

**Наталія Кондель-Пермінова**  
кандидат архітектури,  
старший науковий співробітник,  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
НАМ України

**Natalia Kondel-Perminova**  
PhD in Architecture,  
senior researcher,  
Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine

kondel-perminova@mari.kiev.ua orcid.org/0000-0001-9512-4783

## МИСТЕЦЬКА «ДНК» ЛЕОНІДА ТОЦЬКОГО

### ARTISTIC «DNA» OF LEONID TOTSKY

**Анотація.** Із застосуванням поняття ДНК як художньої метафори проаналізовано творчий шлях і мистецькі доробки українського реставратора, художника-монументаліста, майстра мозаїки Леоніда Тоцького (1932 р. н.). На відміну від загальновідомої форми подвійної спіралі ДНК встановлено й розглянуто три ланцюжки. Перший — лінія родоводу, взаємозв'язки майстрів та учнів, другим є прадавнє монументальне мистецтво часів розквіту Візантії і Київської Русі, а третім вважається міцний пучок з інших художніх практик, в яких митець реалізував власний креативний потенціал. Досліджено специфічні комплементарні зв'язки між цими ланцюжками, якими й обумовлюється зміст проаналізованих у статті творів художника.

**Ключові слова:** мистецтво Київської Русі, реставрація, творчість Л. Тоцького, мозаїки

**Постановка проблеми.** Дослідження творчості митця завжди є складним завданням для мистецтвознавця. Яким чином виокремлювати етапи життєвої траєкторії майстра, на яких засадах здійснювати аналіз його творчого доробку, яким чином унаочнювати еволюцію творчого методу, трансформації художньої свідомості? Завдання значно ускладнюється, коли йдеться про постать славетного вітчизняного митця другої половини ХХ — початку ХХІ століття, внесок якого у відродження й розвиток українського мистецтва є чималим і значно цінним.

В історії України ХХ сторіччя переповнене трагічними подіями, що поставили цілий народ на межу виживання. За Першою світовою війною на довгі десятиліття прийшов більшовицький режим з голодоморами, репресіями, насильницькими переселеннями й суцільною колективізацією, розстріляним Відродженням... За Другою світовою в країні з найкращими у світі чорноземами знову голод, потім — водосховищна наруга над Дніпром-Славутичем й українськими селами, Чорнобильське випробування атомом... На своїй землі українці не мали можливості по-людськи жити й працювати, їм заборонялося плекати власну культуру, віру й мову.

У цей суворий час виконання місії носіїв історичної пам'яті, які зберігали й транслювали генетичний код народу, Господь покладав на Своїх обранців — українських митців. Попри всі грізні обставини доби майстри тримали космічну вісь, утримували діалог між учора і завтра України, берегли цілісність, глибину, щирість та людяність української культури, неймовірним чином самореалізувалися й у творчих роботах передавали нащадкам у спадок «генетичну інформацію» про особли-

вості національної свідомості, споконвічні проблеми буття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій,** в яких започатковано розв'язання порушеної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячено статтю.

Неупереджені дослідження творчості митців складного й суперечливого ХХ століття стали можливими в Україні після проголошення незалежності держави. Зусиллями багатьох мистецтвознавців з небуття стали повертатися імена славетних художників, чия творчість є національним надбанням. Кожному науковому студіюванню притаманний персональний підхід, яким охоплюється самотній творчий шлях художника. І кожного разу досліднику доводиться вибудовувати особливий аналітичний дискурс, яким би максимально повно охоплювався зміст творчого доробку митця. Кожне здійснене студіювання стає важливим внеском в історію української культури. У цьому контексті слід підкреслити ґрунтовні мистецтвознавчі студії О. Авраменко, І. Безгіна, О. Кашуби-Вольвач, О. Роготченко, Л. Смирної, О. Федорука та інших [1–4; 8–11; 16], присвячені творчості діячів українського образотворчого мистецтва й архітектури ХХ — початку ХХІ століття. Однак питання стосовно вивчення творчих доробків митців, особливостей видозмін художньої свідомості й унаочнення її еволюції завжди є актуальними для дослідників.

**Формулювання мети статті.** Здійснити аналіз мистецького доробку українського реставратора, художника-монументаліста, майстра мозаїки Леоніда Тоцького з застосуванням структурного образу ДНК — «цеглинки» життя, коду пам'яті, здатного до самовідтворення, передачі спадкового змісту

з покоління в покоління й реалізації генетичної програми розвитку.

На відміну від загальновідомої форми подвійної спіралі ДНК мистецька «ДНК» Леоніда Тоцького є потрійною. Перший ланцюжок — лінія родоvodu, взаємозв'язки Майстрів та Учнів, другим є давнє монументальне мистецтво часів розквіту Візантії і Київської Русі, а третім слід вважати міцний пучок з інших художніх практик, в яких митець реалізовував власний креативний потенціал.

Між собою ланцюжки ДНК сполучаються специфічними комплементарними зв'язками, які свідчать про те, що інформація, притаманна одному з них, міститься й в іншому. Таким чином у «ДНК» митця перетинається глибина поколінь й програми реплікації, відтворення спадкових особливостей та подальшої трансляції генетичного коду розвитку, які він реалізує впродовж життя.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Життєвий шлях Леоніда Григоровича Тоцького є красномовним уособленням складної долі українця ХХ століття. Народився Леонід 12 лютого 1932 року у мальовничому селі Лехнівка на Київщині, одному з найзаможніших сіл Наддніпрянщини, що за радянської доби втратило своїх працелюбних господарів: їх з сім'ями вислали у райони крайньої Півночі та Сибіру. Багато лехнівців полягло у 1932–1933 роках, коли за сталінською вказівкою нелюдським інструментом — голодомором — цілеспрямовано знищувалися непокірні українські селяни. Геноцид спричинив загибель найсильніших, здатних до фізичного опору, людей й підростаючого покоління. Голодомор винищив роботящих й хазяйновитих, порушив демографічний баланс, підірвав нормальний приріст населення. Щохвилини в Україні під час голодомору помирало 17 людей, щогодини — 1000, щодня — майже 25 тисяч. Дивом вцілілих людей насильно загнали у колгоспи. Українських новонароджених дітей чекала доля немовлят Віфлеєму, приречених злою ірродовою волею на вірну загибель.

Про страхіття цієї доби і диво появи на світ Божий — в одному абзаці спогадів митця: «Мое народження було голодне. Батьки до сходу сонця вже були на колгоспній ниві. Кожного ранку мене, було, 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, худющого 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»<sup>1</sup>.

Тема Голодомору, заборонена й всіляко замовчувана у радянські часи, невгасимою свічкою пам'яті все життя палахкотить у свідомості митця. Попіл споминів стукає в його серце й відлунується в мозаїці «Геноцид. 1932–1933», у живописних творах «1933 рік. Надвечір'я», «Село Лехнівка» та інших.

За сімейними переказами козацькі роди, серед яких були і Тоцькі, оселилися на вільних землях на березі річки Недра після того, як Катерина II зруйнувала Січ. Один з братів, Ярмолай поселився над

яром на горі, а другий, Назар — під горою. Батько художника, Тоцький Григорій Михайлович (1907–1957) належав до назаренківської гілки козацького родоvodu, був людиною з великим почуттям гумору, який втілював у аматорських виставах. Мати, Настасія Петрівна (1910–1991, дівоче прізвище Костюк), народилася у заможній селянській сім'ї, знала багато народних пісень, разом із сестрою співала у церковному хорі. Син змалечку полюбляв слухати її спів і коли 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».

Перед самою війною, у 1939 році, батько переїздив родину до районного центру Березань, де Леонід пішов у перший клас. З початком війни, коли при відступі кадебешники спалили весь привокзальний район Березані (щоб німцям не дісталося) і сім'я залишилася без даху над головою, родина повернулася у Лехнівку. По війні, у 1947 році, Тоцькі за допомогою народної толоки на дідовому обійсті поставили свою хату, звідки непокірний Леонід, котрий полюбляв перемальовувати картинки з журналу «Перець», й пішов назустріч власній Долі. Першим, хто розповів йому, як треба малювати й дав хлопцю акварельні фарби та пензлі, був односелець Григорій Федорович Чесніший, котрий навчався у Київському училищі ужиткового мистецтва. У 1948 році Леонід, який вирішив бути художником, вже поїхав разом з ним до Києва.

Знегодом, трагічному початку буття Леонід протиставив творчу силу духу. Його невгамовне творче ество, успадковане від батьків, згодом втілюватиметься у численних аматорських заходах, жартівливих пародійних витівках, дружніх шаржах. Вже як учасник драматичного гуртка при Академії архітектури, який вів народний артист УРСР О. М. Ватуля, Леонід Тоцький майстерно зіграє різні ролі. Однак у підсумку все ж таки перемогло мистецтво образотворче.

