950-х роках він з Федором Коновалюком їх уже бачив. До речі, ми, студенти Училища прикладного мистецтва, тоді бігали за ними по лаврі.

* * *

В Іллінській церкві разом з А. Марампольським я відкрив XVIII ст. — увесь вівтар, прегарний живопис. Баня і барабан мали великі втрати, то я їх доповнив, дописав й інші композиції. А. Й. Марампольський вів реставраційні роботи на Михайлівській «Євхаристії», а я робив копію «Фадея» і залазив на риштування «Євхаристії». Дивлюся, а лик правого ангела блищить. Я притиснув Аркадія: «Що ти з ним зробив?» «То я наклав замазку, щоб зняти копію в камінчиках», — признався той. Так він робив муляжі з мозаїк, а потім розфарбовував й продавав. Згодом смальта темніла від оліфи. Це — злочин.

Ще один злочинець-реставратор — Петро Редько. Він вів Кирилівську церкву (вже після мене). Я залишив відреставрований купол (баню) і барабан, відреставрував апостолів. Зробив зондажі, з чого було видно, що зображення втрачено, залишився тиньк XII ст. і дрібні фрескові залишки. Художня рада Держбуду схвалила, Ольга Федорівна Плющ також.

І ось через шість років залажу на риштування Кирилівської церкви, яку вже вів А. Остапчук і... О, Боже! Від прекрасних постатей апостолів, які прописував Врубель, залишилися світло-коричневі плями. «А це Петюня Редько шукав фреску», — говорить Остапчук. І щоб спасти положення, по умовному контуру затемнили тло смолами з коричневим пігментом. В трансепті був прекрасний орнаментальний килимок, і Петюня його зацокав рудою олійною фарбою. Прошу Остапчука: «Змий!» «Не змивається», — відповідає. Шкода зруйнованих шедеврів.

Редько робив багато копій з Кирилівської церкви на щитах по шпаклівці смолами, що імітують фреску. Питають мене, як я їх оцінюю. Відповідаю: «У вівтарній частині храму є композиція “Житіє Кирила Олександрійського”, яка не покривалася оліфою. То я нарахував чотири відтінки білого, а у Петюні — жодного». І коли я сказав, що буду робити копії мозаїк, він сказав, що це — утопія.

Сьогодні мені приємно і радісно заходити в святу Софію Київську, де закінчилася моя юність і почалася зрілість митця, і де я ні на йоту не сфальшував. Моя перша любов до «Софії» втілилася у мозаїчних копіях, без яких я б ніколи не здійснив відтворення монументального живопису Михайлівського Золотоверхого собору. І відтоді я весь час із «Софією» — приходжу до Неї, звертаюся до Її Мудрості.

«Було неймовірно тяжко і настільки ж цікаво»

Я вже художник, активно вступаю у мистецьке життя. У Києві, у Жовтневому палаці культури, в отій катівні, де в підвалах гинула наша інтелігенція, збирається Клуб творчої молоді. Головою було обрано спочатку Леся Танюка, потім Віктора Зарецького, але лідером стала Алла Горська. Збиралися кожного тижня на творчі дискусії. Лекції з історії України читав історик Михайло Брайчевський, автор есе «Приєднання чи возз'єднання?» (1966), за яке він був звільнений з роботи на довгі роки. Влаштувалися художні виставки С. Отроценка, Г. Севрук. Алла Горська водила колядників і все це їй КДБ не вибачило: вона була по-звірячому вбита разом із тестем в його будинку.

У Клубі збиралося багато людей: Л. Семикіна, Г. Зубченко та інші, приїздив із Івано-Франківська Опанас Заливаха. Клуб працював активно, збуджений пам'яттю про загиблих у підвалах. На вечори Клубу заходив Григорій Іванович Синиця і, як досвідчена людина, застерігав нас від пастки, що готувало КДБ для інтелігенції. Вечори закінчилися арештами, вбивствами, вигнанням художників із творчих спілок.

До Григорія Івановича тягнулися художники, письменники і взагалі вся прогресивна інтелігенція. Так, Г.І. разом з Григорієм Местечкіним вивели із забуття Ганну Собачко, народну майстриню, зробили її виставку, а також виставки М. Примаченко, Є. Повстяного, О. Саєнко. Намічалось створення школи українського народного мистецтва. Г. Синиця мав можливість це зробити, але так не сталося. Пройшовши сталінську систему, Г.І. в усьому бачив зраду, підступність. І велика ідея провалилася.

Я слідував за творчістю Григорія Івановича по виставкам і його палким промовам на обговореннях наживо і в пресі. А познайомив мене з Г.І. Синицею художник Микола Чорнокапський, з яким вони вдвох боролися проти спекулянтів у товаристві «Художник». Так, на зборах товариства Г. Синиця прилюдно назвав М. Глуценка батьком комерційного реалізму. Після цього його вже на виставки не пускали, з'явилися статті, де його таврували організатором формалістично-буржуазного мистецтва в Україні.

На час нашого знайомства Г. Синиця був у розквіті творчих сил, його кипуча енергія втілювалася в омріяну з часів навчання в Одеській художній школі



Художник Григорій Синиця | 1978



На виставці в музеї Т. Г. Шевченка у Києві, третій ліворуч Л. Тоцький, далі направо: Г. Василяшук, Г. Синиця, Г. Верес, М. Шкарапута | 1976

мету — стати монументалістом. У 1965 році під його керівництвом бригадою художників у складі: Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Григорій Пришедько, Геннадій Марченко — були створені високохудожні мозаїчні композиції на будинку експериментальної школи і мозаїчне панно «Казковий птах» в ювелірному магазині у Донецьку. Після завершення цих робіт творча група розпалась. Хтось не витримав великої вимогливості Г. Синиці, хтось — його невірноваженого характеру.

Коли я побачив у Алли Горської фотографії робіт донецької школи, то негайно зустрівся з митцем. Другу бригаду Григорій Іванович набрав з молодих, необстріляних художників. На той час у нього вже був М. Шкарапута, який потім привів архітектора В. Смілянця. Звичайно, ми не сягали рівня першої групи. Художній комбінат виділив нам для роботи об'єкт «Гастроном» у м. Олександрія Кіровоградської обл.

Під керівництвом Г. Синиці ми розробляли проєкт та ескізи, а Г.І. їх доопрацьовував, і це йому дуже імпонувало. Було неймовірно тяжко і настільки ж цікаво. Працювали ми у моїй майстерні в Лаврі. Г.І. вчив нас, читав лекції



У майстерні вчителя
Зліва направо: Л. Тоцький, М. Шкарапута, Г. Синиця, О. Смілянecь | 1967

з історії мистецтва від кам'яного віку до М. Бойчука і сучасності. Свого часу Г.І. в Художньому інституті вчився в учня М. Бойчука — Миколи Рокицького. Звичайно, нам, його вихованцям, давалися неоціненні знання. Він водив нас по музеях, «вибивав» з нас тоновий підхід до монументального живопису. Ми навіть копіювали твори Марії Примаченко, Ганни Собачко, здійснювали аналіз класичних творів. Кожен з нас робив одну мозаїчну композицію і один розпис із інкрустацією соломкою. Я під його керівництвом зробив мозаїку «Хліб», композицію «Бджілки». Потім Григорій Іванович підганяв наші ескізи до свого, вже зробленого. Працював він швидко. На об'єкті мені було легше: я вже мав практичний досвід на стіні як майстер графіті.

У 1967 році робота була завершена на високому рівні. Після цього нам дали, вірніше, ми вибили у замовника ще один об'єкт — бар «Світлиця козака Вуса». Козак Вус — легендарний засновник Олександрії (назву місто отримало на честь царя), а історично це була Вусівка. Робота пішла жваво, задум цікавий, ми вже вільніше працювали над ескізами. І тут знову удар. Г. Синиця заявляє: «Вам ще рано бути авторами, і то була моя помилка, що на «Гастрономі» ви співавтори.

Автором буду я один». І ми пішли від нього, незважаючи на те, що він дав нам великі знання. Однак «Світлиця» залишилася за нами: Григорій Іванович вчинив виважено, віддав нам цю роботу на самостійне вирішення. І ми у 1968–1969 роках зробили прекрасні роботи в техніці розпису темперою з інкрустацією соломкою 500×265 см. Я зробив композицію «Як зібрались браття коло чари» у співавторстві зі М. Шкарапутою, велику композицію «Танок» у співавторстві зі М. Шкарапутою та В. Смілянцем і гумористичну композицію «Танцювала Риба з Раком» (1969). І знову не поділили слави і розбіглися.

Пішов від Г. Синиці і вірний до безмежності друг Григорій Абрамович Местечкін, з яким вони вдвох підняли з забуття і зробили лауреатами Шевченківської премії М. Примаченко, О. Саєнка, ткалей Г. Верес і Г. Василящук. Всі вони теж від нього відійшли, оскільки він вимагав називати його своїм учителем. Отака зарозумілість.

Людина, до якої тягнулись за знаннями такі видатні люди, яка могла б стати керівником національного духовного Відродження, залишилась сама. Спасла його пенсія, оскільки він як інвалід на пенсію пішов раніше. Переїхав до Кривого Рогу до Надії Іванівни Козлової, нової дружини, яка була закохана в його творчість, сама трохи малювала, прекрасно вишивала за ескізами Синиці й була безвідмовною слугою. Це вона готувала всі матеріали до авторської техніки флоромозаїки. У Кривому Розі він займався тільки персональною творчістю і теоретичними працями, мав шанувальників і учнів. Його київський олійний живопис, криворізькі акварелі й авторська техніка флоромозаїка, його відданість національній ідеї відзначені у 1992 році Шевченківською премією.

Через чотири роки ми випадково зустрілися з Григорієм Івановичем у музеї Російського мистецтва біля російської ікони. Все прикре забулося, ми знову стали спілкуватися. Я їздив до Кривого Рогу, а Синиця — до Києва, я його зустрічав. Побачив його роботи, був дуже вражений новою творчістю Синиці. Ось він і говорить: «Готуй мене до Шевченківської премії». Пояснюю, що це під силу тільки Г. А. Местечкіну. Звів їх у Києві — знову посварилися. Синиця кричить: «Ти наніс великої шкоди без мене народному мистецтву». І тільки після третього заходу помирилися вже на все життя. І. Г. Синиця став шевченківським лауреатом.

Я робив усі виставки претендентів на Шевченківську премію. Г. Синиця — у Кривому Розі, а я — у Києві воюю. На третій раз ми з Г. Местечкіним перемогли, але для цього потрібно було побудувати композицію по-новому під гаслом «Синиця і його оточення». Н. Саєнко виставила «соломку» батька, М. Примаченко — дві



Композиція «Як зібрались браття коло чари» у барі «Світлиця козака Вуса», Олександрія | 1969



Творчий колектив Г. Синиці за роботою в Олександрії | 1969



Композиція «Танок» у барі «Світлиця козака Вуса», Олександрія | 1969

композиції. Я надав копії мозаїк з Софійського собору. Взяли участь Г. Верес, Г. Василяшук та інші, й вийшла гарна виставка. Я просив Г.І., щоб прислав прохідні (кращі. — *Н. К.-П.*) роботи, а він передавав останні — слабкіші. Цим я його розгнівив. Він сказав мені: «За виставку спасибі, а за неповагу не прощаю». Оце суть цього генія. Я йому вже став непотрібним і залишився його непростим учнем.

* * *

Григорій Іванович Синиця — наш великий національний митець, якому належить значний творчий доробок: сотні неперевершених акварелей, живописні етюди, пейзажі, натюрморти. Він багато працював на пленері, створив нову техніку монументального живопису — флоромозаїку, а також започаткував новаторський напрямок — образну абстракцію. Г.І. дуже любив Дон Кіхота, Санчо Панса. Всі ми до якоїсь міри Дон Кіхоти, і це — найкраще, що може бути у митця.

Також він теоретик, має низку праць по кольору, композиції і малюнку, які будуть належним чином оцінені після публікації. Про одну з них під назвою «Відповідь тоновикам» і піде розмова. Мені, учневі Г. Синиці, випала очікувана нагода першому з художників-монументалістів прочитати її, а далі осмислити, редагувати

і висловити свою думку. Як відомо, за своє життя Г. Синиця не надрукував жодної теоретичної праці. Він, «художник у вигнанні», втік від переслідувань з Києва до Кривого Рогу. Його естетичні погляди у радянські часи не відповідали офіційному напрямку. У своїй роботі Г.І. Синиця полемізує з тодішніми теоретиками М.М. Волковим та Н.О. Дмитрієвою. Звичайно, ці теоретики відстоювали єдиний офіційний метод творчості — соцреалізм, що ґрунтувався на позиціях художників-передвижників, які були типовими тоновиками. В основу тонового живопису береться не колір, а тон, тобто світлосила. Кольорова протилежність підкорюється основному домінуючому кольору-тону. З живопису вилучалася сама кольорова суть, а світлосила визнавалася основою, фундаментом тонового живопису.

Г.І. Синиця стверджував, що найскладнішим у творчості є відчуття і розуміння кольору. Здібність художника полягає в тому, як він відчуває красу кольору, колорит. Колір завжди є найсильнішою стороною, емоційним змістом предмету та історичних подій. Принципова різниця між художниками колористичної школи і тонової школи полягає в тому, що перші не підмінюють колір світлом тону, тобто світло-силовими відношеннями. При побудові колористичних відношень для них колір і його світлосила є рівноправними компонентами.



Композиція «Танцювала Риба з Раком» у барі «Світлиця козака Вуса», Олександрія | 1969

Тоновий живопис зародився в Європі, у класовому суспільстві. І, на думку Г. Синиці, це — витвір буржуазного раціоналізму, який спирається на науковість. Тоновий живопис підмінив естетику кольору, руйнуючи його головну національну образну суть. Художник-професіонал, щоб бути митцем свого часу і свого народу, має ґрунтуватися на народному мистецтві. Григорій Іванович ідеально продемонстрував це у своїх художніх творах, особливо в абстракціях. Глибоко вивчаючи зразки народного мистецтва всіх часів і народів, Г.І. Синиця створив яскраві колоритні, неповторні за змістом абстракції «Крила», «Гопак», «Галоп».

Апологети тонової естетики М.М. Волков і Н.О. Дмитрієва відводили кольору другорядну роль. В основу береться не колір, а світлосила («светонось»). Терміни «тон», «гармонія цвета», «гама» є основними показниками тонового живопису. Аналізуючи світові шедеври живопису — твори Тіціана, Джотто, Рубенса, Пікассо, — Г.І. Синиця на цих прикладах розкриває секрети будови тонового живопису. Колорит академічної школи живопису будується на одній кольоровій плямі, рідше — на двох. Кольорові плями компонуються в центрі композиції, в своїй більшості — теплого кольору.



На риштуваннях в Олександрії
Зліва направо: В. Смілянець, М. Шкарапута, Г. Синиця, Л. Тоцький | 1967



Вчитель з учнями. Зліва направо: Г. Зубченко, Г. Синиця, Л. Тоцький, дружина Г. Синиці | 1978

Тоновому живопису Г.І. Синиця протиставляє колористичний і вводить новий термін — «кольоровий образ», притаманний колористичній школі живопису. Цим поняттям охоплюється кольорова насиченість і кольорове багатство. У кольорових образах художник відтворює не тільки свій світ, але й світ людських душ.

Аналізуючи твори художників-імпресіоністів, Г. Синиця відзначає їх головне досягнення — очищення мистецької палітри від «музейного кольору», від чорної фарби, намагання запобігти розбіленню кольорів. Мовою живопису імпресіоністів було освітлення, а не колір. Імпресіоністи відкрили пленер, зосередивши на ньому свою увагу. Чарівна гра світла на природі, її безупинні видозміни стали ідеалом імпресіоністичного живопису. Г.І. Синиця глибоко поважав імпресіоністів за те, що вони першими почали руйнувати кольорову обмеженість тоновиків.

Другий удар по тоновикам наніс геніальний колорист Ван Гог. Г.І. Синиця детально аналізує його творчість на прикладі картин «Їдці картоплі» та «Нічна тераса кафе», показує, як Ван Гог сам, емпіричним шляхом, доходить до розуміння колористичного живопису. Свої кольорові відношення митець будував безпосередньо на полотні, менш за все користуючись палітрою, зберігаючи свіжість і пленерність. Вичищаючи тональний бруд з палітри, Ван Гог писав квіти з натури

і це давало йому можливість бачити чистий і дзвінкий колір природи. З палаючою енергією працював цей невтомний художник з головою філософа; жебрак, який жив на утриманні брата, подарував людству безцінні й вічні естетичні цінності.

Фігура Ван Гога була дуже близькою художнику Синиці. «Безсрібник» по життю, Григорій Іванович вів непримиренну боротьбу з догматичним, бездушним соцреалізмом. Офіційне невизнання його творів та замовчування імені не зупинило художника. Це був талановитий митець з титанічною працездатністю, ґрунтовно обізнаний у мистецтві. До нього тягнулося багато молоді, художників, з якими він щедро ділився своїми знаннями, відкривав сокровенні задуми свого серця.

За своє життя Григорій Іванович не нажив розкошів. Жив надзвичайно скромно, але жодної своєї картини не продав. Мріяв про галерею свого імені, весь творчий доробок заповів народу. Зараз велика частина його робіт знаходиться у галереї Політехнічного інституту в Києві, а у Кривому Розі відкрито Меморіальний музей-квартиру заслуженого художника України Г. Синиці. Я впевнений, що допитливі шанувальники мистецтва із задоволенням будуть знайомитися з творчою спадщиною митця.

