

Kšicová, Danuše

Ukrajinská kultura

In: Kšicová, Danuše. *Z dějin ukrajinské kultury : umění - divadlo - hudba*. 1. vyd.
Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 21-168

ISBN 978-80-210-7494-1; ISBN 978-80-210-7497-2 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131873>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

UKRAJINSKÁ KULTURA

Úvod

Dějiny ukrajinské kultury se utvářely na poměrně rozsáhlém a historicky proměnlivém teritoriu, v němž se prolínaly vlivy zemí, do nichž byla jednotlivá území začleňována. Odtud ta neobyčejná pestrost jazyková a kulturní, v níž po přijetí křtu r. 988 a rozšíření církevní slovanštiny jako oficiálního církevního komunikátu bylo nejvýraznější spojnicí právě ortodoxní náboženství. Rozpory mezi západní a východní církví se po schismatu vyhlášeném r. 1054 začaly postupně prohlubovat. Vliv byzantské kultury udával po staletí základní orientaci v jednotlivých typech kultury: v církevní hudbě to byl projev vokální, v sochařství tradičně převládaly různé typy reliéfů, v malířství ikonmalba, v architektuře rozvoj byzantských typů stavitelství. Význam této tradice je patrný i na principech, za nichž později vznikala uniatská církev, jež do rituálních oblastí nezasahovala. Spokojila se s tím, co bylo pro administrativu nejdůležitější – uznání papeže jako hlavy církve. Přesto je průnik různých kulturních vlivů na ukrajinském území patrný jak v raném středověku, tak v dobách pozdějších. Je potěšitelné, že současná ukrajinská kulturologie se této problematice nevyhýbá. Je obdivuhodné, kolik toho bylo v průběhu ukrajinské samostatnosti v kulturní oblasti vykonáno. A to za okolností politické a ekonomické nestability, za cenu velkého osobního nasazení zúčastněných. Náзорným dokladem je vydání monumentálních akademických pětidílných *Dějiny ukrajinské kultury (Istorija ukrajins'koji kul'tury, Kyjiv 2001–2011)*, mapujících období od paleolitu až do současnosti. Poslední svazek (d. 5, kn. 2) ještě čeká na svoje vydání. Obdobné dílo o dějinách české kultury neexistuje. V posledních letech vyšla řada dalších významných prací, systematicky doplňujících mozaiku ukrajinské kultury.

Kulturu ovšem nelze chápat pouze z hlediska národnostního. Nemenší význam má i její začlenění do určitého teritoria, na němž se ukládaly kulturní vrstvy od dob prehistorických. Bachtinské pojetí paměti má nesmírný význam pro život jednotlivce i celých národů. A jde-li o zemi, která se teprve zcela nedávno dočkala své samostatnosti, platí to v míře dvojnásobné. Vždyť odkud lze čerpat sílu k překonání všech strážní, které s sebou přináší obtížná a mnohdy nepochopitelně krutá transformace současné ekonomie a celého životního stylu, ne-li z poznání vlastní minulosti, jejíž hodnoty jsou doložitelné

nádherou materiální kultury, zanechané na velkém území jeho dávnými obyvateli. A neméně důležité je i poznání peripetie historického vývoje země, z něhož lze čerpat poučení i memento.

Vývoj kultury na území dnešní či zcela nedávné Ukrajiny

Periodizace:

Prehistorické údobí od paleolitu přes neolit po dobu bronzovou a železnou.

Předkřesťanské období – jiné kultury na území dnešní Ukrajiny.

Základní členění na údobí prehistorické a historické lze upřesnit specifikací kultur historicky doložitelných zvláště v jižních oblastech Ukrajiny a na Krymu.

Prehistorické období

Paleolit. K zajímavým nálezům z této doby patří pozůstatky koster neandrtálského člověka v Čerkasském kraji na Dněpru. V tamních hrobech byla nalezena řada pozůstatků této kultury. V povodí Dněstru byly objeveny mnohé kultovní předměty: kamenné idoly, stylizovaná ženská figurka jako kopysť, unikátní kámen s rytinami zobrazujícími paleolitické sídliště. Dekorované mamutí kosti sloužily i jako hudební nástroje. Dochovaly se části čelistí, mamutí lebka s okrovým stylizovaným zdobením. Pro oblast **Mizuni** jsou charakteristické ženské postavičky z mamutích klů s typickými znaky paleolitického pojetí vyzrálých ženských tvarů. Nalezeny byly i různé druhy ozdob, např. v nalezišti **Kyrylivka** náramky s ornamentem. K typu nalezišť, jako je proslulá jeskyně Altamira v západním Španělsku nebo Kapová jeskyně ve středním Uralu, patří **Kamenná mohyla** – známé naleziště v Melitopolské oblasti u záporožské vesnice **Terpinnja**. Kdysi zde byl kamenný monolit, v němž byly vyhloubeny umělé jeskyně. Na skalních stěnách ve velké pískovcové mohyle, která byla zavalena balvany, bylo nalezeno kolem tisícovky skalních obrazů, zachycujících figurky lidí, zvířat i lidská obydlí v podobě hrázdění čtverhranných i kulatých tvarů. O rozvoji rybolovu svědčí vyobrazení rybářských sítí. Skalní obrazy pocházejí z různých historických období od paleolitu až po dobu železnou. Byly zde nalezeny i jednotlivé předměty, např. kamenné nádoby. Nejkrásnější je mamutí jeskyně, jejíž stěny jsou dekorovány postavami čtyř býků, kteří jsou v obranném postavení vůči útočníkovi. Po stranách jsou tři jeleni, jdoucí jeden za druhým. Scéna byla vytvořena na pozadí původního velkého paleolitického vyobrazení, představujícího

podle dochovaných klů a chobotu zřejmě mamuta. Výjev doplňují vyobrazení koní. O kultovním poslání tohoto centra svědčí výjev se šamanem v adoračním postavení, kolem jehož postavy jsou rozmístěny různé předměty určené k lovu – zbraně i pasti; v jedné jámě leží vlk s tlapami vzhůru. Lze usuzovat, že se zde shromažďovali lovci, aby si tak zajistili úspěch v lovu. Všechna vyobrazení jsou provedena okrovou barvou.

Pro dobu **neolitu** je charakteristický vznik zemědělství a dobytkařství, které s sebou nese rozvoj keramiky. Nádoby zdobené lineárním dekorem se vyskytují v podunajské oblasti, na Volyni, v Podolí, na Zakarpatsku i v povodí Dněstru. Výskyt obdobné kultury je charakteristický rovněž pro střední Evropu, Polsko a pro lokality podél Rýna

V **době měděné** vznikla Trypilská (gumelnická) kultura ze 4.–3. tisíciletí př. n. l., jež byla objevena koncem 19. stol. v lesostepní oblasti pravobřežního Dněpru a v Podněstří. Šířila se v prvním období směrem na Volyn a do stepních oblastí kolem Černého moře. Ve druhém, tzv. středním období, zasahovala do Moldávie a do oblastí kolem Kyjeva. Třetí fáze tripolské kultury je spjata s územím Oděsy, Kyjeva a Volyně. Známa je např. lokalita Žvanec. Obydlí byla tehdy stavěna z hlíny na dřevěných základech. Byla značně rozsáhlá – od dvaceti do padesáti čtverečních metrů. Bylo zde několik místností včetně kuchyní s otevřeným ohništěm. V sídlišťích žilo až 2 000 lidí. Tripolská kultura byla proslulá svou keramikou se zajímavým ornamentálním dekorem. V pohřebištích se dochovaly unikátní kamenné antropomorfní stély se symbolickým stylizovaným dekorem. Šlo buď o abstraktní obrazce, nebo o vyobrazení pracovního náradí na těle figur. Mezi postavami jsou rovněž ženské idoly s typicky zdůrazněnou pánví, s níž kontrastuje malá hlava, jež někdy zcela chybí, a dívčí poprsí. Obyvatelé byli zemědělci a dobytkaři. Uctívali zvířata a živly: hrom, blesk či oheň. **Jamní kultura byla** jednou z nejrozšířenějších kultur východní Evropy od Dněstru až do Zauralí. Název vznikl podle pohřebišť umístěných v jamách, kde bylo nalezeno na 10 000 zajímavých kultovních i užitkových předmětů. Pozoruhodné jsou nálezy měděných nádob a zlatých šperků. Charakter této kultury je zřejmý z rekonstrukce kurhanu, obklopeného kultovními kameny se symbolickým dekorem.

Z doby **bronzové** pocházejí zajímavé nálezy šňůrové keramiky. Ve stepních oblastech jižní Ukrajiny se dochovala tzv. mohylová kultura. Zemřelý byl pochován hlavou směrem na východ, v některých oblastech na sever či na jih. Základem většiny mohyl v povodí severního Donce byla dřevěná konstrukce. V některých mohylách se dochovaly i kamenné sarkofágy. Kromě ozdob se zde nacházely i věci denní potřeby, náradí a zbraně. Ke kultovním předmětům patřily i bronzové svastiky a kříže. Charakter této kultury dokumentují rekonstrukce mohyl a srubové kultury lokality u Usova jezera na Donu. Z doby bronzové pocházejí také monumentální kamenné skulptury, jež byly začleněny do doby raně bronzové (3. tis. př. n. l.) až počátkem 80. let 20. století. Zcela unikátní památkou je 120 cm vysoký **Kernosivský mužský vousatý idol** z oblasti **Dněpropetrovska**, opatřený v dolní části hranolu několika zbraněmi: lukem, šípem, bulavou, třemi sekyrkami, motykou. Je vytesána i lžice a forma na odlévání kovu. Ruce s roztaženými prsty přitisknuté k hrudi připomínají obdobně pojednané ruce dvou mužských

bohů na Zbručském idolu. Zachycen je býk, dva koně, želvy. V centru stély je člověk s ocasem, pronásledující dvě zvířata, na boku je falický výjev, vše doplňují ornamentální motivy trojúhelníků a čar. Jde zřejmě o mytické výjevy, spjaté s představami o stvoření světa. Kernosivský idol nalezly r. 1973 děti v jámě po výkopu dávného kurhanu. Jejich učitel nález předal k vědecké analýze.



3. Kernosivský mužský idol z 3. tis. př. n. l. z oblasti Dněpropetrovska, opatřený v dolní části hranolu několika zbraněmi: lukem, šípem a třemi sekyrkami. (Керносівський бовван – кам'яна статуя-баба епохи мідної доби, III тис. до Христа.) (120 x 36 x 24 cm), váha 238,5 kg. Historické muzeum Dněpropetrovsk, exponát: ДИМ-А-9039. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Керносівський_идол.png

V průběhu posledních deseti let byly provedeny rozsáhlé výzkumy v horských oblastech Zakarpatské Ukrajiny, kde byla nalezena řada zajímavých petroglyfů – rytin na skalních útvarech. Archeologové se soustředili zvláště na oblast Ivano-Frankivska a Zakarpátí. Navázali přitom na výzkum dřívějších badatelů. Pro nás je zvláště zajímavá zmínka o korespondenci **Ivana Vahylevyče** (pol. Iwan Wahylewycz) s **Pavlem Josefem Šafaříkem**. V jeho dopise českému badateli z 2. dubna r. 1837 je totiž zmínka o kultovních kamenech, které dodnes přitahují pozornost archeologů i etnografů. Uvedená korespondence dává současně možnost nahlédnout do procesu Šafaříkovy práce nad *Slovanskými*

starožitnostmi (1–2, 1836–1837). Z etnografického hlediska je zajímavé, jak se archeologické nálezy prolínají se západoukrajinským folklorem. Hovoří se zde totiž o tzv. **Dovbušově kameni**. Jde o zřejmou souvislost tohoto názvu se zakarpatským zbojníkem **Olexou Dovbušem** (1700–1745), známým z huculských písní, jehož osud velmi připomíná postavu slovenského Jánošíka. Archeologickým nálezům skalních vyobrazení v podobě solárních znaků, rytin kultovního významu i řadě užitných předmětů je v současné době věnována intenzivní pozornost badatelů (srov. *Starožytnosti hucul'ščyny*, 2011).

Historicky doložitelné kultury

Kimmerijci

Začátek historicky doložitelných kultur na území dnešní Ukrajiny je spjat s **Kimmerijci**, kteří sem přišli začátkem 1. tisíciletí př. n. l. Kimmerijci používali železo. Byli prvním národem východní Evropy, o němž píše Homér v *Odyseji*. Kimmerijci jsou vyobrazeni na etruských vázách dochovaných ve Vatikánském muzeu. V 8. stol. př. n. l. kimmerijská jízda proniká na jih podél Černého moře přes Severní Kavkaz do Zakavkazí. Zasahuje do období rozporů mezi Asyřany a říší Urartu, představující nejstarší kulturu dochovanou na území Arménie. Urartský král Rusa I. utrpěl od Kimmerijců velkou porážku. R. 714 spáchal sebevraždu po porážce způsobené asyrskou armádou. Výskyt Kimmerijců je doložen v oblasti středního Dněpru. Z dochovaných archeologických nálezů lze upozornit na zbraně, štíty s kruhovým tepáním, na koňské postraňky a různé kovové předměty, zdobené geometrickým ornamentem.