Хлопцю поталанило, вступні іспити він склав і почалося навчання у Київському училищі ужиткового мистецтва, яке на той час розташовувалося на території Києво-Печерської лаври, що продовжувала багатовікові традиції українського малярства. Студентське життя було дуже скрутним, але сповненим молодечим запалом, жартами та веселими витівками. Стипендію почав отримувати лише з третього курсу, тому доводилося заробляти на життя. У липні 1953 року, по закінченні училища, постало питання: як бути далі?

Серед можливих варіантів було влаштування оформлювачем у Художньому комбінаті, як на той час досить «хлібному» місці, або вступ до Московського кінематографічного інституту на відділення мультиплікації, оскільки вже досить відчутним став потяг до шаржів, карикатури, гумору.

Однак на той момент найбільш потужно «спрацював» **другий ланцюжок мистецького «ДНК»** Леоніда Тоцького, активізований впливом художників В. І. Бондаренка та Г. О. Довженка, які консультували випускників училища.

<sup>1</sup> Зі щоденника Л. Тоцького. Рукопис. Архів Л. Тоцького.



Лл. 1. Реставратор (автопортрет). Олія, 150 × 100 см

Лл. 2. Козацька Рада. Розпис темперою з інкрустацією соломкою. Санаторій «Бердянськ»

Так вже судилося, що велич та цінність мозаїк і фресок часів розквіту Візантії й Київської Русі молодому художнику розкрив Володимир Іванович Бондаренко, талановитий художник, теоретик, знавець світового мистецтва, блискучий оповідач і навіть співак, справжній патріот України. «Занурення» у безмежні таїни давньоруського мистецтва відбувалося у стінах Софії Київської в оточенні врятованих мозаїк Михайлівського собору, які поспіхом перед знищенням собору знімав з його стін В. Фролов. Кілька творів (мозаїка «Св. Дмитрій» і фрески «Св. Микола Мирлікійський», «Святий Самуїл») потрапили до музеїв Москви і Санкт-Петербурга. Через багато років Л. Тоцький, будучи вже досвідченим майстром, виготовить їх копії.

На початку 1950-х років В. І. Бондаренко разом з Б. М. Піанідою працював над картинами для Каховського палацу культури. Для виконання замовлення Академії архітектури УРСР їм була надана зала в Софійському соборі, де знаходяться мозаїки і фрески Михайлівського Золотоверхого. Ось у цій залі, серед спасених мозаїк, на підлозі були розгорнуті полотна розписів, над якими працювали художники. Леонід вчашав до них, бо дуже хотів бачити, як працюють справжні митці, слухати їх розповіді.

У цей час, на початку 1950-х років, розпочинаються реставраційні роботи у Софії Київській під кураторством Центральних державних реставраційних майстерень за безпосереднім керівництвом Ігоря Грабаря. У Софійському соборі встановлюються риштування і молодий випускник здійснює вирішальний вибір: звертається до Л. П. Каленіченка, керівника київської групи реставраторів, Є. С. Мамолата, хіміка-технолога. Співбесіда здійснила колосальний вплив, Леонід відразу збагнув, до яких живодайних джерел він долучається, учасником якої величної роботи стає.

Л. Тоцький був першим, хто з училища пішов у реставрацію, далі за його рекомендацією рушили О. Єрко, А. Марампольський, П. Редько, А. Кодола, К. Святусь, І. Антоненко та інші. Таким був початок «розгортання» й розвою другого ланцюжка його мистецького «ДНК».

Занурення у глибину віків, опанування мовою й методами давніх майстрів у стінах древньої Софії було справжньою школою для молодого митця. Глибокий, всебічний «курс молодого бійця» у реальних умовах з ретельним освоєнням всіх видів реставраційних робіт розпочався з освоєння технології кріплення мозаїчного та фрескового тиньку під керівництвом О. Ф. Плющ. «Образи не відреставровані, у пилюці й кіптяві. Олійний живопис звисає коржами разом із шпаклівкою, оголяючи тиньк. А там, де під олією фреска тримається добре, там стільки пилюки, що можна пальцем малювати по ній. «Пантократор» — без мозаїчної бороди. Там був забитий гак для панікадила. Вражав своєю суворістю Іоанн Златоуст. Кожен раз, коли піднімаєшся на риштування і коли спускаєшся, він стоїть перед тобою і питає: хто ти такий і що ти можеш? Одному було трохи моторошно. І серед усього занедбаного об'єму світаються 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 юну душу художника» [14, с. 517–518].

Історію Софії Київської Леонід студював у самому Храмі: «ляжу на риштування, а воно із свіжого дерева, чисте, пахне (тоді металу в риштуванні не було), дивлюся вниз і слухаю екскурсії, набираюся знань» [14, с. 518]. Багато знань додавалося з книжок, путівників, а також — зі спілкування з науковцями, дослідниками давньоруського і візантійського мистецтва, які вчашали до Софії.



Лл. 3. Тарас Шевченко, мозаїка, 71 × 71 см

Леонід увійшов у школу реставрації монументального живопису у важкі повоєнні роки, коли, незважаючи на всі труднощі, одночасно з архітектурно-реставраційною школою формувалася вітчизняна школа реставрації мозаїк, фресок (живопису, виконаного темперою та олією). Він освоював ази реставраційного мистецтва під керівництвом художника-реставратора Луки Петровича Каленіченка та хіміка-технолога Ольги Федорівни Плющ, які є авторами методів кріплення живопису з шаром тиньку до цегляної кладки за допомогою дерев'яних дубових нагелів, із застосуванням ін'єкції речовиною зі спеціальним зміцнюючим складом, що стали класичними. Ними вперше у реставраційній практиці була запропонована й реалізована технологія розчищення древніх фресок від пізніших нашарувань олійними фарбами за допомогою спеціальних «компресів» з органічних розчинників. За цією технологією було розчищено понад 3000 квадратних метрів фресок Софії Київської, а також всі фрески Кирилівської церкви. Цей метод широко застосовувався і в інших історичних містах колишнього Радянського Союзу.

Закріплюючи великі площі відшарування фрескового і мозаїчного тиньку Леонід був серед тих, хто самовіддано рятував давньоруське мистецтво. Робота вимагала великої старанності й напружених зусиль. Одночасно з опануванням знаннями й техніками реставраційної роботи, юнак прагнув збагнути художні принципи давніх майстрів. Перебування віч-на-віч зі світовими шедеврами монументального мистецтва стало початком діалогу з митцями давно минулих часів, яке триває впродовж всього життя Тоцького.

Вимушена «пауза», обумовлена службою у лавах радянської армії (вересень 1954 — листопад 1956), не стала перепорою на творчому шляху Леоніда. Молодому митцю поталанило: служити довелося у Ленінграді та його околицях. Цієї можливості Леонід скористався сповна, за найменшої нагоди відвідував музеї та інші визначні місця, в од-

ному тільки Ермітажі був шість разів. Демобілізаційний маршрут проклав через Москву, де йому відкрилася краса Успенського собору, Грановитої палати, Благовіщенського собору, дзвіниці Івана Великого, фресок Андрія Рубльова, Діонісія, Феодана Грека.

У січні 1957 року спраглий до роботи Леонід повернувся до Софії Київської як художник-реставратор Республіканських спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень і продовжив наполегливо опановувати мистецтво реставрації. З-під олійного живопису у Володимирському приділі на пілонах арки розкрив добре збережені дві світло-золотисті постаті святих на глибокому, потемнілому від оліфи, чорно-блакитному тлі.

Київські реставратори зберігали також і розписи XVII і XVIII століть (на противагу В. Лазареву, який після І. Грабаря був консультантом від московських реставраційних майстерень). Консультант вимагав залишати тільки той живопис, який відтворює іконографію XI століття, де немає фресок. Під час бортування фрески над композицією «Чудо в Хонах Галейських» у вівтарній частині Михайлівського приділу, на Тоцького чекало несподіване відкриття. При дослідженні фактури стіни інструмент під його рукою, окреслюючи арочний абрис, «провалився». Зроблений у глибину зонд дозволив побачити шматок рами із зарубленим скельцем. Ольга Плющ власноруч продовжила розкриття вікна XI століття, яке було закладене у зв'язку з перетворенням зовнішніх галерей собору у внутрішні.

У Софійському соборі стараннями Леоніда Тоцького було виконано багато роботи, у тому числі відновлення цінних розписів XVIII століття у Михайлівському приділі у північному вівтарі. Він запропонував «заліковувати» втрати розкритих фресок XI століття тоною шпаклівкою під колір фрескового тиньку, що не вимагає ніяких домальовок, навіть розгранки.