* * *

Тепер, в процесі реставрації флоромозаїк Г.І. Синиці, яку я робив зі своєю дружиною Людмилою Петрівною Тоцькою, я немов би іншими очима подивився на його творчість, поглиблено сприйняв колористичну і композиційну побудову творів. І знову згадуються його мистецькі тези: «Колорит — основа живопису. Це — боротьба теплих і холодних кольорів, світлих і темних, це — їхня колористична єдність. Через кольорову протилежність — до колористичної єдності. Ось чим бере народний живопис. Тут сам колір виступає як образ».

Вперше від Синиці я почув, що народне мистецтво — першоджерело всіх мистецтв і художньої форми, яке існувало з давніх-давен і передавало традиції з покоління в покоління. Пізніше подібні думки я вичитав у філософа Й.-Г. Гердера.

Окремо хочу сказати і про абстракції Г.І. Він наголошував, що його абстракції конкретні, в їх основі закладено певний зміст, вони адресні, а форма — абстрактно-образна. Вони є віддзеркаленням образу, що народився у фантазії художника, вони сучасні у своєму русі. Цей творчий безкорисний дар ми маємо оцінити, що і робимо: відзначаємо перше сторіччя від дня народження великого Митця, великого Українця.

«Перший у нашому селі митець з народу»

У мальовничому селі Лехнівка, що на Київщині, в кам'яній, побіленій вапном хаті (хата повинна бути тільки білою), що потопає у зелені дерев, жив сільський учитель Яків Васильович Ющенко. Мав вірного друга — дружину Надію Олександрівну, п'ятьох діток й удвічі більше онуків. Та ще мав Яків Васильович добрий талант до малярства й поезії.

Народився Яків Васильович 8 жовтня 1912 року, закінчив чотирикласну Лехнівську школу (1924), Березанську семирічку (1927) та за півтора роки — Басанівську технічну школу. З 1932 року працював вчителем у Пилипчанській школі. У 1937-му поступив на заочне відділення учительського інституту в Києві, після закінчення якого працював учителем математики та географії у Лехнівській школі. Учасник Другої світової війни, у 1941 році пораненим повернувся додому. Під час окупації разом з іншими односельцями був заручником загарбників, які тримали їх під загрозою розстрілу у випадку партизанських диверсій на залізничних коліях. Потім продовжив бойовий шлях, був поранений під Будапештом. Восени 1945 року демобілізувався, працював у школі, викладав географію, математику, малювання. З 1962-го — директор, завуч Лехнівської неповної середньої школи, на пенсії з 1972-го. Помер на 78-му році життя 22 січня 1990 року.

Яків Васильович був моїм учителем. Коли в лехнівській школі він вчив мене географії, то вже був художником, першим у нашому селі митцем з народу. Першому завжди найважче, бо мало односельців шанувало Якова Васильовича, більшість була байдужою. Були й такі, що тільки й чекали нагоди, щоб поглумитися над художником і поетом, мовляв, вчитель — богомаз.

Про творчі нахили Якова Васильовича я добре знав, але боявся заходити до суворого вчителя. І тільки після закінчення Художнього інституту наважився. Яків Васильович зустрів мене радісно і запропонував свою дружбу. В нього було мало друзів, а по творчості й поготів. З того часу і до останніх днів його життя ми дружили. Я приїздив у рідне село до мами, а ввечері приходив до нього на творчу розмову. Спілкуватися з Яковом Васильовичем було нелегко. Це була освічена людина зі всебічними здібностями від Бога. Те, що я вважав за краще,



Л. Тоцький на обійсті художника Якова Ющенко (ліворуч) | 1970-ті

він часом не сприймав. Задля нього я став вивчати творчість найвідоміших у світі представників наївного мистецтва, привозив йому літературу, знайомив з роботами примітивістів Анрі Руссо, Івана Генераліча, Ніко Піросмані, Марії Примаченко та інших. На мою думку, творчість Якова Ющенка генетично походить від української народної картини «Козак Мамай».

Коли у Києві в Музеї російського мистецтва була виставка Піросмані, я завіттував Якова Васильовича її відвідати. Коли ми ходили по залах, я не помітив в нього ніякої реакції. Я старанно пояснював йому творчість Піросмані, а коли затримався біля картини «Рибалка», Яків Васильович хутенько перебіг до передвижників, і там вже відвів душу, чим дуже здивував мене. Він весь час хотів писати так, як пишуть професіонали, а я його застерігав від цього: «У вас повинна бути мова наївного художника зі своїм баченням, і ви сильніший за передвижників». Він заперечував і говорив, що в його картинах порушена анатомія, немає композиції й таке інше. Я тут же аналізував його роботи, в яких є образне рішення, композиція, виразний малюнок і геніальний народний колорит. Разом з Надією Олександрівною він дивувався моїм словам. Я говорив, що наївні художники (примітивісти), як і діти-художники, — стихійні діалектики, і від критичного реалізму, що захопив Якова Васильовича останніми роками, з великими зусиллями його відтягував. Наприклад, була в нього ціла серія: п'яний чоловік б'є жінку, перелякані діти... Я пояснював, що п'яниці були й будуть і це не варте його високого опоетизованого мистецтва.

Працював він швидко, а задум виношував довго. Все робив з натури, малював вдома, в хаті, і писав те, що недалеко від хати, із-за тину. Роботи «Церква», «Полонені біля нашої церкви», «Упізнала», «Запізнілий гість» — все це видно з його двору. Трохи далі — «Цвинтар», «Весна». Окремою сторінкою була воєнна тема.

Всі його живописні твори, поезія і проза — про Лехнівку. Це літопис рідного села. Одного разу для сільської церкви він намалював ікону на полотні, а потім її наклеїли на дерев'яну стіну на парусах. Ікона відрізнялася своєю емоційністю й релігійністю, адже Яків Васильович був людиною віруючою. Після написання ікони йому довелося залишити роботу в школі, колеги-вчителі не захистили його.

У творчості Якова Васильовича був період, коли він малював оголену натуру на стінах в хаті, чим викликав невдоволення рідних. Творчість художника —



Леонід Тоцький під час роботи над ескізами | 1968

непроста річ, він переживає періоди злету і падіння, уподобань, захоплень і, нарешті, зрілості. Через все це пройшов і великий примітивіст Яків Ющенко.

Яків Васильович створив майже 100 картин, написав 53 поеми, у тому числі «Сталінське іго» (1943), три томи прози. Мене вражала його працездатність. Кожна наша зустріч — це розмови про мистецтво і політику. Іще при советах ввечорами він читав мені останні свої твори, і я навіть за нього боявся. Він пристрасно описав голодомор, колективізацію та їх наслідки, давав оцінку нашим вождям, люто ненавидів Сталіна, слухав «Голос Америки» і все знав, активно реагував на всі події нашої доби. Завжди дивувала його точна оцінка культу особи Сталіна й усіх наступних керманічів. Яку треба було мати мужність, щоб про все це писати і не боятися зберігати тексти до кращих часів.

Яків Васильович чомусь вважав, що його поезія і проза сильніші за малярство. Коли б на літературній ниві в нього був наставник, можливо, так і було б. У поезії та прозі я не міг йому зарадити, правда, говорив, що у Тараса Шевченка, крім «Катерини», є й інші, філософські твори. А в нього все було під «Катерину». А от як живописець, я переконаний, Яків Ющенко належить до митців наївного мистецтва світового рівня.



Картина Я. Ющенка «Няньки і лялька» | 1976

Я настирливо намагався організувати його персональну виставку в будь-якому музеї Києва. Коли ж домовився про виставку і приїхав за його роботами, то картин в хаті вже не було. Виявилося, що він зневірився в мені: мовляв, так вихваляв-вихваляв картини, а вони нікому не потрібні — от взяв й роздав дітям й онукам. Одному з синів Якова Васильовича, майору, я дав «бойове завдання»: терміново зібрати всі роботи для виставки. З завданням Олександр впорався: в музей «Косий Капонір» (з 1991 року — «Київська фортеця») було доставлено 51 роботу. Я дав оголошення в районну газету, організував приїзд школярів, вчителів і бажаючих односельців. Перша персональна виставка відкрилася 21 січня 1990 року в музеї «Косий капонір», на жаль, без Якова Васильовича, він вже тяжко хворів. Тому й наказав синові Олександру запам'ятати й розповісти йому все, як буде. Син так і зробив. Яків Васильович розпитав все до дрібниць і сказав: «Бачиш, синку, який у тебе батько». А вночі він помер.

На відкритті виставки я сказав: «Під кращими роботами Якова Ющенка мали б за честь підписатися найвідоміші й передвижники, й примітивісти». Потім були ще виставки у Москві, Полтаві.

Основні роботи Якова Васильовича Ющенка знаходяться (станом на 15.04.1992) у «Київській фортеці», де й залишилися після першої виставки на тимчасове збереження. Спадкоємцем картин Євгеном Яковичем Ющенком була підписана угода з директором музею «Косий Капонір» В. Я. Куліничем, генеральним директором «Відродження» Л. Г. Блюміною і мною, Л. Г. Тоцьким. В заяві був і такий текст Є. Я. Ющенка: «Доручаю художнику Тоцькому Л. Г. бути консультантом у цій діяльності, також контроль за реставраційними роботами, що фіксуються документально в кожному окремому випадку».

Я вельми вдячний директору музею В. Я. Куліничу за те, що він повірив моїм доказам стосовно того, що роботи Якова Ющенка цінні й унікальні. Жоден музей не наважувався це зробити, адже він митець невідомий і без експертизи фахівців виставляти роботи не можна. Спочатку В. Кулінич виконував нашу угоду, а потім став поводитися з картинами, як зі своєю власністю. На наступні виставки Якова Ющенка мене не запрошував: удавав, що це він самостійно відкрив цього майстра. А ще змастив картини олією, що аж капало, не порадившись зі мною як із реставратором. Картини намальовані не на полотні, а на старих простирадлах і можуть не витримати механічного втручання. Згодом олія потемніє і дасть кракелюр (ефект старіння живопису з видимими тріщинами). Роботи зберігаються в непристосованих приміщеннях, а їх експонування у вологих залах казематів завдає картинам шкоду.

Вважаю, що творчість Якова Ющенка, одного з найсильніших художників-примітивістів України, повинна бути представлена в окремому залі українського Лувру — Мистецького Арсенала.

«Ми працювали допізна і без вихідних»

Рік 1970-й. На околиці Києва біля Феофанії будується Інститут теоретичної фізики, директором якого був М. Боголюбов, а його заступником — Віталій Петрович Шелест. Кураторство здійснював сам П. Ю. Шелест. Зводилися лабораторний корпус, готель, житловий будинок науковців з підвищеним комфортом. На лабораторному корпусі працювали Іван Марчук і Микола Стороженко. Феофанія, ліс, поле, село... М. Стороженко козацьку добу оспівує, І. Марчук — добу Ярослава в шамоті, емблему Інституту на фасаді.

А на оздоблення готелю ніхто не проходить. От я і приніс задумку на тему «Засновники Києва» в техніці інкрустації соломкою. Приходжу до Віталія Петровича Шелеста, а він з моїми форескізами — до директора М. М. Боголюбова. Схвалили тему. Потім Віталій Петрович говорив: «А то приносять мені ескізи зі сферами, орбітами, атомами, вони уже нам самим набридли».

Я набрав виконавців. Нам дали кімнату, привезли матраци і ми безвіздно жили там. Один з бригади готував, варив обіди. Чехи зробили стінки в залі ресторану зі світлої соснової рейки, в проміжках — синій колір. Так само і на колонах, і на торцях підігнані дошки з вирізаними текстами з літопису: «І биша три братья сидяше...» («І були три брати...»). Переклад українською зробив М. Брайчевський, з яким на той час спілкуватися було небажано.

Я виконав такі роботи: у вестибюлі — дві мозаїки «Земля України» та «Небо України» з антропоморфними фігурами Коня, Птаха, Людини в техніці карбування. На протилежних стінах ресторану розміщені композиції в темпері з інкрустацією соломкою. Одна з них — «Засновники Києва: Кий, Щек і Хорив», де вимальовуються голови, руки, булава немов схили золотих гір (Старокиївська, Щекавиця, Хоревіця), і все це — на тлі Дніпра і неба (я виконував її власноручно). Другу — «Заморські гості»: три кораблі під парусами плывуть до Києва з дарами — за моїм ескізом виконував В. Смілянець). Соломка дає враження золота, історичного духу.

На веранді (це літній зал ресторану) я зробив мозаїчну композицію «Либідь» — фантастичний птах, сестра трьох братів (смальта, золота смальта, фарфор, скло лите). Історичний текст різав по дереву Микола Чернюк.



Мозаїка «Земля України» в інтер'єрі готелю «Феофанія» Інституту теоретичної фізики НАН України | 1969–1970



Композиція «Засновники Києва: Кий, Шек і Хорив» в інтер'єрі готелю «Феофанія» | 1969–1970



Композиція «Капище Перуна» в інтер'єрі бару готелю «Феофанія» | 1969–1970

Бар був виконаний у вигляді «Капища Перуна». Я зібрав усіх язичницьких ідолів: посередині — Перун, далі — Іванківський, Збруцький ідоли з деталями, Берегиня. Стоять вони в ряд, а між ними — інші. Я їздив до лісу, вибирав кручені дерева, в сучках, наростях, ніби хворі. Кололи їх навпіл, обробляли, воцили, обпалювали, вирізували голови, руки... Робили декор: по темному небу — блискавки від Перуна, бога-громовержця, посередині — імітація жертвовного вогню з підсвіткою (світло від жертовника немов би в сутінках).

Віталій Петрович Шелест любив запрошувати гостей на це капище. Сиділи на колодах, столи — зрізи товстих дерев, поставлені на пеньок, нічне небо... Зараз столи і стільці замінили на сучасні. Повинен сказати, що Віталій Петрович був надзвичайно скромною людиною, високоосвіченою в усіх галузях: у мистецтві, в літературі, об'їздив весь світ. Доктором наук став у 29 років. На ювілей інституту, що відбувся восени 2006-го, були запрошені М. Стороженко, І. Марчук і я. Приїхав Віталій Шелест із дружиною. Зустріч була теплою. Я водив їх по Михайлівському собору. Зробили їм екскурсію по музею Михайлівського монастиря, дивилися з дзвіниці на Київ. Про все, що говорила екскурсовод, він добре, досконало знав: історію Києва, Київської Русі...



Композиція «Рибалки». Санаторій «Лазурний», Бердянськ | 1977

Один раз на тиждень відбувалася нарада щодо будівництва Інституту. Вся територія — суцільне болото: земля розмішана машинами, бульдозерами, кранами... Для того, щоб міністри і «цековці» не потонули, привозили кілька машин свіжих дошок і розстиляли доріжки, робили помости. Комісія поїхала — і все це транспортом знову перемішувалося. І так — до початку літа, коли стало сухо.

Оздоблювальні роботи вели угорці — красиві, міцні люди. Їм привозили з заводів на самоскидах вже готові відшліфовані блоки вапняку з рівенькими краями. Піднімали і відкривали кузов самоскида — і на землю сипалась ювелірна робота. Майстри відбирали те, що вціліло, а решту бульдозером зсували в одну гору. Її потім услали дерном і вийшов немов би «курган», на який я хотів поставити скіфську бабу. Вже було домовився з Дніпропетровським історичним музеєм, та не встиг — у Шелестів почалися проблеми.

Ми працювали допізна і без вихідних. Якось в суботу завітав на будівництво сам П. Ю. Шелест, якого супроводжував Віталій Петрович. Оглянув весь комплекс і зайшов до художників. Я доповів йому обстановку, розповів про історичний цикл задуму оздоблення. Запитав мене, чи я все це своїми руками роблю? Потім взяв мою руку, нащупав там мозолі — і повірив!

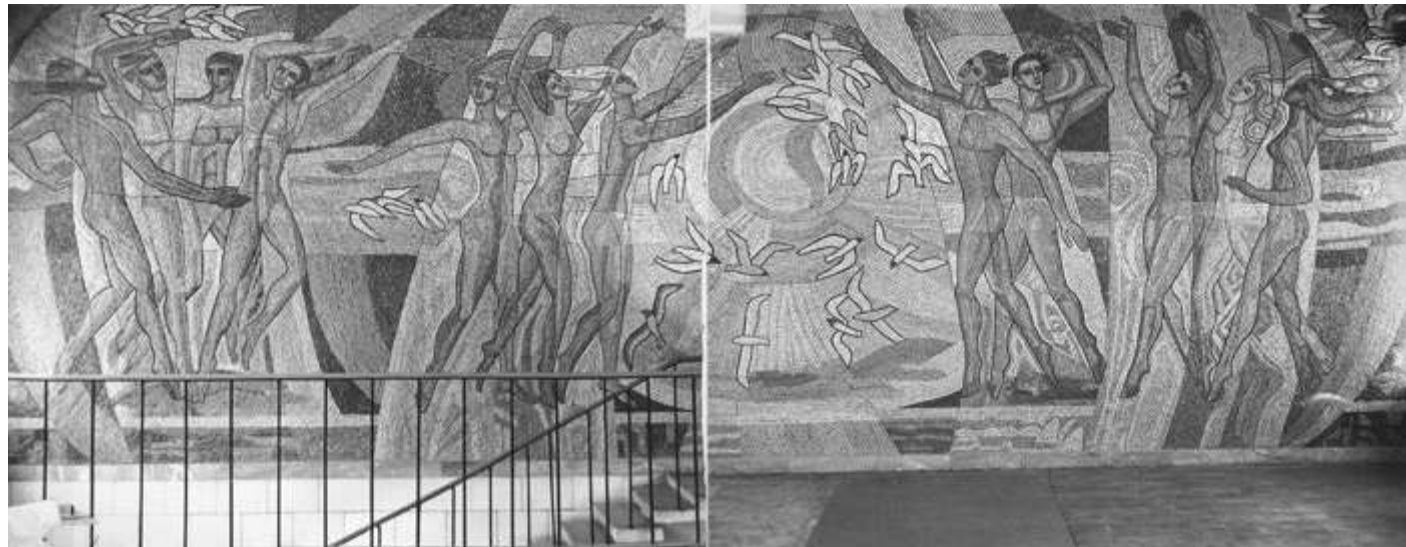


Леонід Тоцький біля композиції «Урожай». Санаторій «Лазурний», Бердянськ | 1976

* * *

Мій добрий товариш і друг, головний художник Києва Костя Сидоров запропонував оздобити за його проектом санаторій «Бердянськ» на Азовському узбережжі. Об'єкт — клуб-їдальня. На першому поверсі — вестибюль з гардеробом, де Олена Кириченко зробила композицію «Скіфи». На другому — їдальня з вітриною на всю стіну і двома торцевими стінками по 30 кв. м. Тут я зробив композицію «Козацька рада», а В. Смілянець — композицію «Революція» (обидві — інкрустація соломкою з темперним розписом). На третьому поверсі — мозаїка «Море» (автор М. Чернюк). Мою роботу приймали по гонорару як високохудожній твір (а не по розцінкам).