Skytové

Dalším kočovným kmenem postupujícím po stopách Kimmerijců směrem z východu na sever do ukrajinských příčernomořských stepí byli **Skytové**. První písemné záznamy o této indoíránské civilizaci pocházejí ze 7. st. př. n. l. Skytové postupovali z Přední Asie přes Severní Kavkaz do stepních oblastí podél Černého a Azovského moře a na severní Krym. Hlavního rozkvětu dosáhla skytská kultura v 5. st. př. n. l., kdy o nich píše řecký historik Hérodotos (485–425) ve své *Historiai*, výsledku studijní cesty do oblastí řecké a perské říše, kdy navštívil rovněž centrum skytské kultury u města Olbie při ústí Dněpru do Černého moře. Skytové založili stát nazývaný Velká Skytie. Ovládali na jihu území u dolního Dunaje a na východě pobřeží Azovského moře, povodí Donu a pobřeží Krymu. Hérodotos dělí skytské kmenové svazy takto: území Krymu a pobřeží Azovského moře ovládali Skytové královští, na severu od nich byli Skytové kočovní, mezi středním Dněprem a Donem žili Skytové-rolníci. Stejně se jmenovali Skytové na území Volyně a Podolí. Byly to kmeny bojovné, organizované na zásadách vojenské demokracie. Největšího vojenského úspěchu dosáhli Skytové ve válce proti perskému králi Dareiovi v letech 514–513 před naším letopočtem. Skytové byli proslulí svým zpracováním kovů.

Dovedli vyrobit bohatě zdobené zbraně a umělecké výrobky ze zlata a stříbra dekorativní i kultovní povahy. Přesvědčují nás o tom nálezy ve vysoce navršených mohylách skytských velmožů. Dokládá to např. průřez skytskou mohylou v oblasti Chersonésu ze 4. st. př. n. l. O unikátnosti této kultury svědčí zlatý hřeben z mohyly Solochoa v Záporoží z 5. st. př. n. l. nebo zlaté předměty z Bratoljubivské mohyly v oblasti Chersonésu z téže doby. Pozoruhodný je zlatý pektorál z Tovské mohyly v Dněpropetrovské oblasti se scénou zobrazující dojení ovce. V Hajmanově mohyle v Záporoží byla nalezena stříbrná pozlacená nádoba s dekorem, jehož rekonstrukce představuje dva sedící a besedující bohaté muže. Zajímavá je i plaketa s tygrem držícím v tlamě hlavu berana. Zcela soudobý ráz má zlatý náhrdelník s přívěsky.



4. Pektorál, 4. st. př. n. l., zlato, průměr 30,6 cm. Kurhan Tlustá mohyla u města Jenakijeve, Dněpropetrovská oblast, výkopy r. 1971. Státní muzeum Ermitáž, Petrohrad (Konečný, 1977, obr. 23).

V průběhu 3. století před naším letopočtem byli Skytové vytlačeni pastýřskými kmeny Sarmatů. Nejdéle se Skytové udrželi na území Krymu a na březích řeky Bugu, která sousedila s řeckými koloniemi. Řecké kolonie prováděly úspěšný obchod s okolím, přežily nájezdy kočovníků a římskou expanzi. Posléze se staly součástí Byzantské říše.

Sarmati

Ve 3. st. př. n. l. byli Skytové poraženi Sarmaty, kteří zpusťovali kdysi vzkvétající krajinu. Sarmati se usadili na sever od Krymu, kde Skytové zůstali v rámci Bosporské říše. Ta spadala do zájmové oblasti Alexandra Velikého (356–323), jenž byl od r. 336 makedonským králem. Po jeho smrti se říše rozpadla na státy diadochů (vojevůdců). Sarmati žili

po levé i pravé straně Dněpru. V oblasti západní (pravobřežní) žili v 1.–2. st. n. l. Pozdější Skytové obývali ve 2. st. obě strany Dněpru a oblast centrálního Krymu.

Sarmatská kultura se vyznačuje rovněž bohatým dekorem na zlatých předmětech zdobených drahými kameny, jako jsou např. zlaté zvířecí figurky, nalezené v Nohajské mohyle, nebo zlaté disky zdobené tyrkysem z mohyly na prazích dnešního Dněpropetrovska. Zlaté náhrdelníky a náušnice bohatých Sarmatek byly nalezeny v lokalitě Vinnyčyna.

Antická kultura

Začátkem prvního tisíciletí př. n. l. pronikají Řekové do oblasti Berezaňského poloostrova. V první polovině 6. st. n. l. je vybudováno na březích řeky Bug město Olbia. V jižní části Krymu (řecké Tauridy) vzniká jónské osídlení s centrem v Chersonésu u dnešního Sevastopolu. Byla to součást velké řecké kolonizace, již lze rozdělit do tří období:

1. období: od 7. stol. př. n. l. do pol. 1. st. př. n. l. – spojení s Řeckem i s kmeny poblíž těchto kolonií, které přejímají jejich kulturu.

1. období se dělí na:

a) archaické: 2. pol. 7. st. – zač. 5. st. př. n. l., aktivní kontakt s řeckými centry, hlavně s jónskými městy. Budují se chrámy v Olbii a Pantikapaionu u Kerčského průlivu. Vznikají administrativní centra zvaná agory.

b) klasické: zač. 5. st. – 2. třetina 4. st. př. n. l. Rozšiřuje se státnost, vytváří se mincovnictví, tržní kultura, obchod s antickým světem. V této době navštěvuje Olbii Herodotos. Setkal se i se skytským králem Skylou, který obýval palác v Olbii. Vytvářejí se těsné vztahy mezi barbarskými kmeny, hlavně Skyty, jejichž král ovládl na nějakou dobu Olbii, kde začal razit stříbrné peníze. Do této doby spadá expanze Alexandra Makedonského, který obléhá Olbii a dobývá ji r. 331 př. n. l. Zvítězil tak opět nad Skyty.

c) helénské: poslední třetina 4. st. př. n. l. do pol. 1. st. př. n. l. Rozkvět ekonomický, zemědělský, rozvoj řemesel, obchodu a veškeré kultury. V polovině 3. st. začíná krize, provázená vpádem barbarských kmenů na Krym. Jsou to opět převážně Skytové, kteří rozvracejí antickou kulturu Krymu. Chersonésos i Olbia musí platit daň skytským knížatům. Vzniká krymská Malá Skytie, jíž jsou podřízeny bývalé řecké kolonie. Teprve řecký diadoch Mitrídat IV. osvobozuje koncem 2. st. př. n. l. závislá řecká města ze skytského područí. Výsledky tohoto vítězství využil ve válce s Římem.

2. velké období představuje již římskou kolonizaci. Města Olbia, Chersonésos a Týros či Týr (lat. Tyrus) se stala součástí římské provincie Nižní Mézie. 1. pol. 1. st. př. n. l. – 70. léta 4. st. n. l. Pro tuto dobu je charakteristická barbarizace osídlení. Hospodářství a ekonomie těchto oblastí se orientuje na obrannou pozici, jež má chránit římské osady proti barbarským vpádům. Začíná ekonomický rozkvět měst Týros, Olbia a Chersonésos, která se začínají romanizovat. Druhé velké období se dělí na tři etapy:

a) 1. st. př. n. l. – orientace měst na Řím, římské jednotky se objevují na severním pobřeží Pontu (Černomořské pobřeží – u bývalého řeckého osídlení). Římský vliv se projevuje v hlavních městských centrech – v Chersonésu aj. Římané vytvářejí obranný

system proti barbarským vpádům. Vznikají nové osady v oblasti Chersonésu a Týru. V Chersonésu a Bosporu vzkvétají řemesla a obchod. Začíná se používat solení ryb. Obchod se orientuje především na římská centra.

b) pol. 2. – pol. 3. st. n. l. – V oblasti Týru, Chersonésu a Olbie se nacházejí římské jednotky tvořící hráz proti vpádům barbarů. Rozkvět proto může pokračovat nerušeně.

c) 2. pol. 3. st. n. l. – 70. l. 4. st. – římské jednotky odcházejí. Gótové zničili selské osady a rozvrátili antická města. Přečkala pouze města Chersonésos a Pantikapaion, která se stala součástí byzantské říše.

Nejdůležitější centra antické kultury

Olbia. Na základě archeologických vykopávek byly vytčeny plánky opevnění i centra města a byla vytvořena mapka nekropole u ústí Bugu do Černého moře. Nekropole Olbia má rozlohu téměř 500 ha. Byly na ní učiněny archeologické nálezy obydlí, pohřebišť, v nichž byly zachovány stély s antropomorfními vyobrazeními i pozůstatky oltářů. Z první poloviny 3. století pochází monumentální mohyla s kamennými konstrukcemi.

Chersonésos. Z helénské doby se dochovala městská brána, pozůstatky chrámu Afrody, jenž měl pravděpodobně čtyři sloupy s dórskými hlavicemi a charakteristický triangl nad hlavním vchodem s několikastupňovým schodištěm. Podle plánů se Chersonésos nachází na někdejší Hérakleitově poloostrově, což je výběžek dnešního Sevastopolu. Na plánech je statek jednoho z kněží Chersonéského knížectví a pevnostní věže Chersonésu.

Pantikapaion. Byla vytvořena rekonstrukce předpokládaného vzhledu palácové pevnosti na hoře Mitridatu u Kerče. Většinu obyvatel Pantikapaionu tvořili Skytové. V Pantikapaionu se dochovala podzemní pohřebiště v katakombách, kde je unikátní Pantikapaionská freska, zobrazující pohřební rituál s vyobrazením mytologických postav. Velmi cenné je zachycení způsobu pohřbívání v rakvích a sarkofázích. Historicky důležitá jsou zobrazení hudebních nástrojů a dobového oblečení.

Složení obyvatelstva. Většinu tvořili Řekové z Malé Asie, Atiky a Herakléionu. Obyvatelé Olbie si udržovali v průběhu sedmi století svou řeckou kulturu, i když mnohdy oblékli skytský oděv. Postupně byli čím dále tím více ovlivňováni svým barbarským okolím. V řemeslné výrobě se užívaly barevné kovy, které se umělecky opracovávaly. Dochovaly se typicky antické amfory a helmice řeckých vojáků

Kultura. Pěstovalo se antické divadlo, o čemž svědčí antické amfiteátry a divadelní masky. Rozvoj výtvarného umění dosvědčují terakotové sošky, fresky stylizovaného geometrického dekoru z oblasti Bosporu. Ve sklepeních se zachovaly malby a inkrustace ze 2. st. n. l. V Olbii je zajímavá mozaika na fragmentu podlahy. V Chersonésu se dochovala mozaika zobrazující scénu umývání ze 3. st. př. n. l. V Haimanově mohyle byla nalezena pozoruhodná skytská zlatá hlava bohyně Démétér. Z kultovních staveb pak pozůstatky

chrámu Apollóna Delfinia z 5. stol. př. n. l. s hlavním oltářem z 5.–3. st. př. n. l. Apollónův chrám byl i v Pantikapaionu. Řecké kolonie prováděly úspěšný obchod s okolím, přežily nájedzy kočovníků a římskou expanzi. Posléze se staly součástí Byzantské říše.

Sarmati byli během 3. století před naším letopočtem vytlačeni Góty. Z nich se vyčlenila skupina Ostrogótů, kteří osídlili území na východ od Dněstru. Černomořské stepi se staly doménou kočovných asijských národů. Ve 4. století př. n. l. to byli Hunové, pak Avari, v 7. století Bulhaři a pak Pečeněgové.

Začátky ukrajinské kultury

Vývoj kultury budoucí Ukrajiny je spjat s územím Haliče, Volyně, Kyjeva a Černigova, které byly chráněny od stepních oblastí přírodními podmínkami. Slovanská území byla vzdálena od center přičernomořské kultury, proto byl jejich vývoj značně pomalejší. První památky slovanské kultury nacházejí archeologové na tzv. pohřebních polích v oblasti Haliče, Volyně a Kyjeva. Jsou to nálezy keramiky s ornamentálním dekorem. V oblasti Černigova se dochovaly **vysoké mohyly**, kde byli pochováváni velmožové a bojovníci. Pohřební obřady byly prováděny žehem a popel byl ukládán v keramických popelnicích. Známa je tzv. Černá mohyla, pocházející pravděpodobně z 9. stol. Obsahovala velký počet zbraní, brnění, tuří rohy se stříbrným kováním, jež je v jednom případě zdobeno dekorem ve tvaru lilie, na jiném je složité vyobrazení lovu s rytíři, psy, orly a kohouty. Jsou zde i kostěné hřebeny s vyřezávanými rukojetmi. V další tzv. *Mohyle kněžny Černy* byly nalezeny tuří rohy s řezbářským a cizelovaným dekorem, zakončené orlí hlavou.

Slovanské chrámy a idoly

V předkřesťanské Ukrajině nebyla dostatečně propracována mytologie. Bohové nebyli ještě hierarchizováni, jejich mytologii nelze srovnávat s takovými vyspělými kulturami, jako byla řecká či římská. Vývoj pohanské mytologie byl přerušen christianizací. Nevíme, jak vypadal ukrajinský Olymp ani jakou roli hrál v předkřesťanském umění. Neexistují materiální doklady, že by v předkřesťanské Ukrajině existovaly chrámy. Dochovalo se však svědectví arabského cestovatele **Al Mas'udího** (900–995), jenž líčí v díle z r. 943, že viděl v těchto oblastech na pahorcích chrámy, z nichž zněl zpěv.

Východní Slované uctívali božskou moc přírody, vody, ohně, slunce a nebe. Ctili také zvířata a stromy. Hlavním božstvem byl **Svarog** – bůh nebes a Slunce, jeho synem byl dárce všech pozemských věcí, hlavně pak deště a vody **Dažbog** a **Choros**, zosobňující Slunce a oheň – jako takový byl i ochráncem kovářů. Bohem ohně byl rovněž **Svarožič**.

Stáda ochraňoval **Veles**. Později se největším božstvem stal **Perun** – bůh hromu a blesku. O tom, že kníže Igor uctíval boha Peruna, je doklad z r. 954, když vedl jednání s Řeky. Pohanské bohy uctíval i jeho vnuk Vladimír. Podle svědectví arabského cestovatele z 10. stol. Ibn-Faldana dal po svém uvedení na kyjevský stolec postavit na pahorku kolem knížecího paláce dřevěného Peruna se stříbrnou hlavou a zlatým vousem i řadu dalších bohů: Chorse, Dažboga, Striboga, Symargl a Mokoše. Podle Vladimírových dispozic uctívali bohy i jeho poddaní, kteří na jeho příkaz postavili např. na břehu řeky Volchov modlu Peruna.