Повоєнне покоління високопрофесійних укра-



Лл. 4. Гетьман Іван Мазепа, мозаїка, 71 × 71 см

Лл. 5. Микола Періх, мозаїка, 71 × 71 см

їнських реставраторів монументального живопису потребувало достойної зміни. Однак серед когорти реставраторів, випускників училища ужиткового мистецтва, наприкінці 1950-х років один лише Леонід Тоцький усвідомлював необхідність подальшої освіти й готувався до вступу до вишу.

У 1960 році Леонід вступив до Київського державного художнього інституту. Під час навчання в Інституті у другій половині дня продовжував реставраційні роботи в Софії. Працював й у Кирилівській церкві, в якій по всій площі барабану зробив зондажі й виявив, що збереження фресок зовсім незначне, і то у вигляді тиньку. Художня рада Держбуду, яка пересвідчилася у тому, постановила відреставрувати живопис XIX століття, що приписується М. Врубелю. Роботи Л. Тоцького з реставрації бані, барабану, постатей апостолів були схвалені Художньою радою. І ми зараз маємо прекрасний живопис олією в добром стані.

Л. Тоцьким було докладено багато зусиль й на реставрації Іллінської церкви, однієї з найшановніших на київському Подолі. Разом з А. Марампольським ним було відкрито розписи XVIII століття. Великі втрати на бані й барабані церкви були доповнені, дописані й інші композиції. Леонід Григорович, котрий надзвичайно вимогливо ставився до себе, дуже болісно сприймав недбалість, помилки своїх колег-реставраторів, які призводили до непоправних втрат, беззаперечно називаючи ці випадки злочинами в реставрації.

Після закінчення навчання в Художньому інституті (1965), на яке його немов би відряджав Лука Каленіченко, попри велике бажання й надалі працювати в реставрації, цю справу довелося залишити. Патріархи реставрації вже відійшли від роботи, а колишні однокурсники не бажали присутності більш освіченого колеги й створили Леоніду такі умови, що той вимушений був піти з відчуттям гострої прикрасності через таку несправедливість.

Опанування реставраційною майстерністю у Софії Київській, Кирилівській церкві, глибинне

занурення всією душею у таїну давньоруського та візантійського мистецтва й його пізнання стало незвичайною школою, життєдайним полем, на якому в подальшому «зійшов» величезний творчий доробок Леоніда Тоцького: копії давньоруських мозаїк, цикл мозаїчних портретів видатних українців, відтворення монументального живопису Михайлівського Золотоверхого собору. І кожного разу Леонід черпав натхнення у Софії Київській, звертаючись до Неї, до Її Мудрості.

Повертаючись до **першого ланцюжка**, слід зупинитися на витках мистецької свідомості Леоніда Тоцького, на особливостях її формування під впливом Вчителів, які йому судилися долею. Мистецький хист Леоніда — Божий дар і генетичний спадок від родовету Тоцьких — Кричевських.

Роди Тоцьких і Кричевських поєдналися у другій половині XIX століття. Первісток подружжя Прасковії Григорівні Тоцької (1855–1932) та земського лікаря Григорія Якимовича Кричевського (1833–1921) — Василь Григорович Кричевський (1872–1952) — славетний майстер українського Відродження, унікальним талантом якого у першій половині XX століття примножено національні здобутки в архітектурі, малярстві, декоративно-ужитковому мистецтві, графіці, кіно і театрі. «Вже сучасники бачили в ньому одного з фундаторів нового українського мистецтва — зазначає Валентина Рубан-Кравченко, — визнавали незаперечну першість В. Кричевського у багатьох галузях художньої діяльності, зазначали його величезний внесок у розвиток мистецької культури» [10, с. 14].

Неперевершеною перлиною української архітектури вважається будівля Полтавського земства (1908, архіт. В. Кричевський, м. Полтава, зараз — Краєзнавчий музей), яка постала в час підйому національного самоусвідомлення працюючої та волюбної України. Це надзвичайно мальовнича, гармонійна, довершена будівля, під надихаючим впливом якої на початку XX століття в Україні було зведено понад триста споруд. У роки Другої світової



Лл. 6. Соняшник, мозаїка, 73 × 72 см

війни «Земський дім» зазнав значних руйнувань, його відродження тривало багато часу.

За радянської доби й мови не могло бути про відродження розписів та картин центральної зали будівлі (зали засідань земства). Видатний дослідник українського архітектурного модерну Віктор Чепелик щодо цього риторично висловлювався: «Може, Бог допоможе, та знайдеться хтось, хто зміг би за ескізами та картинами С. І. Васильківського та М. С. Самокиша відновити монументальний живопис. Конче необхідні зусилля громадськості, ске-рвані на те, щоб відновити цей шедевр у тому вигляді, який він мав після закінчення. Його слава, надзвичайна художня вартість й величезне значення для розвитку української культури в ХХ столітті вимагають особливої уваги. Жодної іншої споруди, рівної за соціальним значенням для відродження нашого народу, ХХ ст. не створило, то ж досягнемо вартість будівлі, її значення як національної святині, що вимагає свідомого й побожного ставлення, а ім'я її автора [В. Г. Кричевського — Н. К.-П.] — слави і шани у першому колі найвидатніших світочів нашого часу» [15, с. 85].

Йшлося про відродження в інтер'єрі центральної зали робіт видатних українських художників Миколи Самокиша (1860–1944) та Сергія Васильківського (1854–1917): 400 квадратних метрів орнаментальних розписів та трьох малярських панно С. Васильківського, в яких висвітлювалися теми споконвічного демократичного досвіду українців у виборі очільників («Вибори полтавським полковником Мартина Пушкаря»), оборони рідного краю («Козак Голота») та економічних зв'язків і вільної торгівлі («Шлях Ромодан»).

Цим «хтось» за провидінням Господнім виявився саме нащадок роду Тоцьких. Ніхто не наважувався взятися за реставрацію зали, звільненої наприкінці 1980-х від експозиції «досягнень розвиненого соціалізму». У 1990-х роках всі три історичні картини С. Васильківського та орнаментальні розписи зали відтворив саме Леонід Тоцький, сповна розгортаючи перший ланцюжок своєї мистецької «ДНК».

Це була величезна й неймовірна робота, адже не збереглося ні авторських ескізів розписів, ні обмірів. Л. Тоцькому довелося здійснити архівні пошуки, у головній національній книгозбірні України ім. В. Вернадського опрацювати наявні матеріали українських орнаментів, зокрема альбоми М. Самокиша й С. Васильківського «З української старовини» (1900) та «Мотиви українського орнаменту» (1912). А також глибоко зануритися у художню манеру С. Васильківського, виготовити багато ескізів у натуральний розмір.

Коріння Тоцьких далось взнаки: митець зі значним досвідом монументаліста й реставратора, з особистим проникливим відчуттям народного мистецтва увійшов у процес відродження всією душею. Завдяки його творчим зусиллям на свої місця стали відтворені полотна «Вибори полтавським полковником Мартина Пушкаря», «Козак Голота» та «Шлях Ромодан», об'єднані орнаментами, написаними віртуозним пензлем Тоцького, у цілісний образ центральної зали. Цього вдалося досягти завдяки авторському рукопису орнаментів з палітри, а не під трафаретне виконання. Мальовничі квіточки, які «проростали» на стінах під артистичною щіточкою художника, дивовижним чи-



Іл. 7. Козак Мамай, мозаїка, 71 × 71 см

ном приваблювали до себе навіть працелюбних бджілок [6].

Це був незрівняний мистецький діалог Леоніда Тоцького через десятиліття зі славетними майстрами початку ХХ століття, по завершенні якого Полтава отримала відтворений вишуканий інтер'єр визначної пам'ятки українського архітектурного модерну. Ланцюжок персонального родоводу спрацював безвідмовно: у назначений Всевишнім Час майстер натхненно виконав покладене на нього історичне завдання з відродження втраченого культурного надбання. Подія мистецького самовідтворення та передачі у спадок національного генетичного коду відбулася. У цій роботі сповна розкрилося все: і відчуття Леонідом рідної домівки з рушниками і ряднами, й навчання в училищі прикладного мистецтва у колі народних майстрів, і глибинні витoki української культури монументалізму з джерел Софії Київської...

У 1990-х роках митець вважав роботу в будівлі Полтавського земства авторства архітектора В. Кричевського останнім величним об'єктом, на якому довелося працювати. І гадав, якщо це виявиться завершенням його творчої діяльності як реставратора-монументаліста, то життя було не даремним. Однак попереду на творчій «ДНК» Леоніда вже чекали на відповідне розкриття наступні «записи» духовної інформації. Кінець ХХ століття для всієї України виявився початком величних відтворень втрачених київських святинь — Михайлівського Золотоверхого собору та Успенського собору Києво-Печерської лаври. І в цьому процесі Леоніду Тоцькому була уготована нова праця, яку він також виконав з честю.