Поруч будувався санаторій «Лазурний», директором якого був Євген Максимович Кунгурцев, генерал-майор у відставці, льотчик, двічі Герой Радянського Союзу. Закінчувалося будівництво їдальні на 2 тис. місць, і мене туди «засватали» для роботи. Я взяв у директора лист-замовлення і став працювати над ескізами. На виконання вітражів з литого скла, оскільки цієї техніки не знав, я запросив головного художника ПО «Укрскло» Олега Гущина та художника Бориса Санака. Разом з О. Гущином ми поїхали на завод скла в Попасну,



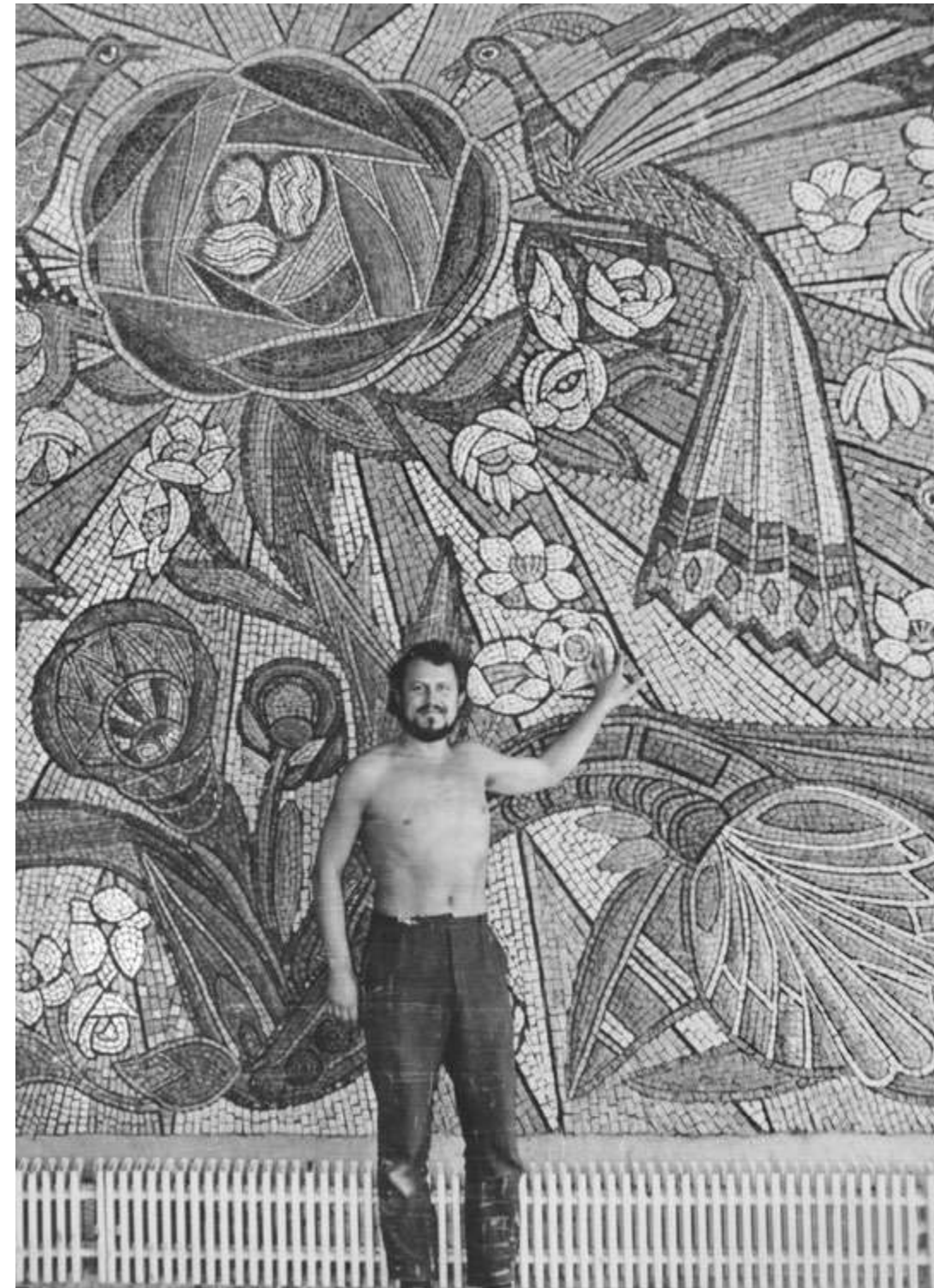
Композиція «Зустріч з сонцем». Санаторій «Лазурний», Бердянськ | 1975

він представив мене директору і головному художнику підприємства. На заводі я відливав деталі вітражів і вітражних решіток. Працювати було дуже цікаво: подається скляна маса і ти вкладаєш її у форми по викройкам з вітража. Жарко, піт заливає очі, а ти повинен це швидко зробити, поки не застигла маса. Ріжеш скло ножицями, робиш фактуру, кладеш на конвеєр для загрузки в піч. Піч замурується і три дні вихолоджується. Потім залазиш у піч (температура там 70–80°C), виймаєш готову продукцію, запаковуєш у ящик, загортаючи кожну деталь у папір.

За моїми ескізами архітектор В. Кудіненко розробив проєкт. Коли ми з ним привезли у Бердянськ ескізи і проєкт на затвердження у замовника, а потім у головного архітектора міста Є. Юрчука, все було схвально прийнято.

В ідальні санаторію «Лазурний» я зробив дві мозаїки: «Море» і «Хвала життю» — одну з кращих моїх мозаїчних робіт. Зали ідальні були настільки великі, що прийшлося перегородити їх стінками з литого вітража: «Дерево життя» і «Медицина». При вході до ідальні зробив дві композиції: «Виноградарі» та «Рибалки» (різьблення по вапняку). Разом з бердянськими архітекторами перед ідальнею зробили мозаїчний фонтан.

У водолікарні «Лазурного» зробив композицію «Зустріч із Сонцем», ковані перегородки між приміщеннями лікарні. Для водолікарні я зробив ескіз композиції з оголеними людьми. Нічого недозволеного там не було — все соромливе



Автор біля композиції «Хвала життю». Санаторій «Лазурний», Бердянськ | 1977



Пластика кованих перегородок в інтер'єрі санаторію «Лазурний», Бердянськ | 1976–1977



перекрите хвилькою, купальником, плавками. На нараді виступає Задорожний: «А що скажуть партійні органи?» Я зробив чотири варіанти з поправками, і всі — гірші та гірші. Ескізи збереглися, я їх показую на своїх персональних виставках як своє досягнення.

Стою я перед дверима виставкому з черговим ескізом, Марія Литовченко теж. Просить показати їй мій ескіз. Я говорю: «Хоча й не показують заздалегідь, та вам я покажу». Її реакція: «Ой, як гарно». Я з сумом: «Не приймуть». Питає: «Чому?» — «А тому, що в раді сидить ваш чоловік». Вона пішла перша. Я за нею, заходжу. І — о диво! — сам Іван Литовченко мене вже захищає. Прийняли з поправками. А ще мені допомогли порадою В. Мельниченко, В. Титуленко, Ю. Андрющенко. Роботу я зробив, але вже не такою, як задумав. І прийняли її по другій, середній категорії.

«І почалася солодка каторга»

Проїшов час. Я вже досвідчений монументаліст. Опанував техніку мозаїки, розпису, вітража, ковки, різьблення по каменю. Набув майстерності і досвіду, а знань не вистачало. І я пішов до «Софії» за мудрістю, став робити копії мозаїк в матеріалі оригіналу. Це ціла сторінка мого життя, що розпочалася 1979 року і, не перериваючись, триває й дотепер.

Багато реставраторів, художників робили на папері, на планшетах копії мозаїк і фресок. Я також зробив копії фресок (голова Валаама, «Іподром») та мозаїк («Христос-Іерей», «Аарон»). Софійський заповідник періодично влаштовував виставки зі своїх фондів. Готувалася виставка до Москви, і мене викликала зав. фондами Ірина Андріївна Головань, щоб я реставрував свою копію «Христа». І говорить, що ми робимо копії на папері, а Равенна — в матеріалі оригіналу, в блоках, і ці копії об'їздили весь світ. Я не бачив цих копій, але відповів: «Подумаєш, італійці. Я теж би зміг зробити». Тоді вона повела мене до директора заповідника Валентини Никифоровни Ачкасової. І ми вирішили теж зробити копії мозаїк з Софійського і Михайлівського соборів у натуральну величину в матеріалі оригіналу для міжнародних виставок.

Під майстерню мені дали підвальне приміщення в корпусі № 2 (де встановлено бюст Григорія Косинки роботи Галини Кальченко), і робота закипіла. Два повних роки я лише збирав матеріал: палітру золотої і срібної смальти, палітру кольорової смальти, природний камінь, вапняки, мармур тощо. Софійські мозаїки нараховують 177 відтінків смальти!

Першою моєю копією став «Апостол Тадей» з Михайлівського Золотоверхого собору XII ст. Там модуль¹¹¹ більший, ніж у святительського чину «Софії». Робив я його з двох частин (для зручності при транспортуванні) на дерев'яному щиті з використанням полібутилметакрилатної смоли, наповнювача під цем'янку і склотканини (повна імітація складного цементно-вапняного тиньку з перлітом, а вага в десять разів менша за бетонні стокілограмові блоки равеннівських копій).

¹¹¹ Модуль — це розмір камінчиків мозаїки. — Н. К.-П.



Натхненна праця мозаїста | 1977



Леонід Тоцький поруч з виконаною ним копією фрески «Св. Миколай» | 2000

На риштуваннях я поставив щит під прямим кутом до оригіналу. І почалася солодка каторга. В перший день роботи я виточив і виклав лише чотири кубики — і розплакався від своєї безпорадності. Потім уже досягнув кількості 19 кубиків. Першу копію мозаїки «Апостол Тадей» завершив у 1980 році. Потім були «Іоанн Златоуст» (1984), «Василь Великий» (1986), орнаменти «Арабеска» (1987) та «Пальметка» (1988), «Богоматір» з композиції «Деїсус» (1990), «Христос» (1992), «Іоанн Предтеча» (1995), «Димитрій Солунський» (2001), «Святий Миколай» (фреска, 2001).

У 1983 році в апсиді «Софії» через 30 років знову поставили риштування. Крім мене, вже ніхто з плеяди реставраторів набору 1953 року туди не піднявся (серед них я був тоді наймолодшим). Тепер у мене була інша ціль. За домовленістю з дирекцією музею я готував матеріали для подальших копій. Знімав чорно-білі кальки з обведенням кожного камінчика, робив кольорові кальки (з наклеюванням шматочків смальти, шаблонів на рельєф), фотофіксацію, опис кожної роботи. В мій план входило побудувати експозицію майбутньої виставки копій для міжнародних виставок. Працював з реставраторами за спільною згодою, не заважав. Включався тоді, коли вже всі реставраційні процеси були завершені.

У барабані з 12 апостолів зберіглася напівпостать Павла, дуже майстерно зроблена. У холодних тонах, колорит вишуканий, трактовка монументальна. На золотій смальті спостерігається відшарування верхнього шару канторелі від основи. Як відомо, виготовлення золотої смальти відбувалося так: на лист відлитого скла («халяву»), забарвленого в жовтий, коричневий, зелений і синій колір, накладалося сусальне золото, а зверху — тонке скло в долі міліметрів, і запікалося, а потім різалося на кубики від 0,5 до 1 см. Так от, найбільше відставання там, де основа зелена і синя. На постаті Павла, щоб витримати холодний колорит, застосовувалася смальта з холодною підкладкою.

По сьогоднішній день ніхто мені не може сказати, як різалась золота смальта. У Теофіла^[2] я прочитав: «Нагрей в очаге железный резец, тонкий, с утолщением на конце. Когда утолщенный конец накалится, приложи его к стеклу, которое ты хочешь разрезать, и вскоре на нем появится начало трещины. Если стекло окажется крепким, смочи палец слюной и коснись им того места, где прикладываешь резец. Когда оно лопнет, проведи резцом по трещине, и стекло разрежется. Когда все стекло разрезано, возьми железный брусок длиной в ладонь и загнутый с обеих сторон, подравняй им все куски и пригони их друг к другу, каждое на своем месте. После этого возьми краску, которой ты будешь расписывать стекло...» Я все це перепробував і в мене нічого не вийшло. Або він чогось не договорив, або збрехав.

На Михайлівському Золотоверхому соборі, де 600 кв. м мозаїки, ми різали сучасну золоту смальту алмазним диском. Робив нам золоту смальту Київський завод художнього скла. Вони довго освоювали цю технологію, брали за основу золоту смальту з Софійського і Михайлівського соборів, і ломоносівську, і все одно зварювання канторелі і основи у них погане. Я просив, щоб вони клали золото на кольорове скло, а не на вітринне, — результат ще гірший. Канторель в Україні не вміють робити — купують в Санкт-Петербурзі, де виробництво налагоджено з часів Ломоносова. Але О. О. Омельченко сказав, що будемо платити гроші своїм. Вперше ми закупили золоту смальту в Ленінграді, коли я робив готель у Феофанії (Інститут теоретичної фізики) через П. Шелеста. Добра смальта, ріжеться склорізом. Але колота смальта, та, що на кольоровій підкладці, дає багату

[2] Манускрипт Теофіла. Записка о разных искусствах. «Сообщения» ВУНИЛКР, № 7, М., 1963. С. 108–109.

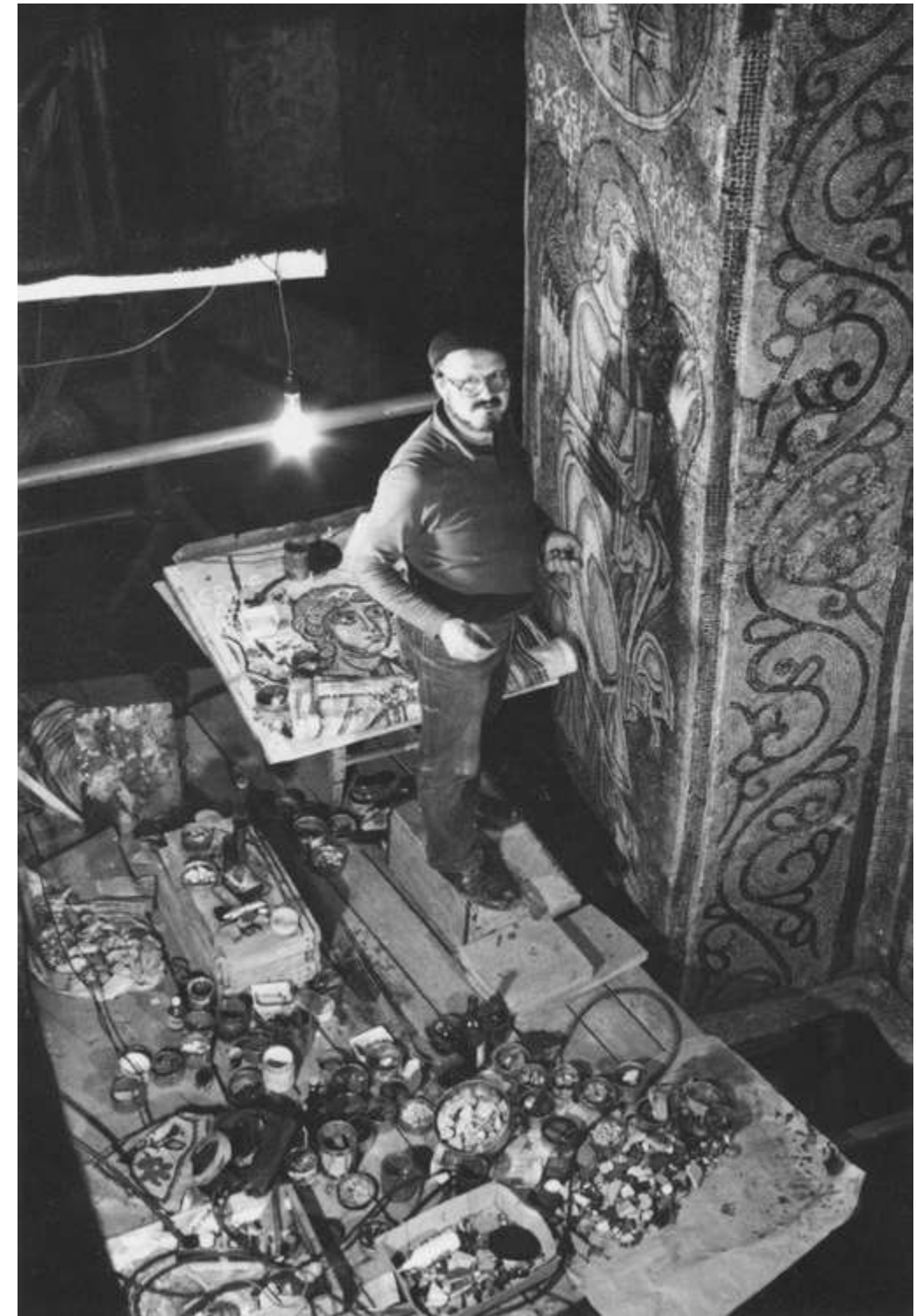
гаму відтінків і незрівнянно багатша нашого продукту. Сучасна Равенна дає таку смальту, як Візантія, а ми — ні.