Z původně velkého množství pohanských idolů se jich dochovalo velmi málo, neboť většina z nich byla po přijetí křesťanství zničena. Jako pozůstatky pohanského kultu z doby před vznikem slovanské kultury lze uvést tzv. kamenné „baby“ ze 4. st. n. l., nalezené v oblasti mezi Donem a Dněprem. Byly to stojící nebo sedící postavy třímající v ruce nádoby. Jejich orientace východním směrem svědčí o jejich sepětí se solárním kultem. Tradice vytvářet kamenné ženské či mužské idoly je doložitelná na rozsáhlém území od Mongolska, jižní Sibíře, Ázerbájdžánu až po stepní oblasti Ruska, východní Ukrajinu a Německo. V básnických textech Nizámího se lze dočíst o poloveckých obřadech, spjatých s těmito idoly, v nichž byly uctívány duše předků. Slovo „baba“ pochází z původního „balbal“, jímž se rozuměl praděd. Posléze se význam zúžil na vůdce kmene, jemuž měly dodávat sílu a nesmrtelnost ženské idoly, jež měly i ochrannou funkci. Proto se jim přinášely obětní dary, o čemž svědčí beraní kosti, jež bývají nalézány v jejich blízkosti. Menší počet kamenných idolů představuje muže se špičatými čepicemi nebo helmami. Většina idolů byla zničena za tataro-mongolského vpádu. Muslimové/mohamedáni je ničili jako vše, co pokládali za pohanské.



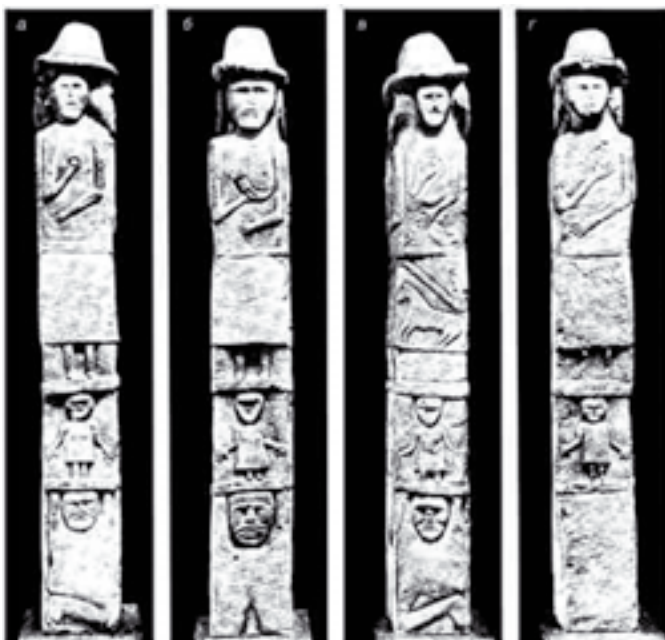
5. Polovecká „baba“ s nádobou. Jedna z tzv. kamenných „bab“ ze 4. st. n. l., Luhansk. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baba_15.jpg [vid. 2014-08-08].

U vesnice Zazdrisť v oblasti **Terebovlja** (před r. 1944 Trembovlja) se nacházejí balvany s vyobrazením podivných znaků, které připomínají tzv. tamgy, známé ze střední Asie. Typologicky jsou blízké runovému písmu.

Bezesporu nejvýznamnější dochovanou památkou pohanského kultu je tzv. **Zbručský idol z 9.–10. stol.** Nalezl jej r. 1848 statkář Kocjubynčyk v řece Zbruč (přítoku Dněpru) nedaleko vesnice Lyčkivci v Ternopilském kraji. Je to kamenný hranol o výšce 2,67 m, vytesaný jako monolit z pískovce. Totem je rozdělen do tří nestejně vysokých částí. Horní (160 cm), opatřená hřibovitým kloboukem s ohrnutou krempou, spočívá na symbolech bohů, specifikovaných určujícími atributy. Všechny čtyři stěny hranolu jsou pojednány analogicky směrem dolů zobrazením ohnutých rukou, třímajících ve dvou případech symbolické předměty, svědčící o tom, že jde o bohyně. Jedna z nich drží v pravé ruce roh ohnutý dolů jako symbol hojnosti a úrody. Je pokládána za bohyni plodnosti Makoš. Druhá, označená badateli jako bohyně jara a lásky Lada, třímá prsten – symbol věrnosti, ale i znak ochranného kruhu, který ostatně uzavírá prostor kolem idolu. Z vyobrazení bojovníka, jenž má v místě nohou vytesané nejdůležitější sounáležitosti, meč a koně, lze vyčíst podobu hromovládce Peruna – boha války. Poslední božstvo se solárním znakem je označováno jako bůh slunce Choros nebo Dažbog – bůh plodnosti a slunečního svitu. V prostředním pásu o výšce 40 cm jsou analogicky dvě ženské a dvě mužské postavy v šatech sahajících pod kolena, s rukama dotýkajícími se jako v kolovém tanci. Adorační funkce je zdůrazněna ve spodním pruhu, kde jsou vedle výrazně zobrazeného obličejе postav s naznačenou dolní částí trupu důležité jejich pozvednuté paže jakoby podepírající celý sloup. Podle názoru významného badatele B. A. Rybakova naznačují tři vertikálně umístěné pruhy nebe, svět lidí a prostor podzemních božstev. Tato tradice se ostatně dochovala i v tzv. školských loutkových divadlech, zvaných vertep, jež se z Ukrajiny dostala do Ruska spolu se založením obdobné církevní školy, jako byla Kyjevsko-mohyljanská akademie. Reliéfy lidských postav a koně jsou blízké románskému stylu. Nález ze Zbručě však připomíná i obdobné kamenné idoly Pečeněgů nebo Uhrů, známé z Altaje a Kubáně. Vzhledem k tomu, že jde o typologickou souvztažnost těchto kreačí s proslulými reliéfy Dmitrijevského chrámu, jehož kované dveře jsou dílem německých mistrů románskému chrámu v Řezně, lze předpokládat, že jde o produkt kontaminace západních a východních kulturních proudů, k níž docházelo ve výtvarném umění na obchodních stezkách, podobně jako je to doloženo z folkloru. R. 1851 daroval statkář idol hraběti Mečislavu Potockému, který byl amatérským archeologem. Ten mu dal jméno Svantovit a předal jej krakovské akademii věd. V současné době je idol umístěn v krakovském archeologickém muzeu. Sádrový odlitek byl předán Lvovskému muzeu Ljubomyrských. Moderní kopie je v současné době umístěna rovněž v parčíku před Sofijským chrámem v Kyjevě, kde je předmětem uctívání i pohany.



6. Zbručský idol z 9.–10. stol. v parku před Sofijským chrámem v Kyjevě. Foto DK, 1978.



7. Schéma Zbručského idolu dává možnost studovat všechny čtyři strany hranolu. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Стороны_збручского_идола.jpg

Pohanské svátky byly spojovány s kultem slunce. Vánoce oslavovaly zimní slunovrat, masopust byl předzvěstí jara a letnice oslavou nejdelšího dne roku. Na tuto tradici byly snadno naroubovány kultury křesťanské. Prvním dokladem o počátcích organizovaného státu byly letopisy. Nejznámější z nich, *Pověst vremennych let*, napsal v 11. století kyjevský mnich **Nestor**. Do svého díla zařadil rovněž legendy, které však měly racionální jádro.

Pokřtění Kyjevské Rusi

Zásadní předěl v dějinách Kyjevské Rusi sehrála její christianizace za knížete Vladimíra, který podřizoval otázky náboženské své státní politice. Po nezdařeném pokusu založit kult boha Peruna Vladimír přijal r. **988** v Chersonesu (u dnešního Sevastopolu) byzantský křest a vzal si sestru Basila II. **Annu**. Nestor ve svém letopise líčí, že kníže Vladimír nejdříve vyslal posly, aby se přesvědčili o vychvalovaných vírách. Největší dojem na ně udělalo Řecko. V překladu K. J. Erbena zní zpráva poslů takto:

„I přišli jsme pak do Hřek, a vedli nás, kde slouží Bohu svému, a nevěděli jsme, na nebi-li jsme byli neboli na zemi; neb není na zemi takového podívání, ani krásy takové, i neumíme toho ani pověděti; toliko to víme, že tam Bůh s lidmi přebývá, a jejich služba boží jest lepší než ve všech jiných zemích. My tedy nemůžeme zapomenouti krásy té; neb každý člověk, když okusil prvé sladkosti, potom hořkosti nepřijímá; tak ani my nechceme zde býti.“

Pohanské pověry však přežívaly dlouho a v dnešní době prožívají podivuhodnou renesanci. Jakýmsi seizmografem je chování kyjevského publika ke kopii Zbručského idolu v parku před Sofijským chrámem. Vandalové jej polévají mazutem a obdivovatelé jej zdobí květinami. Zajímavé je zjištění, že se u východních Slovanů po dlouhou dobu na venkově uchovával obřad iniciace. Mládež se dělila na chlapeckou a dívčí. Chlapci si volili svého velitele, kterému říkali ataman, vůdce či bříza. Jejich vůdce někdy míval svého zástupce nebo pobočníka. Představitelé mládeže domlouvali průběh večerních zábav, zpěvů či tanců, jednali jménem celé skupiny s představiteli starších a organizovali iniciační obřady, jež mívaly tři fáze. V první proběhla volba kandidáta, v další jeho rituální smrt, ve třetí pak jeho nové zrození do údobí před dospělostí. Chlapci se zařadili mezi výrostky, dívky mezi dorostenky. Většinou se tak dělo za zpěvu písní při večerních zábavách, na Ukrajině zvaných „večerníci“. Za hezkého počasí se mladí scházeli na lukách za vesnicí, kde tančili různé typy chorovodů, nebo se scházeli v jedné z chalup, kde dívky za zpěvu vyšívaly nebo šily (*Istorija ukrajins'koji kul'tury*, t. 2, 158–160).

Rozkvět církevní architektury

Za poměrně klidné vlády knížete Vladimíra došlo k rozsáhlé výstavbě Kyjeva a řady dalších měst. Prvním kamenným chrámem v **Kyjevě** byl *Desátkový* (Desjatynnyj) *Uspenský chrám* neboli chrám *Zesnutí Přesvaté Bohorodice* (986–996). Vladimír na výstavbu a údržbu chrámu vyčlenil desetinu svých příjmů; odtud jeho název. Na jeho cihlách byl užit znak trojzubce, jenž je doložen i v *Uspenském chrámu* ve **Vladimiru Volyňském** z 2. pol. 11. stol.

Po Vladimírově smrti r. 1015 vzplanula válka o nástupnictví na uvolněný stolec. Dva z jeho zabitých synů **Boris** a **Gleb** byli později prohlášeni za svaté a stali se častým námětem ikonomalby.

K vrcholnému politickému i kulturnímu rozkvětu Kyjevské Rusi dochází za panování **Jaroslava Moudrého** (978–1054, vládl od r. 1016). Byl postaven zděný *Sofijský chrám* (1037), který zaujímal plochu téměř 3000 m².



8. Hagia Sofia (558–562), byzantský chrám, od r. 1453 mešita, od r. 1934 muzeum s odhalenými byzantskými mozaikami a galerií fresek a mozaik v horní galerii – někdejší ženské modlitebně. Současný stav, foto DK, 2012.



9. Schéma východního průčelí původního Sofijského chrámu v Kyjevě. 1017–1037. (*Dejiny ruského umenia*, 1977, obr. 4, s. 23.)

Je to mohutná stavba, budovaná řeckými staviteli podle vzoru proslulého konstantinopolského chrámu Boží Moudrosti (*Hagia Sofia*, 532–537). Na rozdíl od konstantinopolské katedrály, kryté jedinou obrovskou kopulí, pod níž se shromažďovali všichni věřící, kyjevský *Sofijský chrám* je koncipován jako pětilodní bazilika s křížovou dispozicí. Do stěn z kvádrkového zdiva, původně neomítnutých, byly zabudovány džbány, což byl osvědčený prostředek, jak dodat sakrálním objektům působivou rezonanci. Nad pětilodím katedrály původně dominovala kopule na vysokém tamburu, ostatních dvanáct věží se postupně snižovalo, takže chrám měl výrazně pyramidální objem s novozákonní symbolikou Krista, obklopeného dvanácti apoštolů. Stavba původně typicky byzantská byla v 17. stol. barokizována a opatřena pozlacenými kopulemi, jichž ještě šest přibýlo.



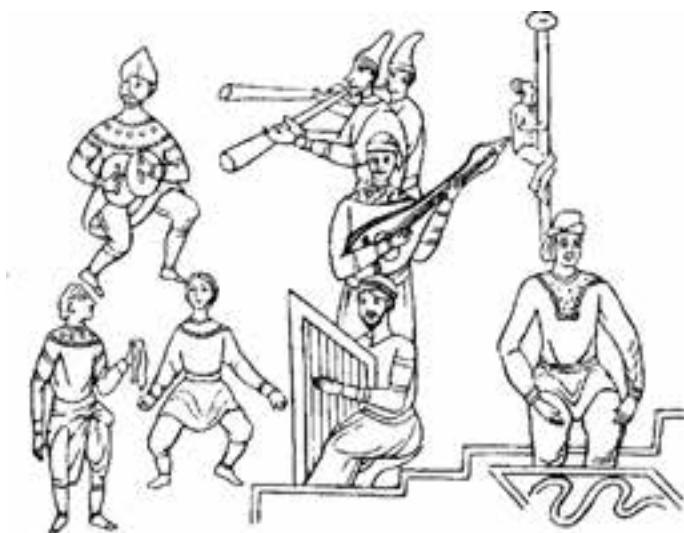
10. Dnešní podoba Sofijského chrámu v Kyjevě. Odhalené neomítnuté zdivo naznačuje původní charakter stavby. (История Софийского собора. Сайт софийского собора.) Dostupné z: http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/istoriya_sofiyskogo_sobora.shtml [vid. 2014-08-06].