У першій ланцюжок мистецького ДНК художника вилетено також лінію взаємозв'язків Вчителів та Учнів, без чого неможливо становлення майстра. Це лінія спадкоємності: **Михайло Бойчук — Микола Рокицький — Григорій Синиця — Леонід Тоцький.**

**Михайло Бойчук** (1882–1937) і його школа — унікальне й трагічне явище українського мистецтва початку ХХ століття. У бурхливий час революційних змін, на відміну від авангардних течій, які заперечували досвід минулого, формувалося нове художнє бачення, обернене до візантійських витоків, до фресок й ікон київських соборів й сповнене новими сенсами суспільних ідей. Школа М. Бойчука утворювалася на засадах живописного мислення з аналізом композиційної побудови творів, взаємозв'язків основних елементів, на новій граматиці українського Відродження ХХ століття.

Це була неповторна школа синтезу мистецької спадщини та оновленої художньої форми, школа проектування цілісної естетичної моделі, в якій віддзеркалювалася сутність тогочасної епохи. Бойчуківська установка на синтез, на створення узагальненого, виразного й змістовного художнього образу, притаманного монументалізму, обумовила появу могутньої хвилі мистецької енергії та її різнопланове втілення.

Надзвичайно влучним є вислів Леся Курбаса, з «Молодим театром» якого співпрацював Михайло Бойчук: «Монументальність — це перш за все простота, ясність і загальна значимість форми і змісту, це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різних контрастів, швидкої дії і сильних суспільних

ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб»<sup>2</sup>. А бойчукія Оксана Павленко, тонко відчуваючи винятковість тогочасної доби, підкреслювала, що «інтерес до монументального мистецтва завжди історично обумовлений. Пісню, танці, вишивання, — їх люблять незалежно від обставин. Зовсім інше — монументальне мистецтво, на це потрібна відповідна епоха»<sup>3</sup>.

На початку 1930-х із запровадженням єдиного для всіх видів мистецтв методу соціалістичного реалізму було покладено край різноманітним формальним пошукам. Після проголошення ідеологічно визнаного стилю розпочався великий терор і Відродження української культури багатонадійних 1920-х років перетворилося на Розстріляне. Навздогін за бойчукістами безповоротно знищувалися й їх монументальні твори.

Серед відомих учнів М. Бойчука — **Микола Рокицький** (1901–1944), який поглиблено сприйняв мистецькі засади школи Доби українського відродження 1920–1930-х років й реалізував у власних малярних та монументальних творах. Як наймолодший з бойчукістів, долучався до виконання знакових колективних об'єктів, зокрема до розписів санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі (фрески «Свято врожаю», «Санаторій», «Бібліотека» та інші), які нещадно були знищені радянською владою. Програмною роботою М. Рокицького вважається картина «Біля яблуні» (1928), в сюжеті якої (збір врожаю) втілено любов українців до рідної землі, думки про швидкоплинність життя та нерозривну міць родинних зв'язків.

У 1930-х роках, у тяжкий час українського «розстріляного Відродження», Господь зберіг художника від смерті у Биковнянському лісі. Далі митцю довелося жити в умовах обмеження творчої свободи, під страхом репресій, під прикриттям парасолькою офіційного соцреалізму. Однак в душі М. Рокицького школа Бойчука залишалася незнищеною — у вольовій композиційній побудові, в заокруглених формах, в упевнених, пружних лініях, у виразній графіці. Працюючи в Київському художньому інституті й очолюючи монументальне відділення, Микола Андрійович аж до початку Другої світової війни попри все трансливав своїм учням генетичний код українського Відродження.

Серед учнів М. Рокицького був Григорій Синиця, якого вже своїм Вчителем вважає Леонід Тоцький.

**Григорій Іванович Синиця** (1908–1996), заслу-

жений художник України (1996), лауреат Шевченківської премії (1992), якою був відзначений за відродження української колористичної школи. Митець зі складною долею, якого, як і кожного, хто дбав про національне, своєрідне, за радянської влади таврували як формаліста, націоналіста й абстракціоніста. Навчався у Київському художньому інституті в майстерні М. Рокицького. У годину репресій (1934) всі студенти-бойчукісти вимушено залишили навчання. Потім Григорій Синиця після конкурсних іспитів знову стає студентом, однак на п'ятому курсі, не бажаючи зраджувати принципи школи Бойчука, залишає інститут і надалі займається самоосвітою.

Після Другої світової війни створив нову техніку — флоромозаїку, в якій виконав 29 творів. Працював майстром-технологом на київському заводі «Керамік», брав участь у повоєнній відбудові міста (облицювання Головопоштамту, будинків на Хрещатику, вулиці Червоноармійській). Через постійні владні утиски у 1968 році вимушений був виїхати з Києва і далі жити, працювати у м. Кривий Ріг.

У час хрущовської «відлиги» мистецькі простори України стрімко наповнювалися свіжим повітрям незалежних ідей, поглядів, яке надходило від донедавна суворо заборонених творів європейського й світового мистецтва. На хвилях ідей національного самоусвідомлення до України поверталася творчість репресованих бойчукістів, О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер та інших. У мистецьких пошуках, у нових образах та стилістичних відкриттях відчувалося пробудження вільної думки лицарського покоління «шістдесятників». Цей час дав змогу Григорію Синиці реалізувати авторські розвідки в напрямку образної абстракції, а також — продовжити розкриття далекого потенціалу народного мистецтва, зокрема його колористичних та композиційних особливостей.

З самого початку «відлиги» молодий митець Леонід Тоцький опинився у вирії історичних подій. З кінця 1959 року у Києві, у кінозалі Жовтневого палацу розгорнув активну діяльність Клуб творчої молоді<sup>4</sup>, збуджений пам'яттю про закатованих у підвалах цієї будівлі. У Клубі, який зіцілював знічевену радянською владою свідомість людей й повертав українців до глибин власного коріння, Леонід слухав лекції непокірливого Михайла Брайчевського, відкривав на виставках світи опальних художників. Г. Синиця разом з Г. Местечкіним<sup>5</sup> вивели із забуття народну майстриню Г. Собачко, а та-

<sup>2</sup> З експозиції виставки «Бойчукізм. Проект “великого стилю”» у Мистецькому арсеналі в Києві (грудень 2017 — січень 2018).

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Клуб творчої молоді «Сучасник», осередок ранніх шістдесятників, діяв у Києві у 1960–1964 роках, у період «хрущовської відлиги» у кінозалі Жовтневого палацу (зараз — Міжнародний центр культури і мистецтв Профспілок України). Тут проводилися нерегламентовані культурно-мистецькі акції, спрямовані на захист і розвиток національної культури України. Організатори клубу: режисер Л. Танюк (голова), літератори І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Симоненко, С. Тельнюк, художники А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, Л. Семикіна та інші. До клубу входило багато студентів київських вишів. Клуб поділявся на п'ять секцій: письменницька, художня, музична, кіно, театральна. Тут відбувалися лекції з історії України, етнографічні свята, літературно-художні вечори, присвячені творчості відомих діячів української культури, влаштовувалися краєзнавчі експедиції. Аналогічні до київського клуби діяли того часу у Львові, Одесі, Харкові, Придніпровську (нині у межах м. Дніпро). Національна спрямованість діяльності усіх цих клубів стала приводом до їх закриття та застосування до активу каральних заходів.

<sup>5</sup> Григорій Абрамович Местечкін (11.06.1929 — 14.10.2005) — мистецтвознавець, кінодраматург, журналіст, педагог, заслужений працівник культури НТУУ «КПІ».





Лл. 8. Ікона «Богородиця Нікопея» на Золотих воротах у Києві, мозаїка, 150 × 136 см

кож організували виставки М. Примаченко, Є. Повстяного, О. Саєнко. За ініціативи Григорія Івановича окреслювалася школа українського народного мистецтва, але цього не сталося.

Саме на цей час і припадає зустріч Леоніда Тоцького з Григорієм Синицею, якого він, попри всі суперечності та розбіжності, вважає своїм Вчителем. Леонід слідкував за творчістю Григорія Івановича по виставкам і його палким промовам на обговореннях наживо і в пресі. Надзвичайно вразили Леоніда мозаїчні роботи Г. Синиці «Прометей», «Космос», «Жива вода», «Сонце», «Земля» на будівлі експериментальної школи № 5 у Донецьку, зроблені спільно з Аллою Горською, Віктором Зарецьким, Галиною Зубченко, Григорієм Пришедько, Геннадієм Марченко у 1965 році. А також — їх спільна мозаїчна композиція «Казковий птах» у ювелірному магазині у м. Донецьк.