Вже є копія «Аарона» на двох щитах аквареллю і темперою. Верхню частину робив О. Єрко, нижню — я. А тепер зробити б у смальті! Дуже колоритна постать. Майстер робив його у насичених протилежних згармонізованих кольорах. Трактовка голови смілива, дещо нагадує «Євангеліста Марка». Постать розміщена на внутрішній площині пілона, тому потрібно його акцентувати кольором. Добре сприймається з хорів. Все враховано.

«Христос-Іерей» — це друга після «Аарона» копія, яку я зробив в акварелі, але з пригодою. Мені дуже хотілося його зробити, говорили, що я на нього там схожий. Я міг працювати лише в неділю, коли всі реставратори вже йшли додому. Я прокрадався нагору і працював. А вихід у нас ще був через зовнішнє риштування. В барабані внизу вікна був відкритий люк. Ми в обід вилазили на дах, грілися на сонці, дихали свіжим повітрям після дихлоретану, дивилися на красень Київ з висоти пташиного польоту. Наступали осінні сутінки, і я вмикав лампу. Вже ніч, а я працюю. Раптом лунає лязкіт соборних замків. А то наш любий сторож, який врятував «Софію» від німців (а жив він на території собору в будиночку під стіною, де тепер сувенірна лавка), побачив, що в соборі світло. О лихо, він, звичайно, злякався. А я вимкнув лампу і через дах втік. Лука Петрович на другий день пожурих мене. Більше я такого не робив.

В парусах у замку попружної арки — прекрасний «Христос-Іеремія». Я вже його робив у акварелі, міг би і в матеріалі зробити. На протилежному боці знаходиться мозаїчний образ Богоматері. У зображення втрачена нижня половина обличчя, викладена надзвичайно дрібним модулем і така гарна, що так і проситься на повтор. «Євангеліст Марко», розташований на ламаній площині парусів, зроблений артистично, такої трактовки у соборі я більше не бачу. Форма лику трактується м'яко, майже без тіней, все на півтонах.

Із «Севастійських мучеників» облюбив свого тезку «Леонтія». Хочеться зробити «Благовіщення»: білий одяг архангела Гавриїла викладений із камінчиків вапняку і мармуру. Вапняк теплий, а мармур холодний — створюється тонкий колорит. Там все побудовано на півтонах. І червоний колір на німбі, жезлі, рукаві та внизу на хітоні ще більше підкреслює ніжність і урочистість Божественного приземлення, і все це — на золотому тлі. Природний камінь дуже потемнів, увібрав кіптяву, що не відмивається. Потрібно робити копію-реконструкцію, відродити цей



Л. Тоцький на риштуваннях у Софії Київській під час роботи над копіями мозаїк | 1990-ті



Робота над копією мозаїки «Іоанн Златоуст» | 1984

геніальний твір. Марія з «Благовіщення» ідеально закомпонована на пілоні. Це архітектурне рішення, коли основу арки потрібно підтримати масою. Це синій колір, що вступає в колористичну взаємодію з синіми тонами «Оранти» і «Євхаристії».

Мої копії мозаїк весь час подорожують. Були в Парижі, штаб-квартирі ЮНЕСКО, Болгарії, Румунії, Польщі, Японії, в українських містах: Луцьку, Одесі — всіх не пригадаю.

Копії равеннівських мозаїк тяжкі, зроблені в бетоні. А я, щоб копії легші були, викладаю їх на полімерних смолах з цементом. Це полегшує їхнє транспортування. Взагалі у мене була мрія зробити Музей копій мозаїк. Я розумію і бачу хвороби мозаїк, а їх багато. І камінь, і скло теж не вічні. Як реставратор повідомляю, що мозаїки Софії — хворі. Від надмірної кислотності повітря руйнується скло. На золотій смальті з'явилась матова білуватість і кракелюр, відшарування канторелі, вапняні і мармурові камінчики розсипаються. А ще йде відшарування тиньку від кладки. Коли я знімав кальку з «Пантократора» в куполі і десь над собором пролітав реактивний літак, купол і барабан вібрували. Хочу якнайбільше зробити копій-реконструкцій, думаю, що копії будуть у більш відповідному режимі зберігатися. Отака велика і відповідальна місія на мене лягла.

* * *

1990 рік. Поставили риштування до «Пантократора». Я вдруге «вознісся» на саму високу точку храму, знову теж один з мого покоління. Приклав кальку до «Пантократора» (а це не так легко) на сферичну поверхню, та ще й у висячому стіні. Обвожу кожен камінчик смальти — шия болить, руки затікають, калька відвисає. Притискуєш лівою рукою кожен ділянку, де працюєш. Гаряче і душно, піт заливає очі, працюєш стоячи. І ось над «Софією» пролітає літак. Вся баня починає здригатися. І приходять страшні думки: а якщо, не дай Бог, літак нижче пролетить? А якщо війна?

У багатьох місцях йде бухтіння, відшарування п'ятисантиметрового тиньку від кладки. Ця маса тримається тільки завдяки сферичній формі та встановленим ще у XVIII сторіччі нагелям по кромці (кованим з чорного металу, з великими шляпками). І кожного разу додаються нагелі. Мабуть, вже не потрібно заливки: вона у висячому положенні не здатна скріпити, а буде зайвою вагою. Тому ідея створення копій суттєва.

Працюю якимось над «Пантократором» — і раптом піді мною зрушився поміст. А далі затремтіли і почали здригатися риштування, з гуркотом падали на чавунну підлогу розпорки, що тримали стійки. Внизу — зойк, крики, люди втікають із собору. Я хуленько опустився в барабан, став у відкосі вікна і чекаю, що буде далі. Звичайно ж, зрозумів, що то був невеликий землетрус. Але цього разу все закінчилося благополучно. А ще зробив кальки з архангела у синьому одязі, що зберігся. Як відомо, М. Врубель зняв з нього кальку і доповнив трьох втрачених архангелів, надавши їхньому одягу іншого забарвлення: жовтого, зеленого, червоного.

У цій копійчій творчо-дослідницькій роботі, починаючи з орнаментів, «Деїсуса», моїм помічником є моя дружина, Людмила Петрівна Тоцька. Вона освоїла викладку смальти, орієнтується у кольорі, відчуває форму, точно підганяє камінчик по кальці. Без неї мені було б набагато тяжче.

Коли я знімав кальки, шаблони, палітру, komponував розмір копії, на риштування часто піднімався Григорій Никонович Логвин і ми розмовляли з ним годинами. А починав він так: «Льоню, коли б ти жив за часів Ярослава Мудрого, то він за твої роботи подарував би якесь село під Вишгородом». Мені це лестило і я видавав йому секрети, що відкрила мені «Софія». Питає: «А де той перший камінчик, що був покладений у консі?» Я показував, правда, то вже була нова кладка, зроблена десь у 1940-ті роки на місці «випаду». Але ці ряди були чітко

повторені по древній гравюрі, так що ймовірність — в міліметрах. Цей перший камінчик трохи зміщений від центру вліво. Мене, як усіх дослідників «Софії», мучить питання: як можна було викласти лик за один сеанс? Так ми з Логвином на дотик, пальцями, з'ясували, що маска лика Оранти (без шиї) була зроблена за один сеанс. Викладена денна норма обрізалась, був маленький перепад кладки камінчиків.

Потім нас з Логвином розлучили. Мене попередили, щоб я не видавав секрети, а йому через рішення Держбуду заборонили підніматися на риштування. Почали рясно виходити публікації в журналах про Софійський собор. Починалися вони так: «В розмові з відомим реставратором (прізвище не вказувалося), я прийшов до висновку, що...» і т. п.

«Оранта» у консі вівтаря — заввишки у 6,58 метрів, таку копію не створиш, а лик — можна. Коли я знімав кальки для копії, виникли ускладнення. Сам лик ніби на рівній площині, а далі йдуть сферично ломані площини. Спочатку я хотів зробити квадратну копію, але визначити квадрат на сферичній поверхні по вимірам неможливо. Тоді я збив з рейок квадрат, притиснув до стіни, обмалював на кальці, зробив кальку, але образу «Оранти» все одно нема. Раптом усвідомлюю: необхідно подовжити раму донизу, щоб у поле обов'язково потрапили всі три хрестики — на чолі й на грудях, — які в мозаїці існують незалежно від форми, «понад» формою, і дають повний простір, сповивають образ особливою духовністю.

Над копією «Оранти» ми з дружиною, Людмилою Петрівною Тоцькою працювали сім років. Почали у 2000-му, закінчили у 2007 році. Якось з друзями йшов по Хрещатику, а назустріч нам — Юрій Іванович Химич. Він зупинив нас і замість привітання, вказуючи на мене, заговорив: «Ви знаєте, хто це такий? Це — Ляоня Тоцький, він робить геніальні копії мозаїк Софії. Ляоню, ми всі смертні, не можна зволікати. Ти повинен зробити копію «Оранти»». Юрію, я зробив копію голови з погруддям «Оранти» та, на превеликий жаль, не встиг тобі показати.

Я довго не наважувався починати. Шукав палітру смальти, виношував технологію виконання, адже розмір зображення — 180×96 см. Вирішував, яким має бути каркас, щоб витримав вагу, і чи потрібна рама. Виявилось, що таки потрібна для жорсткості.

Таку роботу неможливо було б зробити без Божої допомоги. Почали зверху і, коли з'явилися очі, які свердлили наскрізь нашу душу, слідкували за кожним нашим рухом і помислом, ставало неможливим схибити бодай в чомусь, навіть



Л. Тоцький з копією мозаїки «Василій Великий» біля оригіналу (праворуч) у вівтарі Софії Київської | 1986

маленькому. Адже маска лику була виконана за один сеанс без жодної помилки. Коли я знімав з оригіналу кольорову кальку і наклеював на неї смальтини, працював з лампами у 500 і 300 ватт. А древній майстер працював при свічках... Всі стіни були заставлені риштуванням. А коли на вулиці сірий день?

Ось градація білого кольору: найсвітліший білий — це хрестики на голові й грудях, білі на косинці, що виглядають з-під амофора, білі на вилицях, під очима, біля носа, губ і на шиї — це білий вапняк. Далі йшла градація білої смальти, що переходила у рожевий на носі, щоках, вилицях, підборідді та на шиї. Зверніть увагу, як трактується її права щока: по колу, ліплячи об'єм, йде гравюра. І ліва — де світлий колір щоки вплітається гострими кінчиками в тінюву поверхню лику. Ось цей момент в оригіналі дещо замазаний пізнішими реставраторами. Цю ділянку в копії я очистив, показав Анатолію Миколайовичу Остапчуку (реставратору) і майстри трохи, щоб не порушити міць, розчистили.

Там, де гак для панікадила, — навколо нього розочка зі смальти і кубиків мармуру, що стала чорною. Реставратори кажуть, що більше відмити неможливо: кіптява в'їлася всередину.

Копія «Оранти» народилася у творчих муках. Кожна лінія гравюри, що ліпить форму, має свій відтінок і тон — від темного до світлого, від теплого до холодного. Все це ми витримали. Витримали і рельєф поверхні, хоча доводилося робити перерви в роботі. Таку копію, мабуть, вже ніхто не зробить.

Копія «Оранти» знаходиться у нас вдома, оскільки ми побоюлися залишити її в майстерні. Люди, які знають про це або бачили нашу «Оранту», говорять: «Ви щасливі, що кожен день бачите Її!» О ні! Вона своїм поглядом пронизує тебе: відчуваєш провину перед Нею, щоденну свою гріховність і хочеться бути кращим! Вона в нас стоїть закритою і дивимося на Неї, коли вже дуже захочеться або виникає потреба в очищенні. Ми вже не уявляємо, як бути без Неї.

А ще ми зробили голову Христа з софійської «Євхаристії». Надзвичайно сильний образ: тонке моделювання, передано всі нюанси форми лика. Колір складний з багатьма відтінками півтонів. Працювати над ним було тяжко і виснажливо. І ще раз досягти такої віддачі неможливо.

Окремо слід розповісти про виготовлення копії «Димитрія Солунського», що експонується у Третьяковській галереї. Москва ніколи не віддасть нам мозаїку «Димитрій Солунський», фрагмент «Апостола» і фрескового «Миколая». Були довгі переговори між міністром культури України Богданом Ступкою і російським міністром. Зрештою дали згоду, і мене з дружиною відрядили до Москви. Прийняла заступник директора галереї — чисто по-діловому. Нам дозволили поруч з оригіналом поставити щит. Ми наклали на мозаїку кальку і стали обводити тушшю кожен камінчик. І це в режимі багатолюдних екскурсій. Спеціально біля нас поставили наглядча. Ніяких порушень ми не допустили. Приходили разом з працівниками галереї і залишали зал з ними.

Я з дружиною зняв з оригіналу кальки чорно-білі, кольорові, шаблони, обвели кожен камінчик в умовах екскурсійного і наглядового режиму. А потім, вже в майстерні, кожен камінчик виточували по формі, враховуючи фактуру, відтінок, рельєф.

У 1930-х роках у Москві була виставка монументального мистецтва Русі. Українську експозицію нам не повернули. Ось що офіційно дирекція Третьяковки сказала нам: «Існує протокол, що ми за “Димитрія Солунського”, “Миколу”

і фрагмент “Апостола” віддали картини Трутовського і що Україна була дуже задоволена, що за ікони виміняли реаліста Трутовського». От і все!

Тепер в Михайлівському Золотоверхому соборі на тому самому місці стоїть мозаїчна досконала копія «Димитрія Солунського» і так само фрескова копія «Святого Миколая». І ще одна копія «Димитрія» знаходиться у музеї Михайлівського монастиря, що розміщений у його дзвіниці.

Я зовсім не погоджуюсь з висновком Ради Спілки художників, що копії з геніальних творів не належать до мистецтва. Як колишній реставратор «Софії Київської», Кирилівської та Іллінської церков, а потім художник-монументаліст, я збагнув, що монументальні знання — у цих храмах. У копіях головне те, що, відкинувши соцреалізм (а починав я при ньому), ти вступаєш у світ художнього середньовіччя, у світову школу Візантії, за що поклав життя Михайло Бойчук. Осмислюєш кожен камінчик, вивідуєш їхні секрети, прийоми, входиш у довіру, а вони тобі щось та й розкриють, тому що я в копії прагну досягти художньої виразності оригіналу. І, в свою чергу, даю можливість й іншим допитливим побачити в моїх копіях те, що я вивідав. Мозаїки високо, всього не побачиш, а я на ристуванні, мені, коли дано, видно.

Коли я працював над копією «Святителя Василя Великого» в «Софії», то від втоми робив паузи. Немов би медитував: «А що було у вімі, де не зберіглася мозаїка? Які були фрески?» І — о, чудо! — все те, про що думав, побачив живо. То була краса неймовірна, але — на мить. Я не був готовий до такого бачення і конкретно нічого не запам'ятав. Але то був знак, він утвердив мене при розробці проекту відтворення інтер'єру Михайлівського Золотоверхого собору.

У 2007 році відбулося моє третє сходження — вознесіння до «Пантократора». Слава Богу! А на більше я вже не сподіваюся. Зв'язок з Софією — Божою Премудрістю — буду тримати до кінця!

«І я пишаюсь тим, що відтворив»

Наприкінці 1980-х років архітектор Полтавського краєзнавчого музею (колишнє Полтавське губернське земство) Л. С. Вайнгорт за дорученням директора музею Г. П. Білоус звернувся до корпорації «Укрпроектреставрація» з проханням порекомендувати досвідченого реставратора монументального живопису, фахівця, обізнаного з усіма реставраційними процесами і технологіями, і, водночас, творчу людину з практичними навичками вирішення складних інтер'єрів. На той час вже була вироблена концепція відтворення первісного стану художнього оздоблення центральної зали будівлі колишнього Полтавського земства з відновленням трьох монументальних картин С. Васильківського: «Козак Голота», «Вибори полтавським полковником Мартина Пушкаря» та «Ромоданівський шлях». Головний художник корпорації І. П. Дорофійенко та автор проекту реконструкції Полтавського земства С. Я. Халепа порекомендували мене на цю роботу. Так я офіційно отримав запрошення, дав згоду на цю, як виявилось, «солодку каторгу», і почав працювати.