Barokní je i nádherně vyřezávaný a bohatě zlacený ikonostas. Stěny a strop chrámu zdobí od dob jeho vzniku byzantské mozaiky a fresky. Kromě sakrálních témat jsou v hlavní chrámové lodi vyobrazeni členové knížecí rodiny. Unikátní jsou fresky nad schodištěm vedoucím na kůr, zachycující uměleckou činnost skomorochů – zpěváků, hudebníků, herců a kejklířů, kteří se v prvních dobách svého působení v Kyjevské Rusi těšili oficiální přízni. Později však byli pronásledováni a nakonec poté, co car Alexej Michajlovič vydal v polovině 17. století striktní zákaz jejich umělecké činnosti, našli útočiště na ruském severu, kde splynuli s místním obyvatelstvem. To od nich přejala část

jejich repertoáru, k němuž patřil i zpěv bylin. Právě osud skomorochů vysvětluje, proč se ruské byliny dostaly z oblastí Kyjeva a Novgorodu do vzdálené Karélie a na pobřeží Bílého moře. Tam byly objeveny až v polovině 19. století.

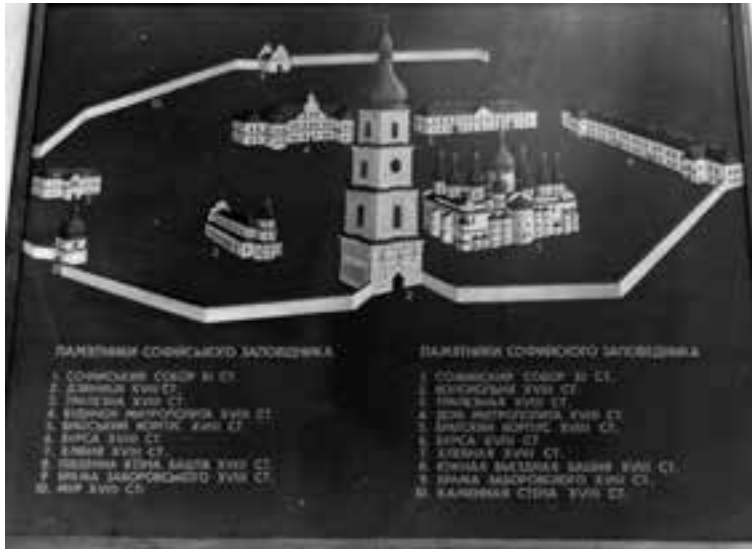


11. Freska skomorochů v Sofijském chrámu v Kyjevě. Dostupné z: http://rusich.moy.su/news/freska_skomorokhi/2012-07-02-2773 [vid. 2014-08-07].



12. Schematické vykreslení téže scény skomorochů v Sofijském chrámě v Kyjevě. (Василий Бычков, Музыкальные инструменты). Dostupné z: http://biblib.pro/articles/encyclopedia/bichkov_vasiliy_muzikalnie_instrumenti [vid. 2014-05-20].

V průběhu dalších století byl vybudován kolem Sofijského chrámu celý komplex staveb, chráněných pevnostními zdí, jak tomu bývalo u klášterů. Nárůst staveb pokračoval až do 18. století. Jedna z barokních dominant – monumentální zvonice – pochází ze 17. století.



13. Schéma komplexu staveb kyjevského Sofijského chrámu. Foto DK, 1978.



14. Zvonice Sofijského chrámu, vlevo pomník Bohdana Chmelnyckého (1888). <http://kiev.yar-map.ua/catalog/firm/327141/photo/30890/#30890> [vid. 2014-05-20].

Kromě sv. Sofie Jaroslav vybudoval i další kostely: chrám *Zvěstování Bohorodičce na Zlaté bráně*, *Chrám sv. Jiří a sv. Ireny*, kteří byli patrony knížete a jeho manželky. Kníže Jaroslav se velkou měrou přičinil o rozvoj církevního školství a písemnictví. Úkolem mnichů pozvaných z Byzance bylo překládat církevní knihy i byzantské kroniky do jazyka církevněslovanského. **Nestor** o tom píše v podání Erbenově:

„I kněh sobě hleděl, čítaje v nich často v noci i ve dne. I sebral písáře mnohé a překládal z řeckého na slovanské písmo; a sepsal knihy mnohé i sebral... A mnohé, jich napsav, složil je v chrámě sv. Sofie.“

Kolem města byly vybudovány mohutné hliněné valy se třemi vjezdy včetně jižně umístěné proslulé Zlaté brány, sloužící ke slavnostnímu vjezdu do Kyjeva. Byla postavena podle obdobné stavby v Konstantinopoli. Dominoval jí chrám nad branou. Při rekonstrukci se našly zbytky freskové výzdoby, svědčící o původní výzdobě jeho interiéru. Podle Nestora byla vybudována r. 1037. Při mongolském vpádu r. 1240 byla velmi poškozena. Destrukce pokračovala až do 20. stol., kdy byla zajištěna jen natolik, aby neohrožovala kolemjdoucí. Znovu byla vybudována až r. 1982 k 1500. výročí existence Kyjeva. Práce však měla řadu nedostatků, jež vedly k opětovnému stavebnímu zásahu r. 2007, kdy bylo upraveno i muzeum brány, tvořící součást komplexu. Brána se uzavírá z obou stran. K její stavbě se využilo jak kamene, tak dřeva.



15. Kyjevská Zlatá brána. Foto DK, 1983.



16. Kyjevská Zlatá brána (*Золота ворота*), nynější stav po rekonstrukcích v letech 1982 a 2007. Dostupné z: http://toursdekiev.com.ua/files/zolotie_vorota.jpg [vid. 2014-05-15].

Kamene i dřeva se užívalo v celém historickém vývoji ukrajinského stavitelství. Nejstarší dochované dřevěné stavby však pocházejí až z přelomu 17. a 18. stol. Nicméně základy dřevěných srubů bývají nalézány při výkopech, protože pod nánosem zeminy se může uchovat i dřevo. Tak např. byl v Kyjevě nalezen základ srubové stavby z 10. stol. (Kontraktova plošča, 1972).

Jaroslav vydává první východoslovanský zákoník, nazvaný *Ruská pravda*. Obsahuje 18 artikulů, jež regulují odpovědnost a stanoví tresty, jež však na rozdíl od vrcholného středověku nejsou nijak kruté. Převládající byly peněžité pokuty.

Během 11. století vznikala nová centra jako **Starodub**, **Luck**, **Belz**, **Brest** a **Vladimir Volyňský**. Kyjevská Rus také čile obchodovala nejen s evropskými, ale i zámořskými zeměmi. Stavební aktivita pokračuje za Jaroslavových synů. Důležitou součástí architektury Kyjevské Rusi byla výstavba klášterů, jež měly kromě náboženského a kulturního poslání také význam obranný. Hradbami opevněný prostor se nazýval „dětiněc“, protože v něm nacházeli útočiště v době častých nájездů nepřátel obyvatelé ze širokého okolí. Jeden z nejvýznamnějších klášterů byl v Kyjevě založen za Izjaslava. Byl opatřen labyrintem podzemních prostor, v němž původně žili poustevníci a kde se postupně stavěly i jeskynní chrámy. Po vybudování kláštera se v podzemí pochovali mniši i významní hodnostáři. Odtud název **Pečerský** neboli jeskynní klášter. V jeho areálu byl postaven r. 1073 veliký *Uspenský* chrám lávrský, nazvaný podle ikony *Zesnutí Matky Boží*, jež sem

byla převezena. Kult Matky Boží je v pravoslavné církvi velmi rozšířen. Uspenské chrámy jsou ve všech církevních komplexech dominantní. Právě stavba mariánského chrámu v hlavním sofijském klášteře byla podle Lichačova prvním impulsem k širokému rozšíření kultu Bohorodičky. Chrám byl značně poškozen zemětřesením r. 1230 a poté za tatarského vpádu o deset let později. Jeho historie je jakýmsi dokumentem událostí, jež zemí otrásaly: po opravě r. 1470 jej o dvanáct let později zničil vpád krymských Tatařů. Po znovuvybudování shořel r. 1718. Byl pak r. 1729 zcela přestavěn v barokním stylu a podstatně rozšířen. Takto jej zachytil na své malbě V. V. Vereščagin.

Není divu, že se *Uspenský* chrám lávrský stal za druhé světové války trnem v oku německým okupantům. V listopadu 1941 byl z nařízení SS vyhozen do vzduchu. Před tím však z něho bylo vyvezeno všechno cenné, včetně stříbrného oltáře. Jeho ruiny dlouho stály uprostřed Kyjeva jako memento válečného běsnění. Dokladem je i moje fotografie r. 1983.

Teprve v prosinci r. 1995 vydal prezident L. Kučma nařízení, aby byl chrám znovu vybudován, a to k výročí 950 let založení Kyjevskopečerského klášteře. Stalo se tak bez náležitého vědeckého výzkumu a ve velkém spěchu. Znovu otevřen byl chrám 24. srpna r. 2000. Tvoří jeden z kulturních skvostů Kyjeva. Na rozdíl od Sofijského chrámu má kvadratický charakter s dominantou čtyř postranních a jedné ústřední kopule, což na dlouhou dobu určilo charakter pravoslavných katedrál. V bezprostřední blízkosti byl na přelomu 19. a 20. stol. postaven neoklasicistický klášterní refektář (ukr. trapezna) s chrámem sv. Antonína a Theodosia. (*Viz barevná příloha*).



17. Ruiny chrámu Zesnutí Matky Boží (*Uspens'kyj sobor*), Kyjevskopečerská lávra (укр. Києво-Печерська лавра, рус. Киево-Печерская лавра). V pozadí vlevo Refektář a chrám sv. Antonína a Theodosia, přelom 19.–20. stol. Foto DK, 1983.



18. Zesnutí Matky Boží, Kyjevskopečerská lávra, Kyjev, 11.–18. stol., soudobá rekonstrukce z r. 2000. Autorem snímku z 11. 8. 2005 je Norbert Aepli, Switzerland (User:Noebu). Pod licencí Creative Commons CC-BY-3.0 (viz <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>). Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2005-08-11_Kiev_Pechersk_Lavra_162.JPG [vid. 2014-08-10].

Byly však stavěny i chrámy jednokopulové s vysokým tamburem, opatřeným řadou úzkých oken, tak aby pronikající světlo ozařovalo fresku Krista Vševládnoucího (řecky Pantokrator), který byl dominantou ortodoxních svatyní. Pečerský klášter v Kyjevě posléze dosáhl obrovského rozměru třiceti hektarů, na nichž se nachází na sto staveb, včetně třiadvaceti chrámů, z nichž šest je v podzemí. Mezi nejznámější budovy patří zvonice, kostel Všech svatých a katedrála Zesnutí. Klášter měl vždy důležitou historickou a kulturní funkci. Právě v jeho areálu byla vybudována první ukrajinská tiskárna. S Pečerským klášterem je spjato jméno Nestora, tvůrce první východoslovanské kroniky *Pověst' vremennych let*. V současné době je Pečerský klášter na seznamu památek UNESCO.

Za Svatopluka Izjaslaviče byly vybudovány další kláštery: Michajlovský Zlatovrchý a kolem r. 1140 klášter sv. Cyrila (*Kyrylivs'kyj*).

Od počátku 11. stol. začala také výstavba Černigova, města ležícího proti proudu Dněpru 150 km severovýchodně od Kyjeva. Za Vladimírova syna Mstislava Udatného byl v 11. stol. vybudován první černigovský kamenný chrám *Proměnění Páně* (*Preobražens'ka cerkva*), který je typickou stavbou raného středověku. Má tři lodě s dominantou charakteristického pětikopulí. Z původní byzantsko-románské stavby, zvenčí neomítnuté a uvnitř zdobené freskami, se toho mnoho nedochovalo. R. 1750 kostel vyhořel, takže dnešní podoba je výsledkem přestavby ze 2. poloviny 18. – začátku 19. stol. Největšího rozkvětu Černigov dosáhl ve 12. stol., kdy toto knížectví sahalo až téměř k Moskvě.

V Černigově se používalo stejně jako ve Vladimiru románských detailů. Tak je tomu např. v kostele *Paraskevvy Pjatyncy* (*P'jatnyč'ka cerkva*), který byl po druhé světové válce postaven na místě zničené stavby podle původního byzantsko-románského jednokopulového chrámu, budovaného ve 12.–13. stol. místními staviteli v čele s Petrem Milogemem. Ze zeleného trávníku parku se zvedá neomítnutá okrová stavba pyramidálního objemu, jejíž jedinou ozdobou jsou pásy prostých ornamentů na přední stěně. Neomítnutý zůstal i interiér. Na rekonstrukci chrámu r. 1962 se podílel ruský architekt **Petr Baranovskij** spolu s **Mykolou Cholostenkem** poté, co nejdříve přistoupili ke konzervaci ruin z let 1943–1945, kdy ovšem chrám po barokizaci vypadal zcela jinak. Vzhledem k tomu, že původní plány neexistovaly, vznikla stavba podle byzantinizujícího typu staveb, obvyklých v daném údobí, kdy se chrámy poblíž trhu vždy spojovaly se sv. Paraskevou – ochránkyní trhu.



19. Chrám sv. Paraskevvy, 11.–12. stol., Černigov (П'ятницька, Чернігів). Dostupné z: <http://ukrainaincognita.com/ru/chernigivska-oblast/chernigiv/chernigiv-pyatnytska-tserkva> [vid. 2014-07-22].