Доля розпорядилася таким чином, що Леонід опинився у другому складі творчого колективу, очолюваного Г. Синицею, й працював над «Гастрономом» у м. Олександрія. Розробки проекту та ескізів супроводжувалися лекціями Г. Синиці з історії мистецтва, відвідуванням музеїв, копіюванням творів Марії Примаченко, Ганни Собачко, аналізом класичних творів. Григорій Іванович «вибивав» зі своїх вихованців тоновий підхід до монументального живопису. Для «Гастроному» під керівництвом Г. Синиці Леонід зробив мозаїку «Хліб», композицію «Бджілки» (1967). Далі вже була самостійна робота — бар «Світлиця козака Вуса», на честь легендарного засновника Олександрії (історична назва міста Вусівка), в інтер'єрі якого у 1968–1969 роках були виконані композиції у техніці розпису темперою з інкрустацією соломкою (500 ×

265 см) «Як зібрались браття коли чари» (у співавторстві з М. Шкарапутою), «Танок» (у співавторстві з М. Шкарапутою, В. Смілянцем) й жартівлива «Танцювала Риба з Раком».

Вчитель відіграв провідну роль у мистецькому становленні Леоніда Тоцького: «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 прочитав у німецького філософа Й.-Г. Гердера»<sup>6</sup>.

Вельми цікавими є свідчення про те, як Г. Синиця «вибивав» з учнів тоновий підхід до монументального живопису. Терміном «кольоровий образ» Григорій Іванович позначав кольорову насиченість і кольорове багатство. І був переконаний, що саме у кольорових образах митець відтворює не тільки власний світ, але й світ людських душ.

«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 в тому, що перші не підмінюють колір світлом тону, тобто світло-силовими відношеннями. При побудові колористичних відношень для них колір і його світло-сила є рівноправними компонентами. 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»<sup>7</sup>.

Ланцюжок взаємозв'язків Вчителів та Учні

<sup>6</sup> Із щоденника Л. Тоцького. Рукопис. Архів Л. Тоцького.

<sup>7</sup> Там само.

українського Відродження попри всі буревії, на щастя, виявився незнищеним. На початку ХХ століття бойчукісти намагалися воскресити культурний код українського народу, корені якого щільно переплетені з культурою Візантії. В антилюдській атмосфері ХХ століття власною самовідданістю та жертвовністю вони започаткували відродження українського мистецтва. Цю естафету підняли вцілілі в жорнах терору митці, обрані Всевишнім для збереження й спадкової трансляції генетичного коду розвитку української культури. Леонід Тоцький — в їх ряду.

**Ланцюжок третій: міцний пучок художніх практик.** У високодуховному середовищі Софії Київської серед мистецьких шедеврів й в комунікації з давніми митцями пройшла юність й розпочалася зрілість художника. Те, що «впало зерном» в Леоніда під час реставраційних робіт в Софійському соборі, стало проростати у чітке національне самоусвідомлення, активізоване під впливом Г. Синиці.

«Хрущовська відлига» дала поштовх для розвою художніх практик, до експериментального міксування різних матеріалів та мистецьких технік, до розкриття креативного потенціалу, яке отримало право реалізацію. Яскравою сторінкою виявилася творчість тих, хто звернувся до витоків національної культури, до українських архетипів, до джерельної бази поганських та християнських міфів та до їх образотворчих метафор.

У другій половині 1960-х у Феофанії, мальовничому передмісті Києва, в оточенні заповідних дібров зводився комплекс Інституту теоретичної фізики НАН України. Лабораторний корпус інституту мистецькими засобами вирішували художники Іван Марчук і Микола Стороженко, а на оздоблення готелю тривалий час рішення не було. Ескізи Л. Тоцького на тему «Засновники Києва» сподобалися керівництву інституту (на противагу набридлим їм пропозиціям із орбітами й атомами) і художник розпочав роботу. Культурний код українського мистецтва віддзеркалився у мозаїках Л. Тоцького «Земля України» та «Небо України» у вестибюлі інститутського готелю, у композиціях у темпері з інкрустацією соломкою «Засновники Києва: Кий, Щек і Хорив» і «Заморські гості» на стінах ресторану, у мозаїчній композиції «Либідь» у вигляді фантастичного птаха (смальта, золота смальта, фарфор, скло лите).

Історична тема могутнім річищем влилася у середовище новостворюваного наукового закладу. Ці роботи періоду «хрущовської відлиги» мали виразні громадянські інтонації, пробуджували задоволені комуністичною ідеологією паростки національної ідентичності й здійснювали вплив на суспільну свідомість. Для бару готелю у вигляді «Капища Перуна» Л. Тоцький спроектував чуттєвий сценарій перебування. У «Капищі Перуна» з імітацією жертвовного вогню з підсвіткою були «зібрані» язичницькі ідоли. Відвідувачі сиділи на колодках навколо столів, виконаних зі зрізів товстих дерев, поставлених на пеньки. Над ними — нічне небо з блискавками від Перуна. Таким чином за допомогою різних засобів досягався ефект повного «занурення» сучасної людини в прадавнє середовище.

У 1970-х третій ланцюжок мистецької «ДНК» Леоніда Тоцького привільно розгортався при осво-

енні й інших просторів, серед яких — санаторії «Бердянськ» і «Лазурний» (м. Бердянськ). Талановитий і працелюбний Леонід наполегливо вдосконалював мистецтво інкрустації соломкою з темперним розписом, освоював нові для нього художні техніки. Клуб-ідалня санаторію «Бердянськ» на Азовському узбережжі увібрив у себе творчі доробки кількох митців. Так, перший поверх було вирішено композицією «Скіфи» (автор — О. Кириченко). На другому, в ідальні з заскленням на всю довжину і двома торцевими стінками по 30 квадратних метрів Л. Тоцьким було зроблено композицію «Козацька рада», а В. Смілянецем — «Революція» (обидві — інкрустація соломкою з темперним розписом). Третій поверх прикрасила мозаїка «Море» (автор М. Чернюк).

У композиційній побудові «Козацької ради» віддзеркалюється авторське проникнення у художні принципи давнього стінопису. Велетнями, хоробрими оборонцями власної землі зображені козаки, котрі зібралися на свою раду. В їх апостольських ликах з великими очима, притаганими візантійському стилю живопису, відчувається складний емоційний стан кожного з них. Золоті німби апостолів «замасковані» на спільному золотавому тлі, інкрустованому соломкою. Уважний глядач може розгледіти складну семантику твору, яка, безсумнівно, є посиленням до витоків українського мистецтва. Так у мистецьких творах візуалізувалися комплементарні зв'язки ланцюжків мистецької «ДНК» Леоніда Тоцького.

Наступним етапом творчих здобутків Леоніда Тоцького стало мистецьке освоєння просторів санаторію «Лазурний». Вхід до ідальні був прикрашений його двома великими композиціями у техніці різьби по інкерманському каменю «Урожай» (2,67x6,31 м, 1976) та «Рибалки» (6x3 м, 1977). У великій обідній залі на 2000 місць створено дві мозаїки — «Море» і «Хвала життю». Зали ідальні були настільки великі, що довелося їх перегородити стінками з литого вітражу «Дерево життя» і «Медицина». В інтер'єрі водолікарні «Лазурного» постала велика життєрадісна мозаїчна композиція «Зустріч з Сонцем» (1975). Чималі приміщення майстерно розділено кованими перегородками художньої роботи. Разом з бердянськими архітекторами перед ідальнею художником було створено мозаїчний фонтан (бетон, смальта, лите скло, 1975).

Бердянський період у творчості Леоніда Тоцького 1970-х років став важливою школою освоєння технологій вітражу, виготовлення віражного скла, різьби по каменю, ковальської майстерності, досвід яких суттєво знадобився у подальшій творчості.

З юності визначившись з художніми пріоритетами Леонід Тоцький вдосконалював свою вроджену майстерність поєднуючи новітні мистецькі віяння, матеріали і технології з виробленою віками традицією.

Чорнобильська катастрофа у квітні 1986 року обпекла душі, тіла й долі українців. «Мирний» атом, що вибухнув, став неймовірним випробуванням. Мистецький хист Леоніда Тоцького був проявлений при створенні Меморіальної могили пам'яті жертв Чорнобильської катастрофи і кованої Альтанки воїнам-ліквідаторам (Київ, 1995–1996).

**«Солодка каторга» Леоніда Тоцького: «ак-**

тивізація» *другого ланцюжка мистецької «ДНК»*. До давньоруських мозаїк Леонід Тоцький повернувся наприкінці 1970-х років вже досвідченим художником-монументалістом, який опанував багато мистецьких технік. Виставку копій відомих мозаїк V–VI століть італійського міста Равенна він сприйняв як особистий виклик. У 1979 році азарт митця був закріплений угодою з дирекцією Національного заповідника «Софія Київська» на виготовлення копій з оригіналів Софійського і Михайлівського соборів. Перші два роки довелося збирати палітру матеріалів — золоту, срібну й кольорову смальту, природний камінь, вапняки, мармур тощо.