Коли я зайшов до Полтавського краєзнавчого музею, то ще у центральному залі застав експозицію «Развитой социализм». Враження залишилося назавжди. На місці, де зараз міститься відтворена мною картина «Вибори полковником Мартина Пушкаря», було мозаїчне панно художників С. Кириченка та І. Литовченка «Будівники комунізму». Панно, котре було змонтовано з дерев'яних щитів, на яких на полімерах була покладена смальта, ми зберегли, демонтували й передали до пансіонату комуністів похилого віку. Комуністи були безмежно раді: їм випало щастя доживати вік з Леніним у серці. А от І. Литовченко був ображений моєю зухвалістю. Перенесення і реставрацію панно вів художник Володимир Полівара.

Весь 1991 рік я працював над ескізами. Поїхав до Полтави з метою підготовки до подальшої проектної роботи. У Полтавському краєзнавчому музеї мені надали усі наявні матеріали, у тому числі фоліант — великий альбом 1908 року з тисненням шкіряним окладом, з фотографіями екстер'єру та інтер'єру будинку земства роботи відомого фотографа І. Хмелевського. На фото були представлені полотна і розписи художників С. Васильківського та М. Самокиша. О десятій ранку працівники музею виймали з сейфу цей альбом і клали переді мною. Користуючись лупою,



На рихтуваннях з дружиною Людмилою Тоцькою під час розписів зали Полтавського земства | 1995



Л. Тоцький (праворуч) у склепінні зали Полтавського земства | 1995

я перемальовував орнаменти, що були в інтер'єрі. Щоб прискорити підготовчу роботу, оскільки я був у відрядженні, на обід не відлучався. Дівчата це помітили і почали приносити мені каву і пундики. А Людмила Мартьянова, працівник музею, приносила смачні обіди. В кімнаті, де я працював, було холодно, тому кава, а найбільше увага музейників мене зігрівали. У кінці робочого дня фоліант знову ховали до сейфу.

Малюнки всіх картин я робив по чорно-білих фотографіях І. Хмелевського. Щодо кольору, то тут мене виручив Кім Григорович Скалацький, директор Полтавського художнього музею, який надав мені кольорові дореволюційні листівки з зображенням ескізів цих картин. Робочий процес був вельми цікавий, оскільки між ескізами та виконанням була суттєва різниця.

Картина «Вибори» була обрізана зверху і знизу — видно, С. Васильківський помилився у розмірах. Обрізаними виявилися і бані церков, і постаті людей. Монументальному живопису таке не притаманно. Зараз щиро і знімаю: я додав зверху та знизу десь по 50 сантиметрів у цілому за рахунок зменшення постатей. І картина стала співмасштабною і до «Козака», і до «Шляху». Головне, постаті вже не «випадали» з рами, а пішли у простір. І ніхто, слава Богу, цього не помітив, навіть Художня рада.



Творчий процес монументального розпису | 1995

Для того, щоб проникнутися художньою манерою Васильківського, я зробив копію картини «Чумацький шлях», яка знаходиться у Музеї українського мистецтва. Там трохи інша композиція, хоча та сама дорога і персоналії. С. Васильківський користувався підмальовком, світлі місця брав корпусно, мастиком. Копію картини зробив разом з Іваном Лисенком — час підганяв. Ця картина знаходиться у Полтаві, я її завіз туди і вона стояла поруч, доки я працював над трьома картинами.

Мені захотілося зробити етюди з живих волів. Підказали, що в Сорочинцях тримають пару волів, на яких Солопій Черевик їздить на ярмарок з Парасею і Хіврею на возі. От я й поїхав у Сорочинці. Музей дав мені листа до голови колгоспу. Мене поселили в хату, виписали харчі і я два дні писав і малював ось тих волів. Я попросив, щоб волів розділили, тому що не міг підійти до кожного. Так і зробили. Насипали пів мішку комбікорму. А віл не їсть, крутиться. Дивлюсь в його великі засмучені очі, а він плаче. Тоді конюх і говорить: «Нічого у вас не вийде. Вони звикли ходити вдвох і їх не розлучити». Звели їх разом, і я став малювати, а вони — їсти. А потім їм принесли води і вони запили сухий, як мука, комбікорм.

С. Васильківський свого часу замовив полотно на дві картини розмірами по 17 кв. м, а для картини «Вибори полковником...» — 32 кв. м! Уявіть, що йому виткали таке цілісне полотно! Він написав картину в Харкові, потім її привезли та наклеїли на стіну. Є технологія приготування клею для наклеювання полотна на стіну. Я знайшов цей рецепт і потім скористався: житнє борошно, каніфоль, олія, клей столярний, антисептик...

Мені ж довелося зшивати полотно з трьох-чотирьох шматків. Два полотна («Шлях» і «Козак» — обидва по 17 кв. м) я робив на місці, у Полтаві. У залі мені зробили великий підрамник, я натягнув полотно і працював. Потім зрізав з підрамника, підняв на риштування, художники з музею допомогли і ми наклеїли їх на стіни. Щітками розгладили, все нормально вийшло. Складність полягала в тому, що мені довелося вирізати рубець від шва: на цьому місці залишається тонка лінія стику, яку потрібно потім вміло затонувати.

«Пушкаря» писав у Києві. Оскільки навіть для мене, художника-монументаліста, 32 кв. м — це все одно велика площа, я запросив на допомогу художника Анатолія Степановича Кугая. Разом з ним ми цю композицію у Києві зробили, накатали на великий барабан й відправили до Полтави. У цей час по стіні у залі пішли тріщини. Я сказав, що клеїти не можна, бо тріщина буде збільшуватися. І тому для цієї картини зробили підрамник. Внизу під картиною продовжуються тріщини, дуже великі, аж до низу. Виявляється, що під фундаментом є три озера. І вони там вже давно, ще до війни зробили колодязі, щоб відводити воду. А коли неподалік побудували музичне училище, ситуація з фундаментами тільки ускладнилася.

Процес установки картини на місце був урочистим, за участю обласного телебачення. Олександр Антонович Фонталін, директор підприємства «Майстер» (що у складі «Укрпроектреставрації»), привіз робочих, які за допомогою блоків підняли картину і поставили на забиті під нею штирі. У вечірніх новинах вся Полтавщина дивилася, як картина, цей 32-метровий парус, пливе у повітрі і потім стає на своє місце. А люди, які її піднімають, маленькі, змішалися з козаками, що на полотні. Це було хвилюючою подією не тільки для автора.

Після підняття та закріплення картини мені довелося висвітлювати темні місця, адже вона розміщена в ніші, під аркою, де мало світла. Я це передбачав ще в Києві, під час роботи, але мій співавтор зі мною не погоджувався. Взагалі після підняття картини на висоту йде корекція. Так було і з «Козаком», і зі «Шляхом»: на риштуваннях я їх дописував.



Майстер на тлі виконаної роботи | 1995



Робочий процес відтворення картини «Козак Голота» | 1997

Мартин Пушкар свого часу підтримав Москву, був соратником Богдана Хмельницького, воював з гетьманом І. Виговським і був убитий ним 1658 року. Коли я робив цю картину, були такі розмови: навіщо зрадника І. Мазепи показувати?

Спочатку я запропонував зробити композицію «Дерево життя», яка мала бути за задумом В. Кричевського (у спогадах сучасників про це засвідчено). Мене запитують: «А де ця композиція?» Відповідаю: «На фасаді над вікнами є “дерева життя” — можна створити узагальнений образ, виходячи з загального декору екстер'єру й інтер'єру». Кажуть: «Ні, зробимо так, як було».

Як відомо, крім фасадів будівлі земства, В. Кричевський зробив ескізи інтер'єру зали (там, де картина «Пушкар», мало бути «Дерево життя»). Панелі мали бути червонуватого кольору: він його любив. Проте ні в Полтаві, ні деінде не могли зробити такий колір — домовлялися із Францією. І дуже прикро, що «саранчови»^[1] не дали архітектору здійснити свій задум із центральною композицією

[1] Є[вгеній] Є[вменійович] Саранчов — голова будівельної комісії, що здійснювала зведення будівлі Полтавського земства у 1905–1909 роках. Чинив перепони В. Кричевському. Врешті-решт конфлікт дійшов до краю — архітектор мусив відійти від справ і виїхати до Києва.

«Дерево життя». За свідченнями сучасників, це був би надзвичайно величний зал, своєрідний гімн українському Відродженню! На жаль, ескізи Василя Кричевського не збереглися, а колеги архітектора — видатні митці, патріоти України — не зрозуміли генія зодчого.

Управа доручила роботу С. Васильківському і той вже запросив М. Самокиша. «Одягайся та їдьмо зараз до Полтави, — згадував слова Васильківського М. Самокиш, — там збудовано земського дома в українському стилеві, так треба гаразд розписати орнаментально стіни. Матеріалів скільки хочеш ми знайдемо там в етнографічному музеї та збірці Скаржинської. На місці обдивимось, обміркуємо і зробимо проекту розпису. Зробити треба так, щоб їм і не снилося, бо це перший будинок в українському стилі»^[2].

І вони зробили інакше, ніж було у В. Кричевського. У музеях, приватних зібраннях відшукали багато орнаментів, брали їх з вишивок, з церковного шитва. Первісні орнаменти, які ніде не були зафіксовані, в цілому втрачені. І я пишаюсь тим, що відновив їх.

Звідки було мені брати зразки декору для відновлення? У Полтавському краєзнавчому музеї я не знайшов їх, в альбомах орнаментів також, тільки частково і фрагментарно — в альбомі М. Самокиша. Весь матеріал з декору мені показували у бібліотеці ім. В. Вернадського, куди я заніс планшети і, як на службу, приходив щодня о дев'ятій. У бібліотеці були зроблені основні ескізи.

Дуже цінним виявився альбом М. Самокиша з українськими орнаментами. Там я знайшов орнамент «Виноград» в арці над картиною «Пушкар», фрагменти декору під балконом, а також мотив оздоблення над картинами. Я знаходив лише елементи, малюнки робив по інтер'єрним фотографіям Хмелевського, перспективні скорочення яких вимагали коректування. Колір брав з альбому Самокиша. А ще знайшов у фондах Музею українського мистецтва шкіц Васильківського — маленького розміру ескіз орнаменту в арці над балконом, зроблений аквареллю. З нього я й почав робити ескізи. А коли увесь проєкт було зроблено, довелося цей перший планшет переробити, оскільки він вже не відповідав загальному рівню.

На планшетах 60×80 см komponував орнаменти. Завдяки фотографіям я розумів, де і який саме має бути орнамент. Зображення розетки у склепінні

[2] Огієвська І. В. Сергій Іванович Васильківський. Київ, 1980. С. 46.

на світлинах І. Хмелевського було розмите. Єдине, що можна було з'ясувати, — вона мала овальний абрис. Я створив цю розетку з наявних елементів, і вона стала одним з найкращих відтворень.

Зроблено було приблизно сто ескізів й елементів. Спочатку затвердив їх у Києві, в «Укрпроектреставрації». Настав момент узгодження в Полтаві. Привіз увесь ескізний проект, розмістив в актовій залі на першому поверсі Краєзнавчого музею. На обговорення були запрошені викладачі Полтавського інженерно-будівельного інституту, проектні організації, архітектори, художники. Зал був переповненим. Я виступив, розповів, було багато запитань, на які відповідав. Віктор Батурин (на той час головний художник Полтави) у своєму виступі зазначив: «Давайте покладемо руку на серце і скажемо відверто: ми б таку роботу не зробили».

Були труднощі з підготовкою поверхонь стін під розпис. Приїжджаю, дивлюсь: зал в рихтуванні, йде підготовка стін. Я забракував: мовляв, це ж не на кухні робиться. Взяли другу бригаду — те ж саме. Тоді з Києва запросив майстринь-реставраторів, які роблять підготовку під позолоту іконостасу і знають, як покласти шпаклівку перший, другий, третій раз, зачистити, заґрунтувати. І ці дві жінки все зробили, зашпаклювали, заклеїли двічі марлею і розкрили підготовленим мною кольором. Стіна стала гладенькою, як яєчко.

Після завершення ескізів зробив картони у натуральну величину по заздалегідь зробленим обмірам. Розмірив стелю шнурочком, проміряв і 22 червня 1992 року разом з дружиною Людмилою Петрівною Тоцькою ми зробили припорох всіх картонів. Тобто загостреним шилом по контуру малюнка зробили на картоні маленькі дірочки, потім тампоном з тертим вугіллям простукали картон і отримали на стіні чіткий малюнок. Далі я наклав на палітру темперні фарби і почав працювати. Дивлюсь: червона квіточка. То я спочатку беру червону фарбу, потім на другу квіточку добавляю жовту, на третю — помаранчеву фарбу... І вже немає повторення. Коли працював, на ці соковиті квіточки залітали бджоли і сідали на них, нюхали, крутилися. Смішно так було.

У п'ятницю, 3 липня 1992 року, коли я почав роботу над першим орнаментом «Виноград», що в арці над «Пушкарем», розмірковував: як мені зробити так, щоб він вийшов? Довго один напружено, емоційно працював, знесилився, поїхав на річку Ворсклу і два дні вилежувався. Потім прийшов, подивився і зрозумів: вийшло! І відчув, що зроблю цей зал. Викликав з Києва свою дружину, Людмилу



Наснага творчої праці | 1995

Петрівну, яка була поруч в усіх творчих процесах аж до завершення розписів, і почалася кропітка робота. Ладні були віддати все, аби об'єкт нас прийняв. І вийшло!

Спочатку я зробив розписи всього залу і навколо полотен, а потім наклеїли живопис. Потрібно було дати камертон інтер'єру з картинами, тому що полотна у залі займають невелике місце, а розписи — 400 кв. м! Завдання виявилось досить складним: пов'язати в єдине гармонійне ціле монументально-декоративний розпис і живописні картини, які за розмірами є монументальними, а по суті — станковими. Я намагався об'єднати їх трактуванням, колоритом, структурою. Бачив, що орнаменти відрізняються за стилем, тому об'єднував кольором. Всі орнаменти писав з палітри, колорит брав такий, який був зафіксований в альбомах. І у мене це вийшло! А первісно було так: окремо — картини й окремо — орнаменти, зроблені з застосуванням трафаретів.

Зверніть увагу, що розписи зали відрізняються від розписів у вестибюлі будівлі, де альфрейні роботи виконувала бригада малярів. Вони чесно робили викраску: брали певний колір і з ним працювали. На склепінні букети, квіти ними зроблені під трафарет і це, звичайно, знижує рівень загального декору. Я уник цього методу — зробив живопис, а не малярство.

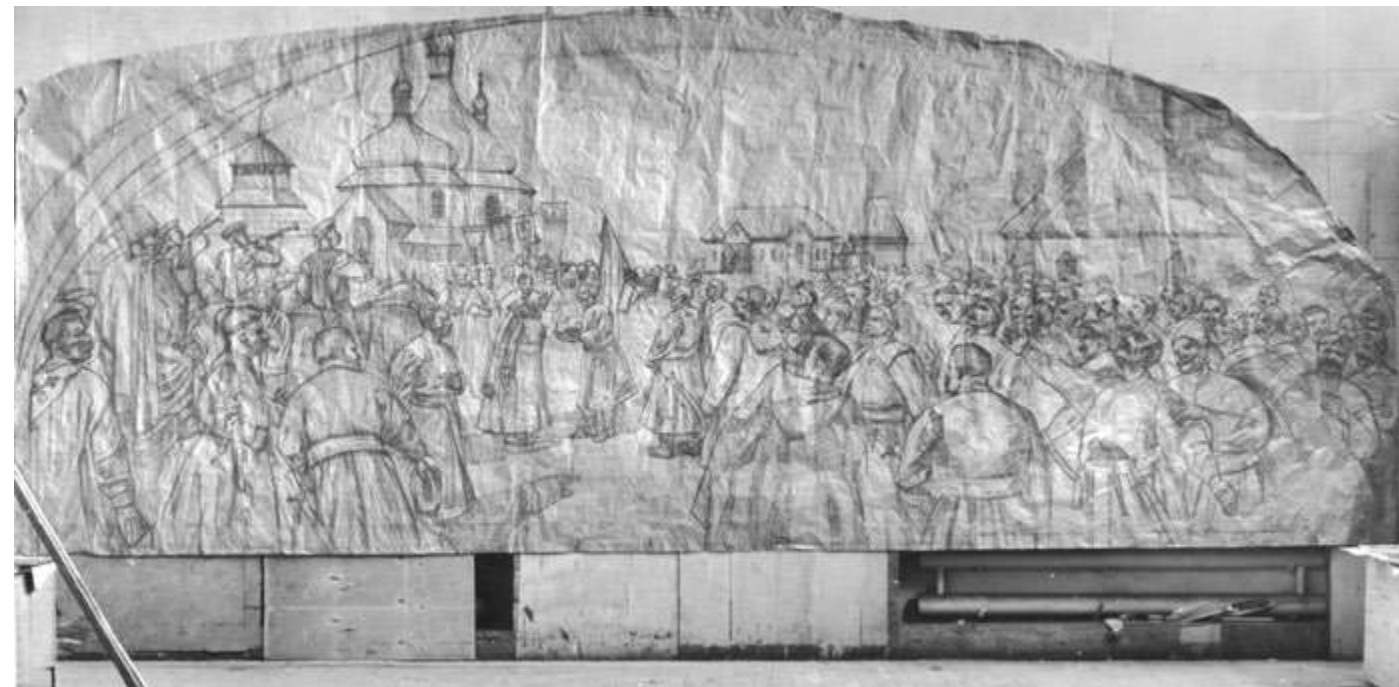
На моє сприйняття цієї роботи значно впливало також те, що на Полтавщині є коріння Тоцьких, я увійшов у цей об'єкт цілком. Коли щось робилося не так, дуже нервував, це була моя особиста рана. Десь у лютому 1994 року через пошкодження труби на склепінні з'явилися жовті від води плями. Таке безвідповідальне й байдуже ставлення до технічного стану будівлі мене безмежно обурило.