Tak byl původně stavěn i chrám Proměnění Páně, jak o tom svědčí část odkryté fasády nad hlavním portálem, i chrám *Zesnutí Matky Boží (Uspenskyj sobor)* v Jeleckém klášteře. Podle letopisných záznamů víme, že tento klášter byl založen r. 1060 na místě bývalého dvorce legendárního knížete Čorného, jehož mohyla je navržena nedaleko odtud. V 11. stol. v něm byla vybudována věhlasná knihovna knížete Svjatoslava, o jejímž dalším osudu není dodnes nic známo. V jeskynních labyrintech Jelecké hory se r. 1941 skrývalo krajské vedení Komunistické strany Ukrajiny. Podobně zajímavá je i historie Trojice-Iljinského klášteřa. I zde je složitý systém podzemních kostelů a pohřebišť, kde byli pochováváni zdejší mniši. Na vrcholku kopce nad pietním podzemím je na konci parkové aleje s výhledem do zalesněného údolí řeky Desny pochován významný ukrajinský spisovatel **Mychajlo Kocjubyns'kyj** (1864–1913), jenž v Černigově prožil posledních patnáct let života.

Mohutná výstavba církevních staveb v Kyjevské Rusi dávala velký prostor pro další žánry.

Malířství

Hlavními výtvarnými projevy byly od doby Kyjevské Rusi ikonomalba, fresky, mozaiky a knižní iluminace. Byzantský vliv se nejzřetelněji projevil v mozaikách, jež měly v antickém světě dlouhou tradici. Jedny z nejkrásnějších nalezneme v kyjevském Sofijském chrámu. V kopuli je mozaika *Pantokratora*, obklopeného archanděly. Dominantou chrámu je monumentální mozaika v oltářní části, zobrazující *Orantu – modlíci se Matku Boží*, jež je ve dvou hlavních chrámech Kyjevské Rusi – v Kyjevě (1037) a Novgorodě (1057) – spjata s byzantským symbolem Boží moudrosti Sofií. Oranta je vždy zobrazena v adoračním postoji s rukama pozvednutýma k požehnání a ochraně věřících. V Sofijském chrámu má přes modrou řízu přehozen zlatý plášť. (*Viz barevná příloha.*) V kopuli chrámu je pozoruhodné vyobrazení Krista vševládného neboli Pantokratora, jehož pohled se vrýval do duší věřících. V levé ruce svírá bibli, zatímco pravou má pozvednutu k přísaze. Je oděn v purpurovém chitonu a modrém plášti. Kolem medailonu je devět různobarevných kruhů, připomínajících duhu. Nad okny tamburu jsou čtyři archandělé. Jen jeden (v modrém plášti) je původní mozaika. Ostatní tři přimaloval r. 1884 olejovými barvami M. A. Vrubel. (*Viz barevná příloha.*) Pozoruhodné je i oltářní vyobrazení biskupa Basila Velikého, třímajícího v rukou Písmo svaté. Na oltářních sloupech jsou umístěny postavy archanděla Gabriela a Bohorodičky ve scéně *Zvěstování Matce Boží*, jež je celá v modrém. Je zajímavé, že je zachycena v pilné práci. V pravé ruce totiž třímá vřeteno s rudou přízí, doplňující obvyklou barevnou kompozici Mariina oděvu. (*Viz barevná příloha.*) Archanděl v bílém odění má antické sandály, pravou ruku pozvednutou k požehnání, zatímco levá třímá poutnickou hůl. Mozaika na severní stěně Sofijského chrámu zachycuje Útěk do Egypta. V popředí kráčí svatý Josef v modrém plášti přes rudou suknicu, za ním Matka Boží v červeně okrovém odění s Jezulátkem na bělouši.

Skupinu doplňuje nosič s bílým rancem. To vše na pozadí města za hradbami. Neméně krásné jsou také fresky v přední části chrámu i na západní stěně, kde je tradičně umístěn *Poslední soud*. Konec světa ohlašují andělé s polnicemi. Výzdoba chrámu byla provedena bezprostředně po jeho postavení r. 1037. Freska jinak věřících, zobrazující šlechtice v krejzlích, krátkých suknicích, baňatých nohavicích nad upnutými kamašemi a ve vysokých kloboucích, jaké nosila holandská šlechta doby baroka, je nepochybnou domalbou vzniklou v 17. stol. při barokní přestavbě chrámu.

V tomtéž duchu byl pořízen bohatě vyřezávaný barokní ikonostas s ikonami z téže doby, jež měla již zcela jiné požadavky než přísný raný středověk.

Tvůrci nejstarších fresek a mozaik v kyjevských a černigovských kostelech byli cizinci. Ti přinesli do Kyjevské Rusi také první ikony. Z doby předmongolské se dochovalo na čtyřicet ikon, mezi nimiž většinu tvoří řecké práce. Jsou zde však zastoupeny i ikony místní kyjevské proveniencce. Byzantská ikonografie přenesená do Kyjevské Rusi je obohacena východoslovanskými svatými, jako je sv. Antonín, Feodosij Pečerskyj, knížata Boris a Gleb, což je svědectvím vzájemného prolínání různých kultur. Nejoblíbenějším tématem byla **Matka Boží**. Z předmongolského období se dochovalo několik ikon Bohorodiček: *Smolenská*, převezaná z Cařihradu černigovským knížetem Vsevolodem Jaroslavičem, *Čenstochovská*, jež putovala z Cařihradu do západoukrajinského Belzu a odtud pak do Lvova, odkud ji odvezl do Polska kníže Ladislav Opolinský r. 1382. Existuje však i jiná verze jejího původu. *Cholmská* ikona Matky Boží, kterou přivezl Vladimír Veliký do Kyjeva a do Cholmu zavezl Danilo Romanovič, *Volodymyrská*, kterou do Kyjeva přivezl Mstislav Monomachovič a do Vladimíru na Kljazmě Andrej Bogoljubskij. *Igorova* Bohorodička v Kyjevopečerské lávře je snad tatáž, před níž se modlil kníže Igor před tím, než jej r. 1147 zabili vzbouření Kyjevané. Složité osudy ikon bývají opředeny řadou mýtů. Dalšími oblíbenými svatými zobrazovanými na ikonách byli sv. Mikuláš (ukr. Mykola, rusky Nikolaj), sv. Jiří (ukr. Jurij/Heorhij, rus. Georgij, Čudo sv. Georgija o zmije), Dmitrij Soluňský, Fjodor Tyronský a Fjodor Stratilata, prorok Ilja (Eliáš), archanděl Gabriel, svatí Kuzma (Kosma), Damián, Antonín a Feodosij Pečerskyj.

Ikony (z řeckého slova *eikonen* = zobrazovat) byly malovány vaječnou temperou na lipovém dřevě. Zobrazují buď část, nebo celou postavu svatého, na jejímž orámování zvaném *klejmo* bývají výjevy z jeho života nebo postavy jiných svatých. Ikony tak často tvoří jakousi výtvarnou paralelu populární hagiografické literatury.

Velmi dlouhou a bohatou historii má zobrazování **Matky Boží**, jež jako ústřední postava křesťanství bývá představována ve třech hlavních podobách: *Eleusa* – *Bohorodička Milostiplná* (*Bohomatir Myluvannja*, rus. *Umilenije*), *Oranta* (*Bohomatir Vtilennja*, rus. *Bogomater' Voploščeniye* – ochránkyně věřících, a *Hodegétria* (ukr. *Bohomatir Odyhitrija*, rus. *Odigitrija*) – ukazující pravou cestu. **Matka Boží Eleusa** je výrazem nádherného vztahu matky a dítěte – oba se dotýkají tvářemi, dítě se tiskne k matce a objímá ji kolem krku. Jedna z nejkrásnějších ikon tohoto typu se dostala kolem r. 1131 z Byzance do Kyjevské

Rusi jako dar Konstantinopolského patriarchy Juriji Dolgorukému. Nejdříve byla přivezena počátkem 12. stol. z Konstantinopole do Vyšhorodu u Kyjeva. R. 1155 ji Andrej Bogoljubskij odvezl do Vladimíru na Kljazmě; proto získala název *Vladimírská Matka Boží*. Je to nádherná byzantská práce s výraznými rysy antické krásy: mandlové oči, rovný nos a drobná ústa Mariina, kudrnaté zlaté vlasy Ježíškovy. Zázračná ikona se stala Palladiem Kyjevské Rusi. (Viz barevná příloha.)

Matka Boží Oranta bývá zobrazována s medailonem na prsou, v němž je umístěn dvanáctiletý Ježíš Emmanuel (hebrejsky עִמְּאַנּוּעֵל = s námi je Bůh) jako živoucí doklad Mariina neposkrvněného početí. Jedno z nejstarších vyobrazení ze 12. stol. je doloženo v Spasitelově klášteře (Spasskij) v Jaroslavlí. (Viz barevná příloha.)

Matka Boží Hodegétria (řec. Οδηγήτρια , = ukazující správnou cestu či průvodkyně na cestě životem) obvykle ukazuje na Ježíška ve svém náručí, jenž v pravé ruce svírá svitek zákona (logos). Byzantská tradice těchto ikon je doložena i na našem území. Proslulým příkladem tohoto námětu je *Panna Maria Svatotomská*, tzv. Černá Madona, uctívaná jako Palladium města Brna a Perla Moravy. Jde zřejmě o nejstarší obraz Madony v České republice, který daroval král Karel IV. r. 1356 svému bratrovi Janu Jindřichovi, tehdy markraběti moravskému pro kostel *Zvěstování Panny Marie* (dnes kostel sv. Tomáše na Moravském náměstí v Brně) při svěcení právě dostavěného presbyteria. Pro tuto příležitost dal do spony na prsou Panny Marie vsadit relikvii ze závoje Panny Marie, potřísněného Kristovou krví. Jan Jindřich pro ikonu nechal postavit zvláštní kapli s pohřebištěm markrabat. Za josefínských reforem r. 1783 byli augustiniáni nuceni přemístit svůj klášter i s Madonou od sv. Tomáše do kostela *Nanebevzetí Panny Marie* u zrušeného kláštera cisterciáček na Starém Brně, kde je zázračná Madona uctívána dodnes. Při ceremoniálu papežské korunovace dne 10. května 1736 byla Madona korunována zlatými korunkami a vsazena do stříbrného oltáře z 18. stol. Původní zlaté korunky byly v 19. století nahrazeny kopiemi z pozlacené mědi s barevnými skleněnými kameny a na rám byl zavěšen zlatý náhrdelník. Pro tmavé zbarvení je Hodegétrie nazývána Černou Madonou a je s ní spojena řada zázraků, včetně záchrany Brna při obléhání Švédy za třicetileté války.

Deska představuje polopostavu madony s dítětem. (Viz barevná příloha.) Oba se k sobě tvářemi lehce přitácejí. Panna Maria v maforiu přehozeném přes hlavu hledí z obrazu a uctívajícím gestem ukazuje na dítě v chitonu, sedící na její levé paži. V mírném pootočení vzhlíží dítě k matce. V levici drží logos a pravou rukou žehná. V dnešní době je korunovaná ikona usazena do bohatě formovaného barokního retabula, spočívajícího na menze hlavního oltáře v kostele *Nanebevzetí Panny Marie* na Starém Brně, oslňujícího věřící stříbrem bohatě zdobeného oltáře.

Dalším příkladem pozoruhodné ikony na českém území, a to opět v Brně, je po-byzantská ikona **Hodegétria** řecké provenience, pravděpodobně ze 17. stol. Jako jedna z mála starých sbírkových objektů Moravské galerie je postupně restaurována (*Umění restaurovat umění*, 2006 + CDR). Většina ikon získala totiž po dlouhé době osvětlování chrámů svícemi temný odstín. Pro obě ikony byzantského typu je charakteristický

oválný tvar Ježíškovy hlavičky a moudrý výraz. Tvář Bohorodičky nese stopy smutku jako předtuchu budoucnosti. (*Viz barevná příloha.*)

Na ikoně **Bohorodičky Volyňské** (konec 14. st., Pokrovský kostel, Luck) má Ježíšek pozvednutu pravici k přísaze. Velmi působivá je ikona z chrámu sv. Dmitrije (15. st., obec Krasová, Lvovský kraj). V horní části jsou zobrazeni archandělé Michael a Gabriel. Ikona je jakoby prozářena svatým světlem, jen líbezná tvář Mariina je smutná.

Další významnou ikonopisnou prací, jež se zachovala na Moravě (MG, Brno), je **Bohorodička Hodegétria**, pocházející z východní Evropy nebo Balkánu. Je datována 18. stoletím. Nese celou řadu typicky barokních rysů. Především je zde dynamicky zachycen proces korunovace Matky Boží. Ten je sice v západoevropském malířství znám od 13. stol., děje se tak při Mariině Nanebevzetí a korunu jí nasazuje Kristus již sídlící na nebesích. V tomto případě je korunována sama Hodegétria, což patřilo k charakteristickým obřadům katolické církve. Bývalo prováděno při obzvláště významných církevních událostech, např. na počest volby nového papeže, jak tomu bylo v případě Svatotomské Madony. Víra, že se tak děje z božího rozhodnutí, je na ikoně vyjádřena dvěma anděly, snášejícími se s korunkou k Mariině hlavě. Barokní záliba ve zdobnosti je vyjádřena i tím, že na Mariině šiji spočívá perlový náhrdelník a na prsou je připnuta brož, spínající chiton. Ježíšek třímá v levé ruce místo svitku insignii své královské moci – jablko. Pravou ruku má pozvednutu k přísaze podobně jako Pantokrator, což bylo obvyklé gesto všech ikon Hodegétrií. Od té doby se na všech pozdějších vyobrazeních Bohorodičky Hodegétrie tyto atributy opakují. Oba svatí mají na hlavách koruny.