І в наданій майстерні — підвальному приміщенні корпусу № 2 Софії Київської, розпочалася «солodka каторга» Леоніда Тоцького. Копіювання є нелегкою, виснажливою працею з досконалого вивчення, осягнення творчих принципів і мистецьких нюансів роботи стародавнього майстра, заглиблення у технологічні процеси. Для виготовлення кожної копії потрібно провести багато підготовчої роботи: зняти чорно-білі кальки з обведенням кожного камінчика, зробити кольорові кальки з наклеюванням шматочків смальти, шаблони на рельєф, фотофіксацію, опис кожної роботи. Виготовлення копії вимагає значної майстерності щодо повторення кожного кубика смальти за розміром, формою, фактурою, кольором, способом укладання його в ґрунт. Це надзвичайно копітка справа, адже розміри кубиків смальти від 1 куб. см й менше. Для прикладу: один квадратний дециметр мозаїки потребує інколи до 400 смальтиноків.

Науково обґрунтована співробітником заповідника В. Г. Левицькою кольорова палітра мозаїк Софії Київської нараховує 177 відтінків. Так, зелений колір має 34 відтінки, жовтий — 23, коричневий — 25, синій — 21, червоний і рожевий — 19, пурпуровий — 6, сірий — 9 тощо [12].

Робота з копіюванням мозаїчних шедеврів не проста, вимагає від митця глибокої внутрішньої підготовки, зосередженості, і тільки тоді можливий діалог з давнім майстром, «відкриття» таїни давнього мистецтва. Копії мозаїк поставали на основи, відмінні від важких равеннівських бетонних блоків. Для зручності при транспортуванні Л. Тоцький застосував дерев'яний щит з повною імітацією складного цементно-вапняного тиньку (полібутіл-метакрилатна смола, наповнювач під цементну кладку, склотканина).

Першою виготовленою копією був апостол Фадей (XII ст.) з Михайлівського Золотоверхого собору (1980). Потім були копії «Іоанна Златоуста» (1984), «Василя Великого» (1986), орнамент «Арабеска» (1987), орнамент «Пальметка» (1988), «Богоматір з Деїсусом» (1995), «Дмитрій Солунський» (2001), «Святий Миколай» (2001). Копії мозаїк, виконаних талановитим майстром, з великим успіхом експонувалися на світових виставках, зокрема у Парижі, у приміщенні ЮНЕСКО (1998).

У 1983 році Леонід Тоцький знову піднявся на риштування в апсиді Софії Київської — знімати кальки лику «Оранти». Там, на горі, й прийшло рішення зробити подовжену копію лику Богоматері, з усіма трьома хрестиками — «на чолі і на грудях, хрестики, які в мозаїці існують незалежно від

форми, “понад” формою і які дають повний простір, сповивають образ особливої духовності» [14, с. 524]. Виготовлення копії «Оранти» (1,75x0,96 м) за Божою допомогою тривало сім років.

Вдруге в своєму житті Леонід Тоцький вознісся у височінь Софійського собору, до «Пантократора», у 1990 році. Знімати кальку зі сферичної поверхні та ще й у висячому стані було неймовірно важко. Трете й останнє сходження митця до «Пантократора» відбулося у 2007 році.

У складних суспільних умовах зрадянщеної України, коли роздвоєна мистецька свідомість існувала у річищах офіційної тематики соцреалізму й утаємничених творчих пошуках в майстернях, для одного із своїх обранців Всевишній торував особливий шлях. Міцне підґрунтя культурного коду українського народу, корені якого щільно переплетені з культурою Візантії й яке з молодих років визначало життєву траєкторію митця, дозволило Леоніду уникнути двоїстості та розколу свідомості, притаманних багатьом митцям радянської доби. Попри всі обставини суспільного буття Господь готував Свого обранця до виконання найголовнішої місії його земного втілення. І цей час, коли Леонід Тоцький був уже у зрілій, віртуозній формі митця, настав.

На межі XX–XXI століть молода незалежна Україна розпочала відбудову своїх репресованих радянським режимом і, здавалося, назавжди втрачених Храмів, перлин української архітектури, які були своєрідним земним каркасом духовності народу. Серед них — київський монастир Святого архістратига Михаїла (XII ст.), небесного покровителя Києва й усієї Русі-України, названий Золотоверхим. Цілеспрямоване знищення у 1930-х роках Михайлівського собору з метою звільнення місця для нового урядового центру назавжди залишиться в історії як злочинний акт більшовицького режиму. Подальші події свідчать про те, що численні спроби заповнити «святе місце» успіху не мали. Урядовий центр, як і інші пропозиції стосовно зведення різних будівель на спустошеній ділянці, лишилися на папері.

Час відбудови Храму настав наприкінці XX століття. Собор відроджено у формах XVIII століття з додаванням двох великих бічних приділів (св. Варвари та св. Катерини) до трьохнефного об'єму більш давнього XII століття. Духовний злет сучасних будівничих, що повертали святиню з фізичного небуття, закарбувався в її формах, в оздобленні інтер'єрів. Ця робота вимагала розуміння мислення митців XII і XVIII століть, володіння відповідними художніми техніками. 600 квадратних метрів мозаїк та 2000 квадратних метрів фресок в інтер'єрі Храму самовіддани митці (а багато хто з відомих художників відмовився брати участь у розписах) з творчою наснагою виконали за рік. Без сприяння Всевишнього, без віри у Бога здійснити цю величезну роботу було би неможливо.

Якось, ескізно опрацьовуючи образ Христа, Тоцький затримався у майстерні до темряви. Робота кипіла як ніколи і він не хотів зупинялися. Освітлення в студії не було: лампа кілька днів як зламалася. І раптом, у повній темряві, несподівано з'явилося світло. Хоч електрики й дали технічні пояснення цьому явищу, сам художник вбачав у та-

ких моментах безпосередню підтримку Всевишнього.

Праця Леоніда Тоцького як автора мозаїк та головного художника розписів центрального об'єму (станом на XII ст.) була натхненною. Концепція відтворення мальовань історичної частини храму (автори І. Тоцька, Л. Тоцький, І. Дорофійенко) ґрунтувалася на класичній системі візантійського храмового декору, а бічних приділів XVIII століття — на стилістиці українського бароко. Здійснені наукові дослідження дозволили визначитися з головною темою мальовань інтер'єру Михайлівського собору — темою ангельського заступництва за Русь [13].

В основу іконографічної програми покладено збережені мозаїки та фрески собору. Мозаїкою декоровано баню, підбанник, орнамент під барабаном та зображення Євангелістів на сферичних парусах. У вівтарній частині мозаїкою оздоблено апсиду, склепіння й бічні стіни віми, де лише в нижньому ярусі мозаїка поєднана з фрескою, а також — внутрішню стіну підпругної арки.

У відродженому Михайлівському соборі Леонідом Тоцьким виконано копії багатопігурної мозаїчної композиції «Євхаристія», мозаїчних постатей «Св. Стефана», «Св. Фадея» та інших, фресок «Благовіщення», «Св. Захарія». Скопійовані ним у Третяковській галереї мозаїка «Св. Дмитрій» і фреска «Св. Микола Мирлікійський» постали на місцях їхнього первісного розташування.

Головний об'єм Храму є авторським твором Леоніда Тоцького, виконаною ним місією з відродження втраченого мистецтва давньоруської мозаїки, відбудови Михайлівського Золотоверхого собору. Згідно з православними храмовими канонами посередині центрального купола — монументальний образ Пантократора, навколо якого — вісім фігур архангелів. У простінках вікон барабана — фігури дванадцяти апостолів. У сферичних парусах — медальйони із зображенням чотирьох євангелістів. По арках над вікнами в барабані головного купола, під карнизом купола — стилізовані під давньоруські стрічкові орнаменти.

Інші мозаїки Михайлівського собору є також авторськими роботами Леоніда Тоцького, які митець залишає по собі у спадок наступним поколінням. У консі головного вівтаря — Богоматір Оранта. На межі XX–XXI століть у Михайлівському соборі, у гармонійній єдності з архітектурною площиною склепіння апсиди Леонід Тоцький витворив новий образ Оранти — один з найкращих своїх творів. Перед глядачем у повний ріст постала постать Богоматері — заступниці віруючих, сповненої святої скорботи по всіх творіннях Божих, по їх гріхах та стражданнях.

Працюючи над мозаїками у стані духовного піднесення, митець сповна «розгортав» духовні ресурси власної мистецької «ДНК» та репрезентованої ним культури. Ескізи композицій в натуральний розмір, так зв. картони, розроблялися Л. Тоцьким відповідно до затвердженої іконографічної програми. Майстер безпосередньо викладав мозаїки на склепіннях та стінах, здійснював керівництво численними виконавцями. За його проектами було також розписано стіни сходів на хори собору. Неоціненну підтримку митцю в роботі надавала його дружина Людмила Петрівна Тоцька, яка

була одним з виконавців мозаїчного набору, а також суттєво допомагала при відтворенні інтер'єрів головної зали будівлі Полтавського земства.