Свій проєкт я прив'язував до керамічних панелей художнього виробництва вишуканого гірчичного відтінку. Правда, В. Кричевський свого часу хотів замовити у французів кераміку вохристо-червонуватого кольору, яку не змогли зробити в Опішні. Обличкування панелей зали було зроблено майстрами-керамістами по відбудові після Другої світової війни у 1960-х роках, місцями ця плитка обсипалася.

І ось, коли я прибув на об'єкт уже з готовим проєктом, затвердженим Художньою радою Держбуду, а потім — полтавською розширеною Радою, то побачив гори збитих кахлів. Це був мистецький злочин! Замість того, щоб замовити кілька метрів і доповнити втрачене, все було збито й викладено харківською плиткою світло-зеленого кольору з характерним «сантехнічним» блиском. Щоб виправити ситуацію, фрагментарно попрацював над нею керамічними німецькими (без обпалення) фарбами, бо то було просто страхіття. Ескізи довелося на ходу підтягувати, щоб вони «сиділи на місці».

Крім того, у бокових холах зали мала бути кесонна стеля, але це не було виконано під час реставрації. Довелося створювати «кесони» засобами живопису. Витончений, на мою думку, малюнок у кесонах було зроблено за ескізами В. Кричевського. І, звичайно, різьба по дереву (балкон, двері) теж його. Я глибоко розумію Василя Григоровича, який досконало знав народну архітектуру, розписи, орнаменти, народні звичаї, колядки, пісні. Кожен раз в його архітектурному декорі знаходжу щось нове для мене, тепле... Дякуючи роботі над Полтавським земством, я значно зріс як художник і як людина. Дуже приємно було чути від полтавчан, що в музеї цей зал всі називають «залом Тоцького». Для мене це є найвищою нагородою.

Під час роботи мав місце кумедний випадок. Коли я закінчив роботу над «Шляхом», про це була публікація у полтавській пресі. А невдовзі у Полтаві з'явилася горілка «Чумацький шлях», на етикетці якої — ця картина. Співробітники музею назвали виріб «горілкою Тоцького». Вирішив і собі купити цю горілку та повезти друзям до Києва. Пішов до магазину, що від Полтавського горілчаного



Картон картини «Обрання полковником Мартина Пушкаря» | 1997

заводу, де горілка дешевше. Вистояв у перегарі 45 хвилин, замовляю десять пляшок. Продавець — здоров'як, добряк — рахує гроші, а мені так хочеться розказати, що на цій етикетці картина, яку я відтворив. І почав розповідати. Він закінчив рахувати, а я все продовжую. Тоді він мене перериває: «Ну?» Починаю все спочатку, мовляв, я художник з Києва, відтворюю картини в Краєзнавчому музеї, на етикетці — одна з цих картин. Продавець зацікавився, по обличчю розпливається посмішка... А тут народ з черги: «Что вы базарите? У нас трубы горят, а вы там бузите». Продавець: «Ребята, это художник из Киева, он эту картинку нарисовал» і показує пляшку. У відповідь: «Из Киева... Нам самим не хватает, гнать его!» Ось такою була моя спроба понести мистецтво у маси...

* * *

Коли все оздоблення було закінчено, почали приходити художники-полтавчани і казати «И я так бы сделал». Я запитував: «А чого ж ти не взявся?». Відповідь: «А ко мне лично не обращались». Хоча дирекція Полтавського краєзнавчого музею зверталася до Спілок художників та архітекторів України, проте ніхто не взявся за справу, злякалися.



Катерина Кричевська-Росандіч (ліворуч) та Леонід Тоцький з дружиною Людмилою.
Полтава | 1997

І я, дійсно, розумію полтавських художників, які злякалися цієї роботи. Коли я побачив будинок Полтавського земства, то зрозумів, що це моє... В мені воно було, мені воно було близьке. Ця ниточка в мене від села. Дома рушники і рядна. У тітки взимку у хаті стояв верстак — ткали, вишивали. Потім — Училище прикладного мистецтва у лаврі за фахом декоративного розпису. П'ять років вивчав орнаменти і практикував розписи. Там напрям був народний, народні майстри працювали: знаменита ткаля Наталя Вовк, майстрині розпису Поліна Глущенко і Параска Власенко — всі там були, хто йшов від народного мистецтва. Потім працював на реставрації Софійського собору, Кирилівської й Іллінської церков і на решті — Комбінат монументально-декоративного живопису. Все це — великий досвід, все це так накопичувалося, що воно моє. І тому я вільно так почуваюся. Застав живописця зробити орнамент — він ні за що не зробить, а я можу.

А що сказала Рада Національної спілки художників України? Та це ж копії, і ці квіточки... Мені аж незручно нагадувати митцям, що Полтавське земство, яке повідомляє нам енциклопедичний довідник «Полтавщина», стало першим

прикладом українського архітектурного стилю. А розписи стали важливим завершальним акордом у цьому ансамблі синтетичної єдності архітектури, орнаментального та тематичного живопису. Радість була в тому, що я не дав загинути тому величному історичному залу.

Цей зал і зараз використовується для самих урочистих подій області. І Драч був приємно вражений баченням, а народний депутат України М. Косів сказав, що кращого залу в Україні немає. Це наша національна гордість.

А ще я придбав друзів в особі онучки В. Кричевського Катерини Кричевської-Росандіч, що прибула з Каліфорнії на 100-ліття музею і відкриття головного залу. Вона привезла і подарувала музею картини діда, батька і дядька Кричевських.

Я десь був так налаштований, що це мій останній об'єкт, може, більше нічого великого у моєму житті не буде. Я так старався, вкладав душу, поклав в основу історичні матеріали і продовжив тему, що «ми піонери українського мистецтва...»^[3]. Отаким життям я жив. І вважав, що, якщо на цьому завершу свою творчу діяльність як реставратор-монументаліст, то вже не дарма жив. З таким настроєм працював і буду працювати до завершення всіх творчо-реставраційних робіт, які чекають на мене у будівлі Полтавського земства. (Склалося так, що у 2009 році мені ще раз довелося піднятися на полтавські рихтування. На цей раз я відновлював розписи біля скляного ліхтаря у вестибюлі Краєзнавчого музею.)

Загалом слід зазначити, що над відтворенням головного залу будівлі Полтавського краєзнавчого музею працювали: Леонід Тоцький — автор проекту, ескізів, картонів, а також виконавець; брали участь у виконанні орнаментальних розписів Людмила Тоцька, Богдан Самійленко, Володимир Полівара.

[3] Перед початком спорудження будівлі Земства було закладено капсулу з текстом: «Мы пионеры украинского стиля, ошибка в фальшь не ставится». Саме на цю фразу й посилається Леонід Тоцький.

«Ці композиції створюють оптимістичний настрій»

Після роботи в санаторіях Бердянська мені вже не давали гучних об'єктів. І я переключився на ковку. Кував я з Миколою Чорнокнижцем. Сам він зварник, циган. Вдвох ми швидко освоїли ковальське мистецтво. І вже наша ковка була кращою від інших.

Ми зробили грати на вікнах гуртожитку заводу «Червоний гумовик», які стали нашим ковальським досягненням. Ще однією з моїх робіт є ковані ворота у господарський двір Театру ім. Івана Франка у стилі українського декору і орнаменту з фігурками сторожі. У ковці я теж використовую українські народні елементи, як і у розписах.

* * *

1988 рік. Головний художник Києва архітектор Костя Сидоров зробив проект оздоблення Корсунь-Шевченківського парку. Там була скульптура, ковка, різблення по дереву. От він і віддав все останнє мені.

Я встиг зробити ковані світильники, паркові лави з різьбою по дереву і з елементами ковки. Зробили кований місточок «Лебеді» через струмок, надзвичайно красивий, і оздобили ковкою водне джерело і зверху — кований бігунок, орнамент. Викували високу стелу («триумфальний» вхід до парку), та не встигли змонтувати. Лопнув «союз нерушимый», і цю стелу, мабуть найкраще, що я зробив у ковці, хтось украв на своє подвір'я.

* * *

У 2001 році я запропонував Олегу Олександровичу Граужису, авторові реконструкції Центрального залізничного вокзалу Києва, зробити мозаїчні композиції у склепіннях вестибюлю. Там залишилися ніші, обрамлені ліпним орнаментом.

За первісним задумом архітектора О. Вербицького, інтер'єр вокзалу мав бути втіленням синтезу трьох мистецтв: архітектури, скульптури і малярства (великі живописні картини). Враховуючи цей задум, в нішах, обрамлених гіпсовим орнаментом, на висоті 20 метрів ми зробили в техніці монументальної мозаїки композиції з зображенням визначних пам'яток Києва. На Художню раду



Оздоблення художньою ковкою водного джерела у Корсунь-Шевченківському парку | 1989



Кований місточок «Лебеді» у Корсунь-Шевченківському парку | 1989

Укрпроектреставрації, а також на Раді Держбуду я подавав ескізи на ліву і праву частину склепіння вестибюлю вокзалу.

Я виконав в натурі в інтер'єрі вокзалу мозаїки: «Успенський собор», «Національний театр опери і балету», «Андріївська церква», «Музей українського мистецтва». А також розробив ескізи мозаїк: «Софійський собор», «Театр ім. Івана Франка», «Будинок учителя», «Кієво-Могилянська академія», «Пам'ятник Магдебурзькому праву», «Аскольдова могила», «Верховна Рада», «Університет». Були зроблені ескізи і затверджені архітекторами мозаїки: «Панорама Кієво-Печерської лаври», «Панорама Подолу», а також — кольорові картони до них.

Всі картони виконувалися у кольорі для полегшення роботи виконавців. Це допомагало змістовному вирішенню образу зображуваного об'єкта в кольорі, формі. Модуль смальти — від 1 кв. см і менше. Виконавцями у мене були Л. Заруцький, О. Попов, Б. Щербина, Б. Ткаченко.



Л. Тоцький і Б. Щербина на рихтуваннях в інтер'єрі Центрального залізничного вокзалу | 2001

* * *

Коли я босий у 1948 році приїхав поступати в училище, то перше, що побачив, дійшовши до Хрещатика, — це «Павич» на фасаді кінотеатру «Дніпро». Дуже був здивований і думав: невже я колись цього досягну? І так трапилося, що треба було спасати цю роботу — переносити її на нову основу. Іншої людини, крім мене, не було. І я її переніс.

Кінотеатр з мозаїчним декоративним панно «Павич» (автор — художник Б. О. Фролов) був споруджений у 1936–1937 роках у Піонерському парку за проектом студентів архітектурного факультету Київського художнього інституту під керівництвом професора В. Г. Заболотного і мав 308 місць. Це мозаїчне панно — високохудожній твір, що привертав увагу надзвичайно багатою кольоровою палітрою та виконавчою довершеністю (зроблено зворотнім набором кладки смальти). Довгі роки він був окрасою міста. Це єдиний мозаїчний твір у Києві, що виконаний з ломоносівської смальти (Санкт-Петербург). Розмір панно

442×545 см, площа — 24 кв. м. Панно зроблено на бетонній армованій основі товщиною 10–15 см (разом зі смальтою). Зв'язок зі стіною досить міцний, оскільки арматура прибивалася до цегляної стіни металевими костиллями. Як мені розповіли старожили, художника за перевищення кошторису посадили за ґрати — і більше про нього немає ніяких відомостей.

У липні 2003 року мозаїчне панно «Павич» було знято з фасаду стіни кінотеатру «Дніпро» з метою перенесення його на нову будівлю Театру ляльок. Я підготував дві пропозиції зняття, розробив методика демонтажу і реставрації. Здійснив фотофіксацію загального вигляду і фрагментів з пошкодженнями. Зняв кальку рисунку, зробив розбивку панно на квадрати, зондажі до кладки внизу і зверху панно. Але знімати панно мені не довелося, тому що в цей час я був направлений дирекцією на реставрацію мозаїки на пам'ятнику генералу Ватутіну. І мене до цього процесу не залучили.

Панно знімали під керівництвом О. Фонталіна і О. Мельниченка (виконроба). Незважаючи на це, я взявся очолити роботу з реставрації і монтажу панно «Павич» на нову стіну Театру ляльок. Мозаїчні плити знаходилися в монтажних ящиках в шматках різного розміру: 110×70, 70×60, 50×50 см, товщина плит від 7 до 5 см. Мозаїчна основа ламалася довільно, по тріщинам, швам, стикам, тому така різноманітність розмірів і форм.

Технологія перенесення мозаїки. Ставиться подіум розміром 442×545 см, на нього накладається картон (ДВП), на який через копірку перебиваються основні лінії малюнку панно зі зробленої мною до демонтажу кальки. На цей малюнок накладаються, строго по горизонталі, шматки панно і закріплюється мозаїчна кладка та штукатурна основа. Там, де товщина більша, знімається тиньк, де менша — підсипається пісок. Таким чином по горизонталі вирівнюється все панно. Рисунок викладених плит ще раз перевіряється накладанням кальки вже зверху. Коли панно зібрано з належною точністю, по мозаїці наносяться клітини темперною фарбою і нумеруються. Відповідні клітини наносяться і на монтажну стінку (головний фасад театру). У такому горизонтальному положенні ведеться реставрація та доповнення штукатурної основи і мозаїки панно. Між плитами залишається монтажний шов, який потім закладається мозаїчною викладкою вже на стіні.

Сам процес доповнення втрат здійснюється так. Я знімаю кальку з випадку (місця втрати), чітко викладаю на кальці малюнок з підбором кольору і фактури,



Перенесення мозаїчної композиції «Павич» на фасад Київського академічного театру ляльок | 2005



Л. Тоцький, В. Попов, Л. Заруцький під час роботи над мозаїками
Київської дитячої лікарні | 2005

а виконавці вже викладають на місце в розчині ці доповнення з ущільненим швом. Сам монтаж панно на стіну ведеться так, як це роблять облицювальники гранітних плит із застосуванням арматури, костилів, дерев'яних клинців. І весь час перевіряються вертикалі і горизонталі. Розчин заливається зверху. Між плитами і у випадках виводиться цементний рівень і втрачені доповнюються автентичною кладкою смальти прямим набором з ущільненням швів.

Над панно був ліпний орнамент зі скловолокна з цементом, який зовсім не пасував ні до панно, ні до архітектури. Я пропонував створити мозаїчний фриз на тематику лялькового театру, який би ув'язав панно з архітектурою.

Панно зняли з великими втратами. Мені з бригадою довелося місяцями реставрувати і доповнювати втрачене. А потім я з робочими монтував «Павича» на стінку новозбудованого Театру ляльок і знову довелося дореставрувати. У реставрації також брали участь Б. С. Санак, М. Й. Карунський, О. С. Возіанов, С. М. Пшінка, В. В. Шляпін, Б. Ф. Щербина. Після цього мені дали зробити мозаїчні циферблати на годинниках, що на двох вежах театру (архітектор В. Л. Юдін).

* * *

2005 рік. Мозаїки на фасаді дитячої клінічної лікарні Печерського району м. Києва. Спочатку був задум відтворити світ дитини в українському баченні. Та архітектору Оксані Вадимівні Ладній це не сподобалося. Прискіплива, вона кожен ескіз затверджувала, та, попри все, загальне враження від виконаної роботи гарне.

В основу проекту оздоблення фасаду дитячої лікарні покладено концепцію дитячої творчості — зображення природи, птахів, всесвіту в барвистих, життєрадісних кольорах. Мозаїки «Павич», «Пегас», «Медуза», «Фонтан», «Птах у гніздечку» ніби занурюють нас у казковий світ дитинства. Разом із «Сонцем», «Місяцем» та «Зорями» ці композиції створюють оптимістичний настрій. Всесвіт золотистими барвами огортає малечу і випромінює любов. Ці композиції виховують у дітей любов до своєї землі, а також спонукають до пізнання естетичної краси творчості. А на головному фасаді я ще й герб Печерського району повісив. Виконавці мозаїк: В. О. Попов, Л. В. Заруцький.

«Бог мене вибрав і готував до відродження Собору»

Рік 1995-й. Пригадую, зайшов на будівельний майданчик на лівому березі, де вже було збудовано дві невеликі церкви і одна з них — хрещальня Храмового комплексу Архангела Михаїла «Чорнобильський» у Дарниці. Представився старості, а він одразу: «О, потрібен художник. Ми привезли з московського цвинтаря мармурові плити з могил померлих від радіації пожежників. Потрібно зробити надгробок. У нас немає нічого, крім ось двох гранітних стовпів: один — сірий, другий — червоний, що лишилися від парку радянсько-фінської дружби, що був на цьому місці. Виручайте».

Ідея прийшла вмиль. Поки староста був зайнятий прихожанами, я сів і зробив ескіз: дві колони на меморіальній могилі, на якій по колу розміщено мармурові дошки з іменами 35 героїв-ліквідаторів. Світла колона — це благородний вчинок, червона — жертвність. Колони зверху перекриті кованою, орнаментованою під вогонь аркою зі дзвоном, підвішеним посередині, а зверху — об'ємний кований хрест.