Tak je tomu i na nejmladší **ikoně Hodegétrie** v Moravské galerii, pocházející snad z Ruska či Balkánu, není však vyloučen ani ukrajinský původ. Je datována přelomem 19. a 20. století. Rok 1952, kdy byla převedena do Moravské galerie z hradu Veveří, je symptomatický, protože právě v té době se hrad na dlouhá léta pro veřejnost uzavřel, aby sloužil ke školským účelům a totální devastaci, kterou se dodnes nepodařilo zcela zahladit. Již samo zasazení ikony do hlubokého, bohatě profilovaného rámu vypovídá o proměně, odpovídající dobovým požadavkům, podtrhujícím i způsob začlenění ikony do interiéru. (*Viz barevná příloha.*)

Přibližně ze stejné doby je **Kazaňská ikonka z Volyně**, jaká visívala pod věčnou olejovou lampičkou snad v každé ukrajinské či ruské domácnosti. Líbezná tvářičky Matky Boží i Ježíška jsou nepochybně tisk na papíře, který je vložen do profilovaného a barevně pojednaného plechového okladu (rus., ukr. „nakladka“ – basma), v němž jsou vytvářeny obě polopostavy. Hlavy svatých jsou zvláště bohatě dekorovány oblouky nimbů. Korunky však na hlavách nemají, což je dokladem jejich ortodoxní provenience. Oděvy jsou zlaté a stříbrné, zlaté je i pozadí. Celý výjev je zarámován profilací téhož monolitního kusu plechu, jen zlato je na rámečku o odstín světlejší. Proporce obou postav odpovídají na rozdíl od středověké tradice realitě (Ježíškova hlavička již nemá rozměr dospělého člověka). (*Viz barevná příloha.*)

Zcela jiné podoby ovšem nabývá Matka Boží v podání lidového malíře. Unikátní příklad takového zobrazení se dochoval v užhorodském Muzeu lidové architektury a života, kam byl přenesen dřevěný kostelík ze vsi Šelestove na své pouti z jeho posledního stanoviště v Mukačevě.

Pozoruhodný je nejen naivistický styl vyobrazení, ale i detaily oblečení a užité symboliky. V rozhaleném Mariině chitonu je vidět stojatý límeček s lemkovskou výšivkou a křížkem, tak jak to nosila místní děvčata. Týž jednoduchý kříž je i na bibli, kterou třímá Ježíšek v levici místo obvyklého svitku s božím zákonem. Pravou rukou žehná věřícím, zatímco Matka Boží svírá v pravici tři bílé květy, symbolizující snad svatou Trojici. Všichni svatí zobrazení na dvou postranních pásech klejma pozvedají v pravé či levé ruce symbol: Mojžíšovo Desatero na kamenné desce, jež tak tvoří výtvarný kontrapunkt celého výjevu.



20. Ikona Matky Boží Hodegétrie s orámováním v dřevěném kostelíku ze Šelestova, vystaveném v užhorodském Muzeu lidové architektury a života. Foto DK, 2002.

Populární, i když zřejmě původně apokryfické, je ikonopisné zobrazení zrození svaté Matky Boží, kdy je ležící či sedící svatá Anna obsluhována několika ženami. Některé z nich se starají o lázeň. Jindy dítě pevně ovinuté povijanem chová jedna z pomocnic. Ikona tak zachycuje některé dobové realie, spojené s narozením dítěte v panském prostředí. Obdobné výjevy bývají součástí i freskové výzdoby chrámů.

Od konce 15. – začátku 16. stol. se na Ukrajině rozšířilo ikonopisné zobrazení Krista vševládného (Pantokratór – Deésis), jenž v podobě fresek vždy dominuje chrámu svým umístěním v jeho kupoli, osvětlené z oken ve vysokém tamburu. Kristus bývá zachycen do půl pasu, v rukou drží rozevřenou bibli. V horní části ikon je zobrazována Matka Boží a sv. Jan Křtitel. To jsou oni dva přímluvci ve scéně Deésis (= prosba, přímluva), kdy Kristus plní funkci soudce, po jehož stranách jsou rozmístěni oni dva přímluvci: Matka Boží a sv. Jan Křtitel, zv. Předchůdce (Предтеча). Na dvou postranních pásech bývají další svatí. Ikona s tímto námětem se rovněž dostala do sbírky středověkého umění Moravské galerie. Pochází až z první poloviny osmnáctého století, kdy již ikony mívaly od dob baroka zlatou či stříbrnou okladku (basmu), často bohatě zdobenou polodrahokamy. V daném případě je rám kolem ikony vyzdoben řadou vsazených polodrahokamů, jež zdobí rovněž kříž v nimbu, na němž spočívá Kristova hlava. Jde o pozoruhodnou barokní práci. (*Viz barevná příloha.*)

Dalším stěžejním křesťanským svatým, oblíbeným zvláště v ortodoxním náboženství, je sv. **Mikuláš z Myry** (Mykola, Nikolaj, řec. Άγιος Νικόλαος, cca 280/286 Patara – 6. prosince 345/352 Myra). Byl biskupem v Myře v Lykii, proslulým štědrostí k potřebným, obráncem víry před pohanstvím a zachráncem nespravedlivě obviněných. Pro množství zázraků, které se udály na jeho přímluvu, je také někdy zván Mikuláš Divotvůrce (Νικόλαος ὁ Θαυματουργός, Nikolaos ho Thaumaturgos). Jde o jednoho z nejuctívanějších svatých v celém křesťanství, ve východních církvích je druhým adoraným svatým vůbec. Je patronem námořníků, obchodníků, lukostřelců, dětí, lékárníků, právníků, studentů a vězňů. Pozoruhodná je ikona sv. Mikuláše (rus. sv. Nikolaj, ukr. sv. Mykola) z první pol. 13. stol. Je uložena v bohaté ikonopisné sbírce kláštera sv. Kateřiny na Sinaji v Egyptě, uprostřed pouště, kam se poutníci dostávali jen s velkým vypětím sil, jak o tom poutavě píše ve svém cestopise český šlechtic Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic (Kšicová, 2013).



21. Klášter sv. Kateřiny ze 6. stol., postavený na Sinajské poušti za vlády byzantského císaře Justiniána. Egypt. Foto DK, 2010.



22. Ikona sv. Mikuláše s výjevů ze života (Свт. Николай с житием, Св. Микола, Святитель Николай, Николай Угодник, Николай Чудотворец) z první pol. 13. stol. Klášter sv. Kateřiny na Sinaji. Dostupné z: <http://www.pravmir.ru/svyatitel-nikolaj-19-dekabrya-201/#ixzz39uQqqdfo> [vid. 2014-08-09].

Svatý Mikuláš bývá velmi často zobrazován v rámu (tzv. klejmo), tvořeném výjevů z jeho života. Taková je rovněž ikona z druhé poloviny 16. stol. z kostela *Narození Matky Boží (Rizdva Bohorodyci)* z polské vesnice Liskowate. Na třístranném orámování jsou výjevů z jeho života od narození a pokřtění, výčet jeho dobrých skutků až po jeho pohřeb. (*Viz barevná příloha.*)

V lidovém prostředí byl velmi oblíbený sv. Jiří (staročesky *Juří*, rus. **Georgij**, Georgij-Vojin, Pobědonosec; ukr. **Heorhij/Jurij**, sv. **Heorhij-Vojin**). Podle křesťanské hagiografie to byl římský voják pocházející z Anatólie, dnešního Turecka. Byl uctíván jako mučedník. Východní církve jej označují jako *megalomartyra*, *velkomučedníka*. Je jedním ze čtrnácti svatých pomocníků. Je zvěčněn v „legendě o sv. Jiří a draku“ (Odtud název rus. Чудо св. Георгия о змие – Čudo sv. Georgija o zmije; ukr. Чудо св. Георгія про змія – Čudo sv. Heorhija pro zmija). Jedna z jeho nejstarších ikon v Kyjevské Rusi pochází z 11. stol. Rovný nos, mandlové oči a husté vlnité vlasy jej spojují s obdobně zobrazovanými antickými génii. (*Viz barevná příloha.*) Kult sv. Jiří byl v Kyjevské Rusi šířen i díky Jaroslavu Moudrému, který při křtu přijal jméno Jiří – Georgij. Ve 12. stol. se zobrazování tohoto svatého proměnilo. Místo trpícího světce se z něho stal bojovník na koni, útočící kopím na draka,

jímž je na ortodoxních vyobrazeních Posledního soudu symbolizováno peklo. V době, kdy ještě přetrvávala silná pohanská tradice, býval jeho boj spojován s tematikou křesťana bojujícího proti pohanství. Unikátním příkladem západoukrajinské ikonomalby 14. století je ikona sv. Jiří, sedícího na černém (nikoli bílém, jak tomu bývá obvykle) hřebci a bojujícího s drakem. Je ze Lvovského kraje. Předpokládá se, že pochází ze starobylého chrámu sv. Heorhija v Drohobyči. **Ikona sv. Jiří z konce 15. století** z obce Zvyžeň (Lvovský kraj) nese zřetelné stopy vlivu folklorního námětu. Jiří zachraňuje princeznu Jelysavu před nenasytým drakem, jenž byl pod jménem Smočyšče uctíván pohany. K originálnímu řešení patří klečící princezna, děkující svému zachránci, i gotický hrad s věžičkami, před nímž stojí stráž a na jehož cimbuří je vidět i krále s královnou. Kopí, jež sv. Jiří zabodává do drakova chřtánu, vede ruka anděla, snášejícího se shůry. Ikona je dokladem toho, jak úzce byla v západoukrajinské ikonomalbě propojena církevní i lidová tradice, stejně jako východní a západní kultura. (Viz barevná příloha). Sv. Jiří bývá zobrazován i v doprovodu jiného svatého. Zajímavé je jeho vyobrazení se svatou Pareskevou – Pátečnicí (P'jatnycja), což je český překlad řeckého označení tohoto dne, kdy se podle legendy ve 3. stol. svatá narodila. Na Ukrajině se stala velmi populární, neboť bývala spjata s vírou, že podobně jako bohyně Makoš napomáhá dobré úrodě a plodnosti. Proto Paraskevou pokládali i za ochránkyni manželství. Na ikoně z kostela sv. Lukáše a Damiána (obec Korčica, Lvovský kraj, přelom 15. a 16. st.) sv. Jiří v jedné ruce třímá dlouhé kopí a druhou bubnuje do kovového talíře. Vedle něho stojící Paraskeva pozvedá pravoslavný kříž. (Viz barevná příloha.)

Ikony zobrazují řadu výjevů zachycovaných na freskách, např. *Proměnění Páně* (*Preobražennja*), zobrazující legendu známou z Markova, Matoušova a Lukášova evangelia. Kristus modlí se s učedníky na hoře Tábor se náhle proměnil. Před udivenými zraky apoštolů Jana, Petra a Jakuba se tvář Kristova rozzářila, jeho oděv byl prosycen bílým světlem a na obloze se objevily postavy starozákonních proroků Eliáše a Mojžíše. Na polské ikoně z 15. st. je Kristus zobrazen v mandorle, po stranách stojí oba proroci, dole jsou tři šokovaní apoštolové.

Dalším společným námětem fresek a ikon je zobrazení **Posledního soudu**, inspirované Starým i Novým zákonem a materiály apokryfními. Na rozdíl od západní tradice, kde umělci měli možnost popustit uzdu své fantazii, v ortodoxní církvi byli vázáni základní kompoziční strukturou Krista, vystupujícího v roli soudce. Jeho umístění v mandorle zdůrazňuje význam ceremoniálu, při němž hříšníky odnáší do pekla ohnivá řeka, pohlcovaná apokalyptickým zvířetem. Zato zobrazovaný had je symbolem pokušení k hříchu. Čím dále na západ, tím více přibývá postav čertů, shazovaných z nebe a křepčících kolem žhnoucí řeky, či hada, jenž obvykle dělí scénu na stranu spravedlivých a nevěrců, jinak věřících či hříšníků. Závazným atributem prostřední scény jsou váhy, na nichž se proěřuje míra skutků dobrých a špatných, podle nichž jsou pak duše pouštěny do nebe, či zatracovány k věčným mukám. Zajímavé bývají i žánrové scénky, např. lože s umírajícím se zobrazením Smrtky i anděla, čekajícího na duši umírajícího. (Srov. ikonu z chrámu Zrození Přesvaté Bohorodičky z přelomu 15.–16. stol. (vesnice Mšanec ve Lvovském kraji).



23. Poslední soud. Konec 15. – zač. 16. stol. (chrám Zrození Přesvaté Bohorodičky – Rizdva Pre-svjatoji Bohorodyci, ves. Mšanec, Lvovský kraj). (Miljajeva, obr. 13.)

Po pravici Krista v mandorle stojí Matka Boží, po levici sv. Jan Křtitel – Předchůdce (Predteča – Deisus). V levém horním rohu je Jeruzalém, v pravém Golgota a tmavý kruh, do něhož andělé rudým kopím shazují čerty. Nad Kristem andělé svinují nebe

jako koberec. Pod ním je stolec (hetoimasia) s rozevřenou knihou, či trůn, očekávající druhý Kristův příchod na zemi. Po obou stranách klečí Adam a Eva. Pod nimi je ruka držící váhy, na nichž se zjišťuje míra skutků dobrých a špatných všech, o nichž má být rozhodnuto, co je po smrti očekává. Za Adamem a Evou sedí apoštolové. Pod nimi jsou po Kristově pravici vyznavači víry pravé, po levici jinověrci – před nimi stojí Mojžíš s deskou zákonů. Od Adamových nohou se vine had-pokušitel, jehož tělo končí v tlamě dvouhlavého tvora, na jehož hřbetě sedí Belzebub s duší Jidášovou. Hada obepínají kruhy, symbolizující lidské hříchy. Kolem každého kruhu bojují o duši člověka ďáblové s anděly. Od Kristovy mandorly se táhne ohnivá řeka, obtékající medailon se symbolickým zobrazením nebe a vod, kde jsou zesnulí vydáváni na Boží soud, k jehož zahájení troubí andělé do všech čtyř světových stran. Ve spodní části jsou zobrazena muka hříšníků.