Виготовлення мозаїки вимагає від майстра неабиякого терпіння й хисту ювеліра. Плитки смальти доводиться подрібнювати на маленькі шматочки потрібного розміру і форми. За день майстер може укласти не більше як 100 смальтинок, а робота над мозаїчними копіями триває роками. Як свідчить Л. Тоцький, «у давньоруські часи в Михайлівському соборі застосовувалася смальта трьох типів згідно з їх хімічним складом: свинцево-кремнеземне скло (жовто та зелена смальта), натрієво-кальцієво-кремнеземне скло (бузкова, чорна, блакитна, синя, червона з коричневим відтінком, золота смальта) і калієво-натрієво-свинцеве скло (смальта тілесного кольору). В окремих видах смальти були присутні окиси титану, алюмінію та стронцію, окис кальцію, окис магнію та барію. Давньоруські майстри виготовляли золоту смальту різного хімічного складу: іноді з вмістом золотої фольги, іноді зі сплавом золота зсріблом, золота з міддю тощо. Така смальта виготовлялась на той час безпосередньо в майстернях Києва. Кольорова палітра мозаїк Михайлівського собору — золотисто-жовто-зелена (свинцево-кремнеземна смальта).

Зараз було дуже важно відроджувати традиції давньоруських майстрів. Смальту для мозаїк відтвореного Михайлівського Золотоверхого собору виготовляли деякі склоробні заводи (київський, лисичанський), частина смальти з залишків ще ломоно-лишньої Академії мистецтв, кілька кубиків-зразків я відібрав у фондах Софійського заповідника зі смальти, знайденої під час розкопок. Була складена повна палітра кольорів смальти в мозаїках. Нова смальта, наближена за своїми розмірами до давньоруської смальти, укладась на цементному розчині, до якого для покращення колористичних якостей мозаїчних зображень додавався чорний пігмент. На відміну від давньоруської смальти з різними кольорами підоснови сучасна смальта була прозорою. Давні майстри володіли секретами технологій. Наприклад, золота смальта виготовлялась методом заікання листочка золота між нижнім кольоровим і тонким верхнім шаром прозорого скла, а самі золоті кубики смальти могли мати до 10 відтінків. У золотому тлі важливе не лише градація відтінків, а й модуль. Саме тому ми намагалися виготовити сучасну смальту, яка б відповідала давньоруській і за кольором, і за розміром» [7, с. 5].

З відбудовою Золотоверхого собору відновлено перервану на землі історичну вісь, що з'єднувала ансамблі Софії Київської та Михайлівського монастиря, енергетичний зв'язок між їх дзвіниціями.

Леонід Тоцький також був учасником відбудови Успенського собору Києво-Печерської лаври, відтворив мозаїчну баню й підлогу хрещальні (1999). Початок XXI століття виявився періодом інтенсивного розгортання мистецької «ДНК» Леоніда Тоцького. З-під його «мозаїчного пера» виходять життєдайні мозаїки у склепінні київського залізничного вокзалу «Національний художній музей України», «Національна опера України», «Андріївська церква», «Успенський собор Києво-Печерської Лаври» (2001–2003), в Академічному ляльковому те-

атрі (Київ, 2005), на фасаді Дитячої лікарні (Київ, 2005).

Видатне місце серед творчого доробку митця належить серії «Українських апостолів» Леоніда Тоцького, задум якого визрівав давно. Художньою мовою мозаїчного мистецтва спілкуються з нами історичні постаті апостола Андрія Первозванного, князя Володимира, княгині Анни, Ярослава Мудрого, Григорія Сковороди, Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, козака Мамаю, Тараса Шевченка, Івана Франка, Миколи Гоголя, Лесі Українки, Василя Кричевського, Володимира Заболотного, Миколи Реріха.

Першим твором серії «Українських апостолів» став портрет Тараса Шевченка, фраза з вірша якого стала основою композиції: «І день іде, і ніч іде, і голову вхопивши в руки, дивуєшся, чому не йде апостол правди і науки». Автор художньо осмислює протилежності: «день іде» — на жовтому сонячному тлі, а «ніч іде» — на глибокому синьому. Й творчо подає «і голову вхопивши в руки»: зображує лише одну руку, бо коли обома, то це вже жах і розпач.

Образ мандрівного філософа, музиканта, поета Григорія Сковороди подано на тлі квітучого саду «Божественних пісень». У руді Сковороди — вербовий ціпок, який проріс його живильними знаннями, передає рух у просторі вічності.

Мужне красиве обличчя Івана Мазепи з довгими козацькими вусами високохудожньо зображено на тлі прапора, родового герба і символів влади. Образ Миколи Реріха вирішено в халаті і шапочці на тлі засніжених гір, у сонячних променях з індійськими символами.

Колоритно подано образ козака Мамаю, який сидить під дубом і грає на кобзі. Поруч нього — штоф з чаркою, пістоль, ріг-порохівниця. Автор працював з посмішкою: поруч з Мамаєм на гілці повісив власну палітру, а в листях «заховав» москалів, які стріляють в нашого героя, а тому хоть би що.

Символіко-метафізичною глибиною пронизують душу авторські мозаїки «Криниця знань» (бібліотека Ярослава Мудрого), «Соняшник життя», «Геноцид 1932–1933», «Хвала життю», «Місяць», «Сонце». У жовто-блакитній гамі національного прапора філософські осмислюється «Соняшник» — українське сонце, що освітлює життя багатьом поколінням. У симетрично побудованій композиції одномоментно зафіксовано оптимістичне відчуття росту сонячної квітки — від процвітання, дозрівання до пуг'янка і, нарешті — до зрілого, наповненого стиглим насінням, соняха.

У 2010–2014 роках Леонід Тоцький працював над мозаїчним оздобленням храму на честь Преподобного Миколи Святоші, князя Чернігівського Печерського Чудотворця (Київ, Дарниця), а у 2016 році повернувся до мозаїчних робіт на Золотих воротах у Києві, де над автентичними залишками давніх воріт початку 1980-х років було зведено павільйон-реконструкцію. У 1982–1983 роках на новоствореному об'єкті Тоцький виконав перші оздоблювальні роботи, а через тридцять років — першу мозаїчну ікону Богородиці Нікопеї в люнеті східного фасаду Золотих воріт, що стало продовженням авторського переосмислення візантійського спадку в українському контексті.

Симетрична аркоподібна композиція образу

Богородиці з Богонемовлям на золотому тлі з абрисами захисної кольчуги здійснена мовою витонченої колористики. Іконописному лику Богоматері-ритаманні довгастий овал і витончені риси, властиві візантійському типу. І разом з тим, це жіночий український образ Богородиці, що тримає в руках щит — захист Києва з образом Христа-Немовля в променях жовтого золота [5].

Таємниця довершеності мозаїк Леоніда Тоцького — у таланті й неймовірній працездатності, в артистичній гармонізації протилежних за якостями кольорів і фактур. Серце й руки митця пронизував Божественний промінь і, як в голограмі (грец.: *holo* — ціле, *graph* — писати), фокусувався у шматочку смальти. Художник-мозаїст — це особливий «голографіст», який смальтинками (кожна з яких містить інформацію про ціле) засвідчує на землі Небесну цілісність й гармонію. Результат його праці — мозаїчні твори — оживають під променями Світла й пульсують, випромінюючи енергію Вищих світів.

**Висновки.** Наш сучасник Леонід Тоцький, один із обраних Всевишнім на подвижницьку роботу Відродження, своєю невтомною працею сприяв розвою закладеної в нього генетичної програми українського мистецтва й еволюції власної художньої «ДНК». У час грізних випробувань, які випали на долю українського народу у ХХ столітті, митець здійснив глибинне «занурення» до витоків культури часів розквіту Візантії і Київської Русі й відновив втрачений зв'язок з мистецькою свідомістю давніх майстрів, долучився до їх художніх принципів й засад і, примноживши своєю багатогранною творчістю, передав у спадок наступним поколінням.

Що саме судилося Леоніду Тоцькому, обшири мистецьких шукань і звершень якого є грандіозними, передати у спадок? З глибин віків він підхопив прадавню відповідь на споконвічне питання про сенс людського буття на землі: заради чого живе людина і заради чого варто жити? Це питання, сутність якого є незмінною в усі віки і за будь-яких обставин, загострюється як в часи тяжких випробувань і страждань, так і поневолення людського духу земними матеріальними примарами.