І все це було зроблено за 20 днів. Працювали, з благословення отця Іоанна, й у Великдень. Насіпали умовну могилу, вмонтували плити з іменами пожежників, обклали дерном. У реставраційних майстернях відлили дзвін (для його гарного звучання майстри постаралися додати побільше срібла). 26 квітня 1996 року поминальний дзвін, який був підхоплений всіма храмами в Україні і у 78 країнах світу, розпочав офіцер-пожежник, герой Чорнобиля Леонід Телятников. Він справив на мене велике враження: надзвичайно скромна людина. Кожного року 26 квітня в момент вибуху реактора о 01:23 ночі над меморіальною могилою лунає поминальний дзвін. Приїздять рідні загиблих, ліквідатори аварії, правиться панахида. Вдень кладуть квіти президент України, депутати Верховної Ради, члени уряду, проходить військовий парад.

У 1996 році поруч з храмовим комплексом я зробив ковану альтанку з пам'ятною стелою на честь понад 500 тисяч військовослужбовців, які брали участь у ліквідації наслідків аварії. Я розробив проект, але Художня рада не затвердила, бо я для них «чужак». Тоді голова Державного комітету України з будівництва та архітектури Володимир Гусаков сказав, що запрошення іноземним посольствам на відкриття вже роздано, він бере на себе всю відповідальність



Монтаж кованої альтанки пам'яті героїв-ліквідаторів Чорнобильської трагедії | 1996

і приймає мій проект. Його стараннями у реставраційних майстернях був відлитий дзвін. Він закупив саджанці туї, а я зробив розбивку скверу навколо альтанки. Альтанка ажурна, прозоре склепіння з кованого листя підтримується колонами. Внизу альтанка по периметру має орнаментований пояс. Всередині — стела з текстом. Блаженніший митрополит Володимир за цю роботу відзначив мене грамотою і орденом св. кн. Володимира.

За моїми ескізами і картонами зроблено ковану огорожу всього храмового комплексу, на створення якої мене надихнули образи воїнів архістратига Михаїла



Леонід Тоцький біля мозаїк «Деїсус» у Хрещальні Михайлівського собору | 2001

зі щитами й вогняними мечами. На хвіртці — аббревіатура «АМ». Зробив також ковані перила та вхід до хрещальні. На фасаді хрещальні — зроблений мною мозаїчний образ св. Володимира.

Згодом на території комплексу споруджено храм-каплицю великомученика Георгія Змієборця — в пам'ять працівників Міністерства внутрішніх справ, що загинули під час виконання службових обов'язків, інтер'єр якої мною художньо оздоблено: зроблено вітражі у вікнах барабану, кований іконостас, люстру-панікадило, ковані перила балкону, бра і гвинтові сходи.

* * *

1999 рік. Успенський собор Києво-Печерської лаври. Весь собор відтворений у межах XVIII ст. за проектом головного архітектора відбудови Олега Александровича Граужиса. У самому соборі в лівому притворі відбудовано церкву Іоанна Предтечі в архітектурних формах XII ст. Зі зразків підлоги, що знаходяться в музеї, я відтворив орнамент підлоги. Брали шиферні плити, майстри видовбували канавку орнаменту і в неї по рисунку набирали смальту. Мені допомагали дружина Людмила Петрівна Тоцька і теща Марія Григорівна Віндюк.

Нагорі в бані мозаїчний хрест на синьому небі із золотими зірками виконали Л. Тоцька і В. Цуканов.

* * *

1998–2000 рр. Ідея відтворення Михайлівського Золотоверхого собору, яку підтримав президент Л. Кучма, належить О. Гончару і П. Троньку. Замовником була Київська міська держадміністрація на чолі з її головою О. Омельченком, виконавцем — Головне управління охорони культурної спадщини КМДА на чолі з Р. Кухаренком.

Коли почалися археологічні розкопки фундаментів Михайлівського собору, я вже мав план і розріз собору. Сидів у майстерні, робив розгортки, сам створив концепцію відтворення розписів собору, обклався літературою і виготовляв ескізи. На перших порах мене консультував Юрій Коренюк. На цей час архітектор Юрій Лосицький показав форпроект на засіданні ГлавАПУ, куди мене запросив Дмитро Нилович Яблонський. На обговоренні він сказав: «А виконавцем мозаїк буде Леонід Тоцький, який вже має доробок у копіях з Михайлівського і Софійського соборів». Я ще з більшим ентузіазмом продовжив працювати. Підійшов до Руслана Івановича Кухаренка і ось що він мені сказав: «Ми з тобою не один об'єкт зробили, зробимо і цей». Ю. Лосицький теж погодився.

Мав робити все через підприємство «Майстер» (директор Олександр Антонович Фонталін, з яким я зробив свого часу зал урочистостей у Полтавському земстві, нині — Краєзнавчий музей). У корпорації «Укрреставрація» довго вагалась головний художник Інна Пантелеймонівна Дорофійенко. Зрештою мій доробок показали спочатку О. Тупчій, яка чомусь була невдоволена, а потім Р. Кухаренку. Розмова зводилась до того, що робляться лише копії з оригіналів мозаїки і фресок, що збереглися. І оскільки я єдиний, хто може це зробити, доручили мені розробляти і надалі проект. Я зрозумів, що потрібно вже підключати людей для втілення своєї ідеї — відтворення всього декору Собору. Прийшов до Ірми Фантилівни Тоцької і повів розмову: «А як ти дивишся на те, щоб відтворити інтер'єр Михайлівського Золотоверхого собору?» Випитав всі нюанси і сказав: «От і добре, приступай до теоретичного, іконографічного й історичного обґрунтування відродження Собору». З її боку спочатку був переляк, але на другий день була згода. Підключили І. Дорофійенко. Почалася напружена робота — і денна, і нічна. Корпорація дала завдання Укрзахідпроектреставрації, що у Львові,

на опрацювання альтернативного проєкту. Не вірили нам: мовляв, це під силу інституту, а не якимось там Тоцьким.

В основу програми розпису Михайлівського Золотоверхого собору було покладено концепцію його відтворення як діючого храму. Центральна частина Собору має відтворювати образ інтер'єру XII ст., а бічні приділи — XVIII ст., відповідно образу інтер'єру українського храму того часу. А це передбачає серйозну наукову працю, глибоке вивчення історичних джерел, оригінальних мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору, що збереглися, їх іконографічний, мистецький аналіз, співставлення з іншими пам'ятками Київської Русі та Візантії і на цьому матеріалі — створення ескізного проєкту і ескізів композицій.

Зробили ми проєкт добре, отримали схвальну рецензію-рекомендацію від Ю. С. Асєєва, розлогу схвальну рецензію С. К. Кілессо. Разом з І. Тоцькою і І. Дорофійенко пішли з ескізним проєктом до Його Святійшества Патріарха Філарета, який сказав: «Ми будуємо храм, а не музей», і поставив хрестики згоди на кожен планшет. І цей факт відіграв вирішальну роль. Після цього і реставратори, і Р. Кухаренко погодилися на мій проєкт з іконографією Ірми Тоцької.

На об'єднаній Художній раді Держбуду було виставлено два проєкти: наш київський і львівський. Наш проєкт переважав. Спочатку ми мали робити оздоблення на XII ст. — центральний історичний об'єм і на XVIII ст. — бічні приділи. А львів'янам залишався іконостас. Та могутній Іван Романович Могитич відвоював у нас бічні приділи.

Робота почалася напружено. Терміни жорсткі, потрібно у короткий термін виставити великий досконалий проєкт. За рік ми мали зробити весь інтер'єр центральної історичної частини. А це передбачало вивчення всього, що відомо про Михайлівський собор. Потім — знайомство з візантійським мистецтвом XII століття, скрупульозне вивчення мозаїк і фресок, що збереглися і знаходяться у Софійському соборі на другому поверсі. Це — «Євхаристія», «Фадей», «Стефан», фрагменти від апостолів, орнаменти.

Для творчого відтворення центральної бані в мене не було жодних ілюстративних матеріалів. Еріх Ляссота у своєму «Щоденнику» зазначав, що мозаїка прикрашала вівтарну частину, а також зводи центрального хреста, решта — фрески. Я вирішив баню, барабан і паруси теж зробити в мозаїці. Спочатку Р. Кухаренко з архітектором Ю. Лосицьким хотіли вмонтувати в нову, вологу будівлю мозаїки, що збереглися і знаходяться в Софійському соборі в окремому, так званому



Робота над мозаїками у Михайлівському соборі
Зліва направо: К. Адамкевич, Л. Тоцький, Г. Гончаров | 2001



Л. Тоцький в процесі розписів у Трьохсвятительській церкві Михайлівського монастиря | 2004

Михайлівському, залі. (А я робив копію «Фаддея» і добре знав, з чого він зроблений: це вапняки різних відтінків, мрамур і навіть колота під мозаїку плінфа. І перенесення цих мозаїк в сирий інтер'єр означало б смерть шедеврів!) На той час вони виношували ідею, що я зроблю копії мозаїк, а решту зафарбують нейтральним тоном.

Ірма Фантилівна готувала історично-ілюстративні, іконографічні матеріали і все це приносилося у мою майстерню в Софійському заповіднику, де я робив копії мозаїк. Обговорювали кожну деталь, будували загальну композицію. Перегорнуто величезну кількість матеріалів! Я переносив наше рішення і своє композиційно-колористичне бачення на планшети.

Крім співпраці з художниками і виконавцями, я мав зробити кольорові картони всіх мозаїк в натуральну величину, включаючи й кольорові кальки з оригіналів мозаїк і фресок, що збереглися. Я запросив на поміч своїх інститутських друзів. Художники далекі від сакрального мистецтва, але виконували чітко всі наші з Ірмою настанови. Це Валентин Трифонович Косенко і Микола Гаврилович Погрібний. Пізніше долучився М. Сом, в кінці проекту — Ярослава



Під куполом Михайлівського собору. Л. Тоцький (праворуч) з виконавцями мозаїки «Пантократор» М. Карунським (ліворуч) та М. Сухоріпою | 2000

Волненко-Небесна. Над орнаментами працювали Вероніка Ткаченко, Олексій Петров, Ігор Ковтун. Ось цими силами практично і був зроблений проект.

Як тільки проект було затверджено розширеною Художньою радою Держбуду, почався розподіл робіт. Для втілення нашого задуму (а це 2000 кв. метрів живопису) було запрошено понад сто кращих художників зі Співки і Академії мистецтв і п'ятдесят виконавців-мозаїчистів. І я мав розподілити об'єми серед художників так, щоб їхні індивідуальні дані не конфліктували між собою. І. Тоцька мала дотриматися історичності та іконографії.

Знаючи своїх колег-монументалістів, на що кожен з них здатний, почав з них, а потім отримали ділянки художники, рекомендовані Співкою художників і Академією мистецтв. Жертовник я віддав Л. Дмитренку з його сімейством художників (жінка Тетяна, син Андрій). Дияконник — О. Володимировій, В. Прядці, В. Пасивенку. В трансепті, ліва торцева стіна, композиція «Успіння Богоматері» — її отримали Генріх Вікторович Нечипоренко і Леонід Іванович Солодовников. Генріх Нечипоренко — прекрасний художник, вірний товариш, лідер колективу, я йому дуже вдячний. Його композиція — одна з кращих. Він також працював

у вівтарі разом зі своєю талановитою племінницею-ученицею над образами святих і на сходинах на XVIII ст.

Праву торцеву стіну трансепту я віддав Л. Стебловській і Е. Ревенку. У них були складності. Їхня композиція була дещо не масштабна до решти робіт і тому Ю. Лосицький був проти її, а Р. Кухаренко навіть хотів закатати валиком. Ми всі захищали їх, особливо я як головний художник. Я їх захистив, а вони мене на Трьохсвятительській церкві потопили. Мене попереджали: «Що ти їх так захищаєш? Ти їх не знаєш, вони ще тобі “віддячать”». Так і вийшло. З усіма ста художниками і п'ятдесятьма мозаїчистами я ладив, ніхто мені не тільки підлості, а й капості не зробив, крім них.

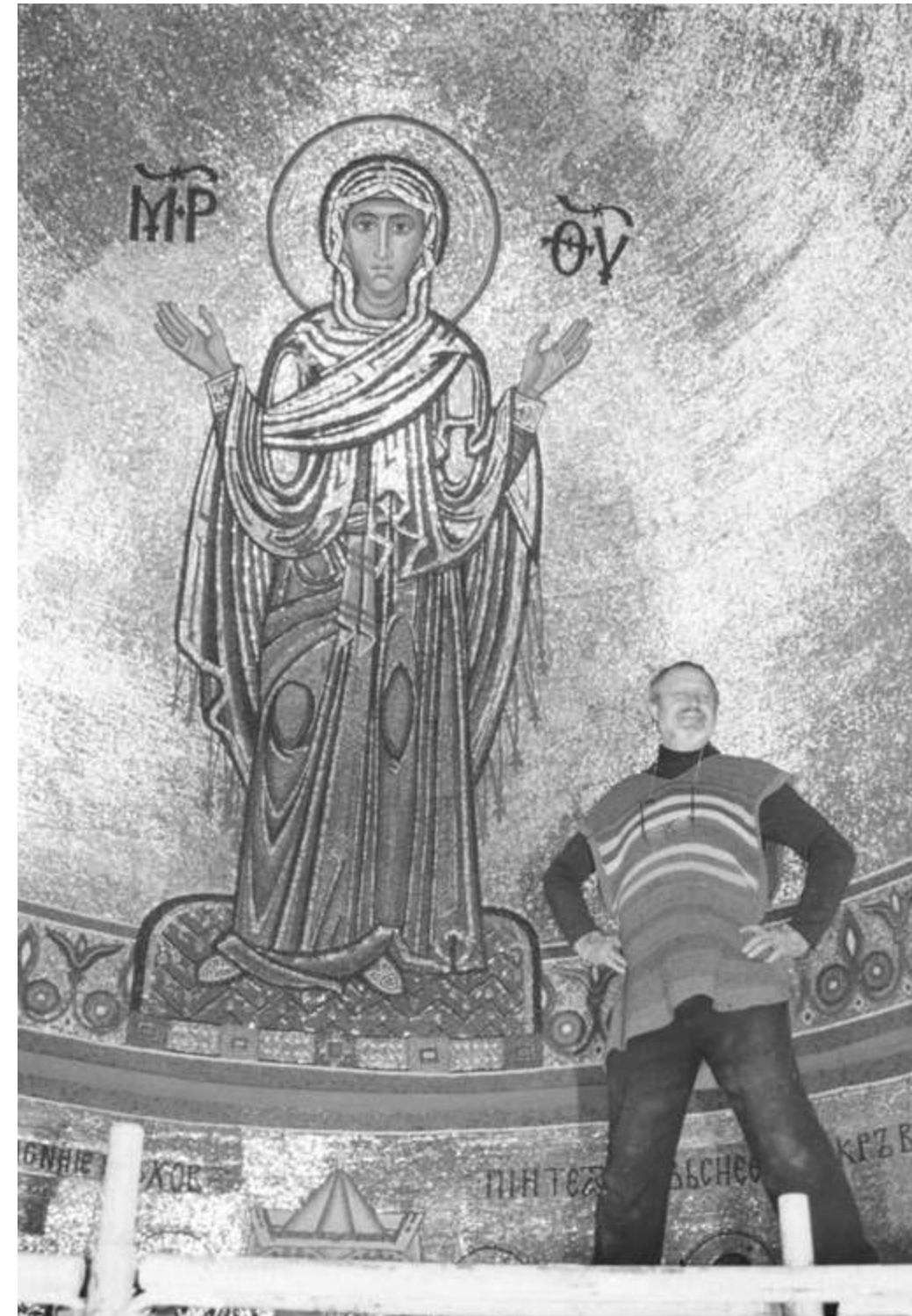
М. Малишко зробив західну стіну з «Розп'яттям» дуже вдало, а от «Борис і Гліб» не зовсім в стилі на XII ст. Віктор і Олексій Григорови зробили «Старозавітну Трійцю»; О. Бородай і бригада — нартекс «Страшний Суд»; О. Мельник — «Вхід Господень в Єрусалим», «Тайна вечеря»; Л. Вітковський — «Кирило і Мефодій»; П. Гончар — «Жертвопринесення Авраама»; Л. Стебловська і Е. Ревенко — «Різдво Христове». Основні мозаїчисти-виконавці: І. Кириченко, Р. Кириченко, К. Адамкевич, І. Супов, В. Попов, Л. Тоцька, С. Цуканов, Л. Заруцький, Г. Гончаров, Б. Щербина, Ю. Максименко, М. Сухоріпа, Б. Санак з синами, М. Карунський, О. Миронов.

Процес йшов так. Я роблю картон у кольорі і тут же віддаю виконавцеві. Приступаю до другого, тримаючи в пам'яті колорит першого, і так — 150 постатей. Ця напруга була на межі життя. І все-таки я колорит всієї центральної частини витримав! Це добре видно з хорів. Я планував вівтарну перегородку, як це було в середньовіччі, а поставили різьблений іконостас, який закрити мозаїки і розписи вівтаря. Дуже шкода.

Я робив кольорові картони в натуральну величину. Рада приймала їх, тоді я віддавав художникам-виконавцям, ті робили з них кальку і передавлювали на свіжу цементну підготовку стіни.

І почалась робота зверху. Кольоровий картон перед очима. Я підбираю папір і кожен день наглядаю. Після ранкового огляду об'єкта йду в майстерню, що знаходилась у Митрополічому домі в «Софії», і продовжую працю над картонами інших постатей святих.

Художники-виконавці: І. Кириченко, Р. Кириченко, М. Карунський, М. Сухоріпа, К. Адамкевич, І. Кошман — виконали всі роботи достойно. Тяжко було працювати у бані храму (дійсно — баня!). Літо, всі випари



Автор біля мозаїки «Оранта» в Михайлівському соборі | 2001



Л. Тоцький під крилами архангелів Михайлівського собору | 2001

піднімаються догори. Найтяжче було М. Карунському і М. Сухоріпі, які працювали над «Пантократором».

Основні картони — «Пантократор», «Оранта», «Євангелісти» — я робив сам. Решту картонів підготовляли художники В. Косенко, М. Погрібний, Я. Небесна, М. Соколов, а я вже їх завершував. Голови, руки, ноги всіх постатей на копіях мозаїк, а також голову «Оранти», ангела із «Етимасії» я викладав зі смальти зі своєю дружиною Людмилою Тоцькою. Всю постать «Оранти» виконала Ірина Кириченко. «Оранта» стоїть на килимку, далі з обох сторін килимка йде орнамент. Я зробив у кольорових картонах декоративні композиції і всі орнаменти. Виконували: В. Ткаченко, О. Петров, М. Сом, І. Виговська, М. Погрібний.

Фрескові композиції в техніці кейм робили групи художників: бригади О. Бородая, В. Прядка, О. Владимірова, В. Пасивенка, Любомир Дмитренко з жінкою і синами, Віктор і Олексій Григорови.

Після відкриття Михайлівського собору роботи продовжувалися. За своїм проектом мозаїчного оздоблення Хрещальні на XII ст., яку було відкрито під час розкопок фундаменту собору у 1996–1998 роках, зробив на поверхні апсиди мозаїчну композицію «Деїсус»: у центрі — «Ісус Христос», по праву руку

Христа — «Богоматір», по ліву — «Іоанн Хреститель», по краях центральної групи — образи архангелів Михаїла та Гавриїла. Ці роботи доступні для глядача, можна і доторкнутися, можна пересвідчитися в моїй майстерності. Приймали участь: Віктор Попов, Микола Погрібний, Ю. Максименко.

* * *

Трьохсвятительська церква у дзвіниці Михайлівського монастиря (2004, архітектор Ю. Лосицький). Автори проекту розпису інтер'єру церкви: науковий керівник — І. Тоцька, головний художник — Л. Тоцький, художник — В. Косенко. Техніка — олійний живопис. Цей об'єкт був для мене роковим. Ірму і мене відсторонили, В. Косенка прибили, а фактично вже всіма розписами керувала Л. Стебловська. Стеля церкви розділена конструктивною балкою на дві частини: східну я зробив, а другу половину — Л. Стебловська з Е. Ревенком за участю О. Фонталіна. Звідси — стеля з двох шматків. У мене, як вже потім сказав Р. Кухаренко, монументальна, у них — станкова, дріб'язкова. Це сумний приклад, коли відходять від затвердженого проекту.

Та все одно на Трьохсвятительській я зробив розпис стелі і вівтарну половину. В кінці роботи Р. Кухаренко сказав, що то найкраща монументальна робота. А скільки крові з мене випито! Також я зробив великий орнамент на широкій балці з двох боків (12 кв. м), дві орнаментальні композиції та інші орнаменти разом з В. Шляпіним.

Уже два роки в Михайлівському соборі йде служба. Основні живописні роботи завершені. Я з невеличкою групою продовжую працювати. Так, йдуть до завершення роботи за моїм проектом із оздоблення сходинок на хори з верхнім залом у стилі XVIII ст. На сходинах, у картушах, я показав церкви, що були знищені більшовицьким режимом в Києві і які повинні бути відновлені. Як результат — на Поштової площі вже збудований храм, де відспівували Тараса Шевченка (по дорозі до Канева. — *Н. К.-П.*). Працювали: Т. Недошовенко, О. Возіанов, В. Химочка, С. Герасименко. У верхньому залі: Л. Стебловська, Е. Ревенко, П. Гончар, В. Химочка.

У музеї Михайлівського монастиря експонуються мої мозаїчні копії «Фадей» і «Димитрій Солунський», копія орнаменту з Михайлівського собору, зроблена Людмилою Тоцькою, а також планшети проекту. На стінах і сходинах розміщені кольорові картони мозаїк.

* * *

Після завершення у визначений термін розписів і мозаїк Рада Держбуду достойно оцінила весь доробок. Всі художники і виконавці були вельми задоволені своєю творчою участю у відтворенні Михайлівського Золотоверхого собору, тим більше, що Художній фонд уже не міг забезпечити їх роботою.

І ось Микола Іванович Орленко, президент корпорації «Укрпроектреставрація», генеральний підрядник по відродженню Михайлівського Золотоверхого собору, вийшов із клопотанням перед президентом Л. Кучмою про присвоєння мені почесного звання «Заслужений художник України». Подання підтримала секція монументального мистецтва, а пленум Спілки художників України затвердив це рішення. Радість. Та голова Спілки художників В. А. Чепелик подає цю справу на рішення Ради Спілок (це коли приїдять до Києва усі голови Спілок України). І ось їх рішення: «Реконструкція — це відтворення того, що вже було. А раз воно було, то це вже не є оригінальний твір і не підлягає художній оцінці». А що було? Ще у XVII ст. Павло Алепський бачив: «Великий вівтар, схожий на вівтар св. Софії і монастиря Печерського... на передній східній стороні єсть зображення Владичиці із позолоченої мозаїки». І ті оригінали мозаїк і фресок, що ми їх маємо у музеях. Ось і увесь наш документальний матеріал.

У соборі, в його центральній частині, маємо 650 кв. м мозаїк і 2000 кв. м живопису. Як воно було, ми не знаємо, і ніхто не знає. Ми відтворили художній образ собору. Це творчий процес, який базується на великих знаннях, практиці та інтуїції.

Придивіться, як копії мозаїк і фресок, що дають камертон, уплелися у структуру і колорит інших мозаїк і фресок, створених нами. Це стосується і центрального купола, барабана, парусів. Об'єм цільний. Орнамент міцно тримає загальну монументальну композицію храму. Не кожний навіть титулований художник може цього досягти. Я робив з Божою допомогою.

Весь світ радіє з того, що відроджено національну святиню українського народу. А ось Національна спілка художників не визнала цю подію. І ніхто з художників, які і в холод, біля мерзлої стіни, і в спеку, коли нічим було дихати, вистояли, не відзначений Спілкою. Щойно вийшов альбом «Зберегли для нащадків» (автори М. І. Орленко, І. П. Дорофійенко). Ось що пише Микола Іванович Орленко: «Сьогодні відтворенням наших святинь ми спокутуємо гріхи багатьох поколінь перед Господом і пам'яттю предків. Відтворення православних святинь

є політичною ознакою демократизації суспільства, зближення суспільства і церкви, це — дорога до Храму і до пізнання Бога...»

Режисер Неля Даниленко, яка зробила фільм про мою творчість, запитала: «Чому в найвизначніших пам'ятках присутній Л. Тоцький»? Я відповів: «Бог мене вибрав і готував до відродження/відтворення мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору».

* * *

За Річковим вокзалом в Києві вгору по течії Дніпра побудована церква св. Миколая Чудотворця на воді (2004, архітектор Ю. Лосицький). Фундамент закладений у воді, а сама церква мостиком з'єднана з причалом. На східному фасаді в ніші я зробив мозаїчну постать св. Миколая Чудотворця. Дорогий мені образ гарно сприймається з фарватера Дніпра. Колорит насичений, радісний, вишуканий.

* * *

2007 рік. Занесло мене якимось в бік Вишгорода, в село Катюжанка. Там священником церкви Архистратига Михаїла став наш брат художник-оформлювач, отець Олександр з Одеси. (Це той батюшка, що лікує від алкоголізму, наркоманії. Тільки в суботу і неділю до нього черги на прийом по 100–200 людей з усього світу.) Я зробив йому на фасаді церкви мозаїку «Архистратиг Михаїл» і мозаїчні вставки під вікнами по периметру. Добре вийшло, всі задоволені. Мала бути ще мозаїчна композиція «Хрещення» в інтер'єрі — гарна, багатофігурна, дрібний модуль... Та він пожалів грошей. Сказав, що будуть робити священники чи монахи, у яких, мовляв, все намолено. А я мріяв, що це буде мистецький шматок моєї творчості. Була у людини можливість зробити мистецькі речі — сам же художник, та грошей шкода...

«Ми воюємо з нашим споконвічним ворогом — російським улусом — з допомогою наших святих»

На початку 1980-х, до 1500-річчя Києва, будували павільйон над Золотими воротами. Оскільки реставратори мене добре знали, то з радістю взяли до свого творчого колективу. Я зробив ескізи підлоги церкви Благовіщення, а потім і картон кольоровий і зрештою виконав в натурі. Привіз із собою з Художнього комбінату коваля Миколу Чорнокнижця і ми разом викували двері церкви, грати на вікнах і дверях павільйону. А ще М. Чорнокнижець викував герсу. Коли вже робота підходила до кінця і на 1 травня на будівництві нікого не було, вранці на хресті замайорів жовто-блакитний прапор — як передбачення. Люди раділи. ВВС повідомило про цю подію в ефірі.

Під час відкриття Золотих воріт до мене підходять Григорій Никонович Логвин і Сергій Олександрович Висоцький, обидва — відомі фахівці з історії культури Київської Русі, й говорять: «На східному фасаді є ніша, в якій була ікона Божої Матері “Нікопєя”, і ти повинен її зробити». Я захопився цією ідеєю й говорю тодішній директорці Софії Київської Валентині Ачкасовій, що зроблю цю ікону. Але на той час ми ще були атеїстами: як так, ікону робити? І ніхто не наважився.

Настав час нашого Відродження, і я не забув про свій намір. Звертаюся вже до Нелі Михайлівни Куковальської, гендиректора Софійського заповідника, і вона мене підтримала. Зробив багато ескізів, мав готовим картон, вже почав окремо викладати мозаїку. Потім сталися події не на користь справі: помінялася і державна влада, і керівництво заповідника¹¹¹ — і все зупинилося. І тільки у 2016 році з художниками-виконавцями з Художнього комбінату В. О. Поповим і В. М. Шевчуком, з якими я роблю мозаїки, ми виконали цю роботу.

У 1990-х роках з оригіналів, що знаходяться в експозиції Трапезної церкви «Софії Київської», я зробив «Амфалій» і «Доріжку» Десятинної церкви. Тоді Інститут геології надав мені зразки напівкоштовного каміння, я їх розрізав в реставраційних майстернях, відшліфував, вирізав по формі оригіналу й виклав на бетонні плити. Майже двадцять років ці плити пролежали на подвір'ї

¹¹¹ З червня 2012-го по січень 2015-го генеральним директором «Софії Київської» була О. М. Сердюк.



Погляд Майстра вглиб віків. Фрагмент ковки дверей церкви Благовіщення на Золотих воротах | 1983



Експозиція мозаїк «Амфалій» та «Доріжка», копій зі збережених фрагментів підлоги Десятинної церкви | 1987

Десятинної церкви, оскільки покласти їх історичне місце побоялися: мовляв, виглядають, як оригінал, і виникне враження про неналежне ставлення до автентичних залишків. Тому мої роботи й були виставлені за межами фундаментів Десятинної. Коли постало питання про відновлення Десятинної церкви, було здійснено облаштування фундаментів різних періодів її будівництва й реконструкції. І на історичному місці, на фундаментах у центрі Десятинної церкви, мої роботи — «Амфалій» і «Доріжка» — нарешті були розміщені. Восени 2015 року на урочистостях з нагоди завершення цих робіт міністр культури В. Кириленко зазначив, що питання відтворення Десятинної закрито — його не буде. А мені дуже шкода, бо ми (творча група у складі: історик І. Тоцька, художники Л. Тоцький та В. Косенко, директор підприємства «Майстер» О. Фонталін), застосовуючи історичні аналоги, зробили форпроект відтворення Десятинної церкви, її мозаїк та декору з макетом. Нами запропоновано дещо романтичний, але обґрунтований з огляду на історичні матеріали проект. Такої творчої команди більше не буде. А ми, фахівці з досвідом відновлення Михайлівського Золотоверхого собору, ще б могли це зробити...



Л. Тоцький заміряє картон ікони «Богородиця Нікопея» на Золотих воротах | 2016

Так от, саме на цьому заході до мене підходить Неля Михайлівна Куковальська і говорить: «Будемо робити Золоті ворота, приготуйтеся». Спочатку я не повірив, адже стільки років пройшло. Почав шукати матеріали, які підготував свого часу, знайшов та став до роботи. Але мої наробки не сприйняв перший спонсор, і я вимушений був переробляти. Цим спонсором був Московський патріархат, який за часів Януковича навіть розпочав богослужіння у Благовіщенській церкві та вважав будівлю над Золотими воротами майже своєю власністю. Отець Ростислав і матушка Олена Кругляк руки мені вивертали як хотіли, а я терпів, бо дуже хотілось зробити «Нікопею». Вони наполягали, щоб щит з зображенням Христа був охристим, але тоді б він «випадав» з кольорової гами. Мені хотілося зробити щит срібним акцентом, що й відбулося. І друге побажання — взяти дрібненький-дрібненький модуль смальти, рівно як у «Софії». Спочатку я, враховуючи висоту, на якій буде розміщена ікона, вважав, що треба працювати з крупнішим модулем, а потім все ж таки вирішив дотримуватися модуля «Оранти», адже оригінал на Золотих воротах відповідав мозаїкам «Софії» XI ст. Після зміни модуля зображення трошки змінилося, але не в гіршу сторону. Консультувала



Л. Тоцький біля авторської ковки на дверях надбрамної церкви Благовіщення | 1983

мене і надала вихідні матеріали для роботи Надія Миколаївна Нікітенко, доктор історичних наук, професор, завідувач відділу науково-історичних досліджень Національного заповідника «Софія Київська».

Робота затягнулася, та відбулася висока Художня рада в Лаврі, яка й прийняла відповідне рішення, за яким московській церкві було відмовлено в претензіях на загальне керівництво роботами над «Нікопеею». На тлі палких дискусій між митцями й науковцями врешті-решт було затверджено запропонований мною художній образ Богородиці. Образившись, отець Ростислав не віддав ескіз і картон. Тоді я напружився і по пам'яті все відновив, крім розмірів. У нагоді стали фотофіксації, зроблені службою заповідника під час засідань вченої ради. Питання щодо натуральних розмірів вирішив В. Кириленко: він викликав альпіністів, які зробили мені викройку ніші, по якій я й виконав ікону Богоматері.

Десь півроку відновлював ескізи, картон, а виконання тривало чотири місяці. Я зробив лик Богородиці, а мої помічники виконали тло, німб, омофор. Працювати з маленьким модулем було дуже важко. Мені суттєво допомогло те, що свого часу зробив в матеріалі копію голови «Оранти» в «Софії». І знаєте, так вгадав модуль: ікона влучно сіла й буде прикрашати Золоті ворота. І ніхто



Солярний знак художньої ковки на Золотих воротах | 1983



Мозаїчна підлога у надбрамній церкві Благовіщення на Золотих воротах | 1983

не скаже, що це «чуже слово» в цій архітектурі. Мозаїка (завширшки 150 см, заввишки 136 см) викладена смальтою на сучасній будівельній суміші по рясно ґрунтованому шиферному листі завтовшки 1,5 см. Наприкінці з метою захисту від несприятливих атмосферних умов ікону вкрито гідрофобним розчином.

Те, що образ «Нікопеї» вийшов жіночний, український, відзначили наші мистецтвознавці. Саме цього я прагнув досягти: щоб вона була українкою, мала овальний лик, пухленькі губи й тримала в руках як щит, що захищає Київ, образ Христа-Немовля у променях жовтого золота. Німби Христа і Богоматері також виконані з жовтого золота, а тло, з імітацією кольчуги, — з червоного. Колір мафорія — насичений червоний з прорисами червоного золота, рукавів хітона — насичений синій. Коли художня рада приймала мою роботу, Дмитро Степовик зазначив, що автор зробив таки українську мадонну з овальним ликом, яка до образу Христа, Дитини своєї, пасує. Вся моя праця, всі ті прикраси, які я зазнав, не даремні. Обов'язково треба ікону підсвітити, щоб увечері вона привертала до себе увагу і люди, йдучи повз неї, клали хрест.

Перш ніж змонтувати ікону, її було виставлено для огляду в проході Золотих воріт. Роботу приймали пані Марина Порошенко, перша леді з діточками,



Освячення ікони «Богородиця Нікопея» | 2016

міністр культури Євген Ніщук, меценат Ростислав Довгий з сином. Всі вони поклали камінчики смальти в розчин на залишених під мозаїку місцях. Це було 18 травня 2016 року. А 19 травня, у четвер, «Нікопею» освятив Патріарх Філарет. Виступили директор Софійського заповідника Н. Куковальська, Ростислав Довгий зі спогадами, як він по війні хлопчиком з друзями лазив по руїнах Золотих воріт.

У день освячення «Нікопеї» я підійшов до Патріарха Філарета: «Ваша Святість, у мене є ідея. Нагорі — церква і там багато ніш. І я хочу заповнити ці ніші, зробити пантеон наших українських святих, наших воїнів — святих князів Аскольда, Діра, Ольги, Володимира, Бориса і Гліба, Ярослава Мудрого, преподобних Антонія і Феодосія, митрополита Петра Могили, князя Ігоря». «Робіть», — відповів Патріарх. Мені вже надали заміри цих ніш. А на фасаді з боку метро я хочу зробити архістратига Михаїла, який ніби очолює це воїнство. Десь восени я подам на розгляд цей проєкт. А ще я хочу зробити копії мозаїк «Софії» на шиферних щитах й повісити їх на пілонах вівтаря золоторітської Благовіщенської церкви. Ця програма на часі. Ми воюємо з нашим споконвічним ворогом — російським улусом — з допомогою наших святих.