Zvláštní místo zaujímá v pravoslavných chrámech tzv. ikonostas neboli chrámová přehrada, oddělující kněžiště od ostatní části chrámu. V několika (obvykle třech) pružích jsou na něm zavěšeny ikony, rozmístěné podle významu. Uprostřed jsou carská vrata, která se otevírají během bohoslužby. Prostor za oltářem je pokládán za posvátný. Obvykle jde o tzv. apsidu (z řec. *αψις* (*hapsis*) – *oblouk, zaoblení, obloha* a lat. *apsis* či *absis* – *výklenek*), což je půlkruhová či podkovovitá oltářní nika zaklenutá konchou, vzniklá v antice a používaná především v románské a románsko-gotické architektuře. Je běžnou součástí rovněž pravoslavných chrámů. Koncha (lat. *concha* – *lastura, mušle* řec. *konché* téhož významu) je specifický typ kulové klenby, která tvoří horní část apsidy, niky, exedry nebo edikuly. Kryje tedy zpravidla prostor o polokruhovém, případně podkovovitém, segmentovém či půloválovém půdorysu.

Západoukrajinská ikonomalba se vyznačuje řadou zcela unikátních znaků. Upozorňuje na to autor zajímavé monografie patriarcha Dymytrij (Jarema) *Ikonomalba západní Ukrajiny (Ikonopys zachidnoji Ukrajiny 12–16 st., 2005)*. Na základě široce koncipované analýzy ikonomalby převážně ze Zakarpatské oblasti, dochované na Ukrajině i v zahraničí, kterou srovnává s tvorbou byzantskou, s uměním západoevropským i s knižními iluminacemi, vyslovuje několik velmi pravděpodobných hypotéz:

1) Byzantské umění se na západní Ukrajinu nešířilo pouze kyjevským prostřednictvím. Vzhledem k tomu, že v době největšího rozkvětu Velké Moravy (871–894) kníže Svatopluk připojil ke své říši západní a střední část Horního Potisí a že se tudy mohli ubírat žáci svatých Cyrila a Metoděje, směřující po zániku Velkomoravské říše na Balkán, lze předpokládat, že se byzantské umění na západní Ukrajinu dostávalo i tímto směrem.

2) Západoukrajinská ikonomalba nese zřetelné stopy vlivu gotického umění. Někdy se jedná o velmi nápadné stylistické znaky, které mohly být dány i tím, že k práci nad ikonami byli na přání zadavatele přizváni také mistři zabývající se západoevropským malířstvím.

3) Nápadná shoda mezi některými ikonami a knižními iluminacemi svědčí o tom, že na nich pracovali titíž umělci.

Miniatury

Miniatury provázejí od přijetí křesťanství a vzniku písemnictví iluminované rukopisy. K neznámějším kyjevským památkám patří *Ostromirovo evangelium* (1057) a *Sborník Svjatoslava* (1073). Charakteristickým rysem *Ostromirova evangelia* (nazvaného podle jména Grigorije, který se před pokřtěním jmenoval Ostromir) jsou zlaté kontury, bohatá barevnost, příhrádkový email. V rukopisu jsou pozoruhodné barevné vinětky a tři velké miniatury, na nichž jsou zobrazeni sv. Jan, Lukáš a Marek. Jako příklad uvádím miniaturu s vyobrazením sv. Lukáše, evangelisty, kterému je připisováno *Evangelium podle Lukáše* (třetí kniha Nového zákona) a *Skutky apoštolů* (pátá kniha Nového zákona). Kromě toho je mu přisuzováno autorství několika obrazů Panny Marie, i když všechny dochované portréty pocházejí z pozdějších dob po jeho smrti. Je křesťanským patronem lékařů a umělců (především malířů – malířský cech se označoval jako *cech sv. Lukáše*), dále také historiků, notářů, knihařů, méně často řezníků atd., ochránce před neštěstím a dobytka před morem. Je patronem měst Bologna a Padova. Mezi jeho atributy patří okřídlený býk, pero a kniha nebo svitek. Bývá zobrazován jako malíř obrazu Panny Marie. Jeho ostatky (celou dobře zachovalou lebku) přivezl roku 1354 na Pražský hrad císař Karel IV. a daroval je do Svatovítského pokladu v Praze. Původně byla lebka uložena ve stříbrném zlatém poprsí světce. Zbytek ostatků je v italské Padově, v alabastrovém sarkofágu v kostele svaté Justiny (http://cs.wikipedia.org/wiki/Svatý_Lukáš / 2014-05-29).



24. Miniatura z Ostromirova evangelia zobrazuje sv. Lukáše s biblí v rukou jako symbolem jeho literárního odkazu. („Остромирово Евангелие“ – достояние России: воскресенье, 11 мая 2014 г. Dostupné z: <http://barmani.ru/post203809803> [vid. 2014-08-06].

Zajímavé je, že ve *Svjatoslavově sborníku* jsou miniatury umístěny na pozadí schematického vyobrazení kostelů. Sborník Svjatoslava je překladem bulharského originálu vytvořeného v 10. stol. pro cara Borise. Na Volyni v Lucku nebo Vladimiru Volyňském vznikl v 70. letech 11. století překlad *Trevírského žaltáře* neboli *Gertrudiny modlitební knihy*, rovněž krásně iluminovaný.

V *Pečerském pateriku* a v *Nestorově letopisu* jsou uváděna jména malířů **Moiseje, Grigorije, Avraama Smolenského a Olimpije Pečerského**, opředěného řadou legend křesťanského charakteru, podle nichž byl světec nadán schopností uzdravovat nemocné, v čemž mu pomáhali i andělé. V *Letopisu* je přesně označeno, co příslušní malíři vytvořili. Např. u Avraama Smolenského se uvádí, že namaloval *Poslední soud* aj.

Další významnou technikou byl **email**, který se rovněž vyvíjel pod byzantským vlivem. Používalo se přihrádkového emailu zasazovaného do zlata, stříbra nebo bronzu. Jeho technika připomíná analogické nálezy z Velké Moravy. Nejvýznamnější poklady emailů jsou na území Kyjeva a v povodí řeky Rosy. Největší sbírku vlastnil mecenáš Chanenko, který ji shromáždil ve druhé polovině 19. stol. Umírá počátkem 20. let 20. stol. Jeho sbírky se však ztratily. Jsou o nich pouze písemné doklady. Část materiálů se dostala i do USA – do sbírky jednoho z amerických boháčů Morgana. Emaily byly zdobeny rovněž ikony i vazby bohoslužebných knih a samozřejmě šperky, náramky, prsteny, nádoby na voňavky atd.

Zlatnictví

Zlato bylo rozšířeným prvkem výzdoby byzantské, odtud obliba tohoto materiálu i v Kyjevské Rusi. Značná část těchto pokladů se po připojení Ukrajiny k Polsku dostala i do jejich sbírek, např. do krakovského Wawelu. K černigovským pokladům patří např. skulptury hadů, byla to část pokladu Vladimíra Monomacha. Je zajímavé, že na jedné straně této skulptury je vyobrazení sv. Michala, zatímco na opačné straně je zobrazena antická Gorgona typu medúzy. Stříbrný poklad byl nalezen r. 1896 nedaleko Nikolajeva (Mykolaživa) nad Dněstrem a byl převezen do Stavropolského muzea ve Lvově. Obsahuje šperky (náramky, prsteny) a 65 českých mincí ze 13.–14. stol., což svědčí o vzájemném obchodu. Je to dokladem toho, že umělecké památky Kyjeva se dostávaly i na západní Ukrajinu.

Kultura Haliče a Volyně

Volyně

Poté, co byl za mongolského vpádu Kyjev rozvrácen, přesunuje se těžiště kultury jednak do severovýchodní Suzdali, jednak směrem na západ do oblasti Haliče a Volyně. Jsou zde budovány chrámy byzantsko-románského typu, např. kostel *sv. Pantelejmona* v **Haliči**. Vzhledem k tomu, že hlavní města Haliče **Peremyšl** (pol. **Przemysl**), **Halič**, **Cholm** a **Lvov** se stávají středisky západoevropské kultury, převládá v nich spíše tradice západní kultury, kdežto **Volyně**, zeměpisně bližší Východu, se stává mostem mezi kulturou Západu a Východu. Dokladem může být architektura Vladimíru Volyněského, jež je bližší stylu kyjevskému než haličskému. Dodnes se toto město považuje za kulturní centrum uchováající někdejší kyjevské impulzy. Ve 12. stol. tam byl postaven jednokopulový chrám *Zesnutí Matky Boží* s výrazně stupňovitou dispozicí, kdy jsou nad kopulovitým zastřešením tři apsid tři půloblouky, nad nimiž se zvedá vysoký tambur věže. Na rozdíl od pyramidálního objemu černigovské *Pjatyncy* se tak výška střešní části chrámu snižuje a je zdůrazněna její kvadratická dispozice. Vliv románského stavitelství je zde zřejmý.

Haličská architektonická škola

Silný vliv západoevropské kultury způsobuje, že v této oblasti rychle slábne původní vliv Byzance. Proto se zde uplatňuje jak románský styl, tak později gotika. Jednou z nejstarších památek byzantské kultury na území Haliče byl zřejmě chrám *sv. Ioanna* v **Peremyšli**, postavený r. 1123 knížetem Vladimírem Rostislavovičem. Poté, co Peremyšl navštívil r. 1312 polský král Jagajlo, jenž jakožto představitel latinské liturgie obvinil po zhlédnutí tohoto chrámu místní administrativu, že podporuje ortodoxní náboženství, byl na královův příkaz kostel předán latinskému kléru. Chrám byl poté zbořen a z materiálu byl v Peremyšli vybudován katolický kostel. **Kostel sv. Pantelejmona** v městě Haliči byl postaven r. 1200 v byzantském stylu, v 16. stol. přešel do rukou katolíků a byl zasvěcen sv. Stanislavovi. Při dalších stavebních úpravách byl postupně barokizován.

Město **Cholm**, dnešní polský Chełm, založil Danilo Romanovič v západní Ukrajině na pomezí mezi Ukrajinou a Polskem. R. 1237 zde Danilo vybudoval pevnost *Hradec Mal*, která odolala tatarskému útoku. V té době vyhořel kostel *sv. Trojice*, znovu postavený v pozdější době. Danilo si pozval mistry z Německa a Polska, kteří se podíleli na znovuvybudování města. Do chrámu dovezl ikony z Kyjeva, které vyzdobil drahými

kameny a pozlacenými deskami. Dochovala se pouze *ikona sv. Michaela*. Vybudoval rovněž chrám *sv. Bezmeznyka* v Cholmu a kostel *Matky Boží* r. 1260. Z této doby rozkvětu Cholmu se dochovaly pouze zbytky věží kostela ve vesnici Biljavyno, vzdálené 2 km od Cholmu. Další kostel je o něco dál ve vesnici Stovpji.

Památky 13.–14. stol.

Ukrajinské rotundy

Po Danilově smrti jeho synovec Vladimir Vasilkovič vyzdobil ve Vladimiru Volyňském (Volodymyr Volyns'kyj) stěny chrámu *sv. Dimitrije*. V Ljubomli postavil kamenný chrám *sv. Jiří*. Z doby Vladimira Vasilkoviče se dochovala kostelní věž v **Brestu**, tedy v dnešním Bělorusku. Nejmladší z knížecích měst **Lvov** byl založen v polovině 13. stol. Z nejstarších památek se v něm zachoval hradní kostel *sv. Mikuláše*.

Ukrajinské rotundy byly pevnosti sloužící jako střelnice. Měly mnohoúhelníkový tvar. O existenci rotund víme v oblasti Kyjeva z r. 1115, v Haliči a v Zakarpatí ze 12.–13. stol., ve Vladimiru Volyňském ze 13. stol. Rotundy byly budovány i jako součásti chrámů, jak je tomu v bývalé vesnici Horjany, nyní jihovýchodním předměstí Užhorodu. Pevnostní kostel je na kopci; lemován je zbytky hradních valů. Původně to byl hradní kostel. V dnešní době sestává z pravoúhlé, dodatečně přistavěné gotické lodě, jež na východě přechází do rotundy z 12.–13. stol. Tvoří ji široké válcové těleso ukončené nízkým šestibokým útvarem – lucernou s kuželovitou střechou. Pevnostní ráz udávají i úzká okna, zakončená pravoúhlým hrotem. Uvnitř jsou zachovány fresky z let 1360–1370, vytvořené italskými mistry z dílny Giottovy ve stylu rané renesance. (Giotto di Bondone, ? 1267 Colle di Vespignano u Florencie – 8. ledna 1337 Florencie). Jde o unikátní stavbu velkomoravské provenience, v níž se prolínají byzantské a románské vrstvy. Vzhledem k celkové zachovalosti je to památka významná i v celoevropském kontextu. Nynější fungující kostel *sv. Anny* patřil k typu obranných kostelů, budovaných v oblastech, jež byly cílem tatarských a jiných nájezdů – především na Podolí, Volyni v okolí města Mizoče, kde je klášter *Dermanský*. V povodí **Zbruče** je např. kostel v **Sutkivcích** z r. 1476. Jeho charakteristickým rysem jsou čtyři obranné bašty. Rotundy se stavěly i později v Lavrivě v 15. stol., v Kamjanci r. 1575, Mukačevě 1661 aj.



25. Horjanská rotunda nad Užhorodem (Горянская ротонда Св. Анны, 12–13 в. с готической пристройкой церкви Св. Николая, 14 в.). Dostupné z: <http://www.djereło.com.ua/ru/rotondarus> [vid. 2014-08-07].

Na obdobných architektonických památkách je patrné prolínání východních, především byzantských vlivů s kulturními proudy západními, s románským a gotickým stylem. Jako příklad lze uvést architektonické památky Haliče. Jedinou stavbou byzantsko-románského stylu, dochovanou v Haliči z doby před mongolským vpádem, je chrám sv. Pantelejmona v Ševčenkově (12. stol., zakladatelem byl Roman Mstislavič). Původně neomítnutá fasáda odhaluje pravidelné kvádříkové zdivo, jež se používalo v Byzanci, stejně jako tři apsidy v presbytáři. V interiéru se dochovaly zbytky nástěnných maleb. Zajímavý je románský západní portál se sloupovím, ukončovaným hlavicemi. Na byzantskou tradici odkazuje vysoký tambur kupole. V gotice byly původní oblouky nahrazeny špičatými stříškami. Stavba je haličskou národní památkou. V současné době se zde konají řeckokatolické bohoslužby.



26. Chrám sv. Pantelejmona v Ševčenkově (Церква Святого Пантелеймона), Ševčenkove u Haliče, Ivano-Frankivský kraj, 12. stol. Autor: Klymekoy. Pod licencí Creative Commons CC-BY-3.0 (viz <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>). Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Церква_Святого_Пантелеймона_17.jpg

Stopy provinční gotiky, kombinované s byzantským typem se třemi apsidami v presbytáři, jsou charakteristické pro kostel *Narození Matky Boží* v **Rohatynu** v **Haliči** (15. stol.). Podobným typem stavby je také kostel *Zvěstování Panny Marie* v **Ostrohu na Volyni** z r. 1521. Navazuje na byzantsko-románský typ staveb, ovlivněných gotikou.

Hrady

Ukrajinské hrady měly obdobnou obrannou funkci jako jinde v Evropě. Charakteristickou stavbou je např. hrad *Lubarta* v **Lucku** z poloviny 14. stol. Byl postaven podle vzoru německých opevnění, rozšířen byl za knížete Vitolda v 15. stol. Dalším příkladem je **Kremenecký hrad na Volyni**, přestavěný královnou **Bonou** v renesančním stylu počátkem

15. stol. R. 1648 byl dobyt kozáky při tažení pod vedením Krivonosy. V dnešní době z něj zbyly jenom ruiny. **Dubenský hrad** v městě **Dubnu** postavil v polovině 15. století kníže Vasilij Ostrožskij v gotickém stylu. Nejromantičtějším z volyňských zámků je gotický **Ostrožský hrad** z pol. 14. stol., postavený knížetem **Danilem Ostrožským**. Dochovala se z něj jen jedna část. V Kamenci Podolském byla postavena největší pevnost na řece **Smotrič (Smotryč)**. Zničena byla v průběhu druhé světové války. Gotika byla nedílnou součástí západoukrajinské architektury.



27. Romantické ruiny Kremeneckého hradu (Румовища Кременецького замку. Замки и крепости средневековья). Dostupné z: http://www.citadeles.com/_pu/0/15163089.jpg [vid. 2014-08-07].

Sochařství 15. stol.

Sochařství nemělo v ortodoxní církvi jednoduché postavení. Zvláště málo se dochovalo volných plastik, což pravděpodobně souvisí s církevními zákazy, které v různých časových údobích vedly k odstraňování trojrozměrných objektů. Snad to souviselo i s likvidací pohanských idolů, které ostatně přetrvávaly v lidových vrstvách poměrně dlouho, zvláště v podobě domácích bůžků (domovoj, domovyk, didko), v jejichž ochrannou moc se v prostém prostředí dlouho věřilo. Přestože v Byzanci, navazující na antickou tradici, byla skulptura do jisté míry zastoupena, jde vesměs o vysoký reliéf, jehož obliba je patrná i tam,

kde se na byzantskou tradici navazovalo, zvláště v objektech mortálních. Kromě toho zejména dřevorezby, rozšířené i v lidovém prostředí, podléhaly často zkáze. Bývaly ukrývány na neznámých místech, což je důvod jejich poměrně pozdního objevování. (*Russkaja derevjannaja skul'ptura.*) Přesto se dochovaly i volné sošky zvláště těch svatých, kteří měli k lidovým vrstvám blízko, jako byl sv. Jiří, bojující s drakem, podobně, jako tomu bylo v pohádkách, nebo sv. Paraskeva-Pátečnice (Paraskeva-Pjatnycja), kterou její ochranná funkce spojovala s pohanskou modlou Makoše či s Bohyní-matkou. Pokládala se za patronku žen a ženských domácích prací. Proto ženy o pátcích nepraly prádlo a nevynášely popel z pece. Byla i patronkou praden a tkadlen, které o pátcích srovnávaly, která má lepší len. Paraskeva se často zobrazovala s rozpuštěnými vlasy, připomínajícími koudel.

Jako příklad dovedné řezbářské práce lze uvést tři pozoruhodné plastiky ze 14. stol.: **sv. Jiří** (Tretjakovská galerie), **sv. Paraskevu z Rostova** a **biskupa Divotvůrce**. Popularita Paraskevvy-Pátečnice se v raném středověku šířila z Novgorodu do Jaroslavlě, Kostromy, Rostova a dalších oblastí. Soška *sv. Paraskevvy Pátečnice* z kláštera sv. Trojice v Rostově je oděna v rudém rozhaleném plášti. Na tmavých šatech má kolem krku bílý límec. Gesto přísahy pravé ruky převzal její tvůrce od Pantokratora, rozpaženou levicí pak dává výraz její ochranné funkci. Naivistický ráz vyobrazení svědčí o návaznosti na lidovou tradici zhotovování pohanských idolů, jako byl např. oblíbený ochránce domu, tzv. „domovoj“. Typologická blízkost vyniká zvláště v porovnání s oblíbeným ukrajinským kozáckým hrdinou, jakým byl *Kozak Mamaj*. (*Viz barevná příloha.*)

Biskup Divotvůrce měl vzhledem ke své funkci v záloze hned několik svatých od 3. do 10. stol. Jeho představitelé jsou však populární i ve středověku. U nás např. tuto roli splňuje sv. Prokop. **Divotvůrce** bývá zobrazován v biskupském plášti s rozepjatými rukama. Na jeho symbolice je patrný podíl biskupského kazatelského poslání, i když podle některých legend se své funkci dlouho bránil a žil zpočátku osaměle jako poustevník. **Divotvůrce** z oblasti Kostromy je vysoký reliéf, na němž je postava biskupa zasazena do dekorované schránky s vyobrazením vždy tří svatých, stojících vedle jeho hlavy v nimbu. Je výrazně kolorován v duchu středověkých plastik, jež bývaly na Východě i Západě barevně pojednány.



28. Biskup Divotvorný, oblast Kostromy, dřevo, tempera. Foto DK, 2010.

Jiná byla situace na západní Ukrajině, zvláště poté, co sem začali přicházet němečtí či polští umělci, pro něž bylo trojrozměrné zobrazování běžnou záležitostí. Sochařské umění se tak šířilo i do ortodoxního prostředí, do chrámů však pronikalo jen ojediněle a opožděně. Dochovalo se jen několik prvotřídních památek. Jedna z nich vznikla za obnovy Kyjevskopečerské lávry r. 1470 za knížete **Semjona Olelkoviče**. Tehdy byl vyřezán *triptych Matky Boží*, po jejíchž stranách jsou postavy **Antonia** a **Feodosije Pečerských**. Na této památce jsou patrné stopy vlivu gotického sochařství. Ve sbírkách knihovny *Kyjevské duchovní akademie* je **ikona sv. Sofie**, která není zajímavá ani tak svou primitivní ikonografií, jako kompozičním řešením. Na rozdíl od typicky byzantského zobrazení sv. Sofie prozářila postavu anděla víra v moudrost Boží. Je dokladem souvislosti díla s polskou kulturou. Zajímavé materiály jsou také ve Lvovském Historickém muzeu.

Nástěnné malby 14.–16. stol.

Fresková výzdoba chrámů patří ke stálícím ukrajinského umění. Má nepřetržitou tradici od raného středověku a pokračuje i v dalších údobích, i když s určitými projevy jiných kultur. Z dochovaných památek lze uvést fresky v kostele *Cyrila a Metoděje* (*Kyrylivs'ka cerkva – Кирилівська церква*) v Kyjevě představující *Narození Kristovo* a *Zesnutí Matky Boží*. Nástěnné malby ze 14.–15. století se dochovaly rovněž ve Lvově. Na těchto pracích jsou zřejmé vlivy německé, polské i arménské. Ve Lvově byla totiž arménská menšina, proto zde byl vybudován arménský kostel. V r. 1925 v něm byly objeveny fragmenty nástěnných maleb ukrajinsko-byzantského stylu. Fragmenty fresek z této doby byly odhaleny i v jiných kostelích, např. sv. *Onufrije* v Lavrivě.



29. Dnešní podoba Lublinského zámku, kdy je v něm od r. 1957 umístěno Lublinské muzeum. Dostupné z: <http://www.edd.com.pl/page/calendar?id=246&name=Europejskie-Dni-Dziedzictwa-w-Muzeum-Lubelskim-20132014-07-21> [vid. 2014-08-07].

Zcela unikátní památkou 15. stol. je fresková výzdoba byzantsko-východoslovan-ského typu, jež se v neporušené podobě zachovala v gotické kapli svaté Trojice v Lublinském zámku ve východní části Polska. Původní hrad z první poloviny 13. stol. byl vybaven pevnostní věží, jež se zachovala dodnes. O sto let později byl za vlády Kazimíra Velikého vybudován kamenný hrad s gotickou hradní kaplí, vyzdobenou nádhernými freskami, pokrývajícími všechny stěny a sloupy i gotické klenutí stropu. Je známo i datum zakončení práce – 10. srpna 1418, v den sv. Vavřince, i jméno vedoucího týmu tří malířů – mistra Andrzeje. (*Viz barevná příloha.*) Malíři pocházeli z různých oblastí, podařilo se jim však vytvořit mistrovské dílo. Pod klenbou s dominantou Kristovy hlavy

na pozadí zlaté drapérie a postavami archandělů se rozvíjí obvyklá scénérie od vyobrazení svatě Trojice a starozákonního Abraháma v hlavní chrámové lodi po scény z Kristova života (Zvěstování Panny Marie, Kristovo narození či jeho vjezd do chrámu). Kristovy zázraky jsou symbolizovány scénou člověka, jehož uschlou ruku Ježíš uzdravil. Poslední večere Páně je zachycena u kulatého stolu, na němž jsou prostřeny ručníky s charakteristickými pásy modro-červeného dekoru. Malíři nezapomněli ani na vyobrazení donátora v podobě krále Vladislava Jagellonského, klečícího v modlitbě před Matkou Boží, sedící v křesle s žehnajícím Ježíškem na kolenou. V jezdecké scéně je král zachycen na bělouši vzepjatém ke skoku, jemuž žehná anděl, podobně, jako je tomu na scénách se svatým Jiřím. (*Viz barevná příloha.*) V lomeném oblouku nad tímto výjevem se Ježíš v doprovodu věřících modlí v Getsemanské zahradě, zatímco v nebeské scéně je naznačeno svatě přijímání. Všechny nápisy jsou psané azbukou v církevní slovanštině. V 16. stol. se reprezentativně přebudovaný hrad stal královským sídlem na cestě z Krakova do Vilna. Právě zde byla r. 1569 podepsána **dohoda o polsko-litevské unii**. O sto let později byl však hrad zničen. Dnešní neogotická podoba pochází z první třetiny 19. stol., kdy se z něj stalo vězení, kde končila řada významných osobností, perzekvovaných za účast v četných povstáních v době, kdy Polsko ztratilo koncem 18. stol. svoji suverenitu. Jako vězení byl zámek používán i okupanty za druhé světové války. Při přestavbě objektu pro vězení byly fresky pokryty přemalbou a zcela se na ně zapomnělo. Objeveny byly teprve koncem 19. stol. Od r. 1957 je zámek sídlem Lublinského muzea. Vzhledem k pohnutým osudům země i objektu se restaurační práce gotické kaple protáhly až do r. 1999. Současný stav kaple, vrácené do původní podoby před omítnutím, je prezentován v barevné příloze č. II, kde je také na olejomalbě Andrzeje Grabowského z r. 1853 zachycen Lublinský hrad poté, co byl v 19. stol. zvenčí i zevnitř omítnut. V Lublinském muzeu, jež mi barevné podklady laskavě zaslalo, jsou i pozdější zobrazení zámku (např. Konstanty Kietlicz-Rayski, *Zámek*, 1902, akvarel, papír; Leon Wyczółkowski, *Zámek v Lublinu*, ok. 1918 r., papír, kresba tuší), malbu Grabowského však pokládám za nejzajímavější. V listopadu r. 2012 se v kapli sv. Trojice konala byzantologická konference. Díky organizátorům mi bylo umožněno tuto unikátní památku zhlédnout na vlastní oči.

Haličské malířství 14.–15. stol.

Souvislý vývoj měla také ikonomalba, třebaže i v tomto žánru docházelo k postupným proměnám v souvislosti se změnami estetického vnímání. Zajímavé malby se dochovaly v mnoha oblastech západní Ukrajiny, např. ve **Vladimiru Volyňském**. Je to *Matka Boží*, za jejíhož autora se pokládá haličský malíř **Petro Ratenskyj** (církevní jméno Svjatitel' Petr – Свяtitелъ Петр, 1260 ? Volyň – 1326 Moskva) – kyjevský a haličský metropolita

v době mongolské okupace. Třináct let po smrti byl prohlášen za svatého. Pokládá se za ochránce Moskvy, kam přenesl r. 1325 sídlo metropolity z Vladimíru na Kljazmě. Požehnal výstavbě kremelského Uspenského chrámu, kde se dochovaly dvě jeho ikony: *Zesnutí Matky Boží* a tzv. *Petrovská Matka Boží*. (Srov.: <http://religions.unian.ua/religionossociety/735169-svyatitel-petro-ratenskiy-volinyanin-yakiy-perenis-stolitsyu-pravoslavnoji-rusi-