Відповідь на це питання — бачення іншої життєвої правди та іншого сенсу буття — закарбована давньоруськими майстрами у храмовій архітектурі й іконографічних образах. Архітектура храму та його невід'ємна частина — іконопис упродовж віків метафорично транслюють повідомлення про Божественну ідею внутрішнього соборного об'єднання людства, яке тільки й здатне перемогти хаос, ворожнечу і все зло світу.

Після гнітючих десятиліть кривавих гонінь на віру на українській землі у ХХ столітті Леоніду Тоцькому судилася величезна праця з навернення до цілісності, глибини та щирості українського мистецтва, осердям якого є панівна в архітектурі та живопису храмова ідея, втілена мовою релігійних символів.

Український іконописець ХХ–ХХІ століть, який з юності всмоктував візантійські традиції, відкривав інноваційні можливості давньоруського мистецтва, що ґрунтуються на високій професійній

культури, знаннях, вродженому смаку, створив низку символічних образів, які не віддзеркалюють земну дійсність, а промовляють про новий, ще невідомий нам життєвий лад.

Іконописні лики авторських мозаїк та фресок Тоцького — трансцендентні сутності невимовно-ідеального світу, сповнені величного духовного вищнення над земною буденністю. За фізичною нерухомістю постатей святих завбачається надзвичайне напруження духовного підйому, про що свідчать їх погляди. Саме вираз очей є втіленням високої духовності, символічної влади духу над тілом, небесного Світла, що висвітлює людську постать, якою б нерухомою вона не здавалася, й справляє приголомшливе враження.

В іконографічних образах, створених Л. Тоцьким, підноситься таїна поєднання глибокої скор-

боти по людським стражданням та невимовної радості, яка сповіщається світу. В цих постатях просвічується одухотворений народний український образ, який таким чином вводиться у прийдешнє соборне людство і зберігається на вищому рівні мистецької культури.

Завдяки подвижницькій праці Л. Тоцького з відновлення втраченого зв'язку поколінь онімлі на багато десятиліть іконописні образи київських храмів знову промовляють до нас тією самою мовою, якою зверталися й до наших далеких предків. Сповнені натхненної снаги мистецькі твори Леоніда Тоцького, які пробуджують приспану пам'ять і сакральні почуття, вже отримали самостійне напружене життя й запрошують глядача на територію духовного пошуку відповіді на споконвічне питання про сенс земного буття людини.

### Література

1. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Творчий шлях митця крізь призму процесів трансформації художнього життя в Україні 50–80-х років ХХ століття. К.: ІПСМ НАМ України, 2011. 592 с.
2. Авраменко О. Криволап. Метафізика чистого кольору. Київ: Атлант-ЮЕмСі, 2018. 168 с.
3. Безгін І. Академіки: Життя в мистецтві. К.: Інтертехнологія, 2006. Ч. 1. 168 с.
4. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов: Автопортрет. К.: Родовід, 2012. 108 с.
5. Кондель-Пермінова Н. Відтворення мозаїчної ікони «Богородиця Нікопея» на Золотих воротах у Києві // Мистецтвознавство України. К.: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 16. С. 27–37.
6. Кондель-Пермінова Н. До історії відродження будівлі Полтавського земства // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Київ: Фенікс, 2007. Вип. 4. С. 43–64.
7. Леонід Тоцький: «Ми повинні відроджувати національні традиції» // Будмайстер, 2005. № 1–2. С. 4–6.
8. Петрова О. Трете Око: Мистецькі студії. К.: Фенікс, 2015. 480 с.
9. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. К.: Фенікс, 2007. 608 с.
10. Рубан-Кравченко В. Кричевські і Українська художня культура. Василь Кричевський. К.: Криниця, 2004. 704 с.
11. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
12. Тоцька І. Під шатром Софії витворюються мозаїки...ХІ століття // Україна, 1993. № 10. С. 16–17.
13. Тоцька І. Програма мальовань інтер'єру Михайлівського собору / Памятки України: історія та культура, 1999. № 1, С. 25–31.
14. Тоцький Л. Г. Реставрація монументального живопису в Софії Київській у 1960 роки // Софійські читання. Вип. 4. К.: ЧП Горобець, 2009. С. 516–525.
15. Чепелик В. Український архітектурний модерн. К.: КНУБА, 2000. 378 с.
16. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. У 3-х кн. К.: Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.

### References

1. Avramenko O. Terezy doli Viktora Zareczkogo. Tvorchyj shlyax mytca kriz pryzmu procesiv transformaciyi xudozhnogo zhyttya v Ukrayini 50–80-x rokiv XX stolittya. K.: IPSM NAM Ukrayiny, 2011. 592 s.
2. Avramenko O. Kryvolap. Metafyzyka chystogo koloru. Kyiv: Atlant-YuEmSi, 2018. 168 s.
3. Bezgin I. Akademiky: Zhyttya v mystecztvi. K.: Intertekhnologiya, 2006. Ch. 1. 168 s.
4. Kashuba-Volvach O. Oleksandr Bogomazov: Avtoportret. K.: Rodovid, 2012. 108 s.
5. Kondel-Perminova N. Vidtvorennya mozayichnoyi ikony «Bogorodysya Nikopeya» na Zolotykh vorotax u Kyievi // Mystecztvoznnavstvo Ukrayiny. K.: IPSM NAM Ukrayiny, 2016. Vyp. 16. S. 27–37.
6. Kondel-Perminova N. Do istoriyi vidrodzhennya budivli Poltavskogo zemstva // Suchasni problemy doslidzhennya, restavracyi ta zberezhennya kulturnoyi spadshhyny. Kyiv: Feniks, 2007. Vyp. 4. S. 43–64.
7. Leonid Toczkyj: «My povynni vidrodzhuvaty nacionalni tradyciyi» // Budmajster, 2005. # 1–2. S. 4–6.
8. Petrova O. Tretye Oко: Mysteczki studiyi. K.: Feniks, 2015. 480 s.
9. Rogotchenko O. Socialistychnyj realizm i totalitaryzm. K.: Feniks, 2007. 608 s.
10. Ruban-Kravchenko V. Krychevski i Ukrayinska xudozhnya kultura. Vasyl Krychevskyj. K.: Krynytsya, 2004. 704 s.
11. Smyrna L. Stolittya nonkonformizmu v ukrayinskomu vizualnomu mystecztvi. Kyiv: Feniks, 2017. 480 s.
12. Toczka I. Pid shatrom Sofiyi vytvoryuyutsya mozayiky...XI stolittya // Ukrayina, 1993. # 10. S. 16–17.

13. Toczka I. Programa malovan inter'yeru Myxajlivskogo soboru / Pamjatky Ukrainy: istoriya ta kul-tura, 1999. # 1, S. 25–31.
14. Toczkyj L. G. Restavraciya monumentalnogo zhyvopysu v Sofiyi Kyvivskij u 1960 roky // Sofijski chy-tannya. Vyp. 4. K.: ChP Gorobecz, 2009. S. 516–525.
15. Chepelyk V. Ukrayinskyj arxitekturnyj modern. K.: KNUBA, 2000. 378 s.
16. Fedoruk O. Peretyn znaku: Vybrani mystecztvoznavchi statti. U 3-x kn. K.: Vydavnychyj dim A+S, 2006. Kn. 1: Istoriya ta teoriya mystecztva. Postati. Narodna tvorchist. 260 s.

**Кондель-Перминова Н.**  
**Художественная «ДНК» Леонида Тоцкого**

С использованием понятия ДНК как художественной метафоры проанализирован творческий путь и художественные работы украинского реставратора, художника-монументалиста, мастера мозаики Леонида Тоцкого (1932 г.р.). В отличие от общеизвестной формы двойной спирали ДНК установлены и рассмотрены три цепочки. Первая — родословная линия, взаимосвязи мастеров и учеников, второй является древнее монументальное искусство времен расцвета Византии и Киевской Руси, а в качестве третьей представлен мощный пучок из других художественных практик, в которых художник реализовывал собственный креативный потенциал. Исследованы специфические комплементарные связи между этими цепочками, которыми и определяется содержание проанализированных в статье произведений художника.

*Ключевые слова:* искусство Киевской Руси, реставрация, творчество Л. Тоцкого, мозаики.

**Kondel-Perminova N.**  
**Artistic «DNA» of Leonid Totsky**

Using the concept of DNA as an artistic metaphor, in article were analyzed the creative path and artistic achievements of Ukrainian restorer, monumental artist, mosaic master Leonid Totsky (1932). In contrast to the well-known form double helix of DNA, three strands were established and examined. The first is the lineage, interconnection of masters and students, the second is the ancient monumental art in heyday of Byzantium and Kievan Rus, and the third is a solid bundle of other artistic practices in which artist realized his own creative potential. Specific complementary relationships between these chains are investigated, which determine the content of artist's works analyzed in the article.

*Keywords:* Art of Kievan Rus, restoration, creativity of L. Totsky, mosaics.

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2019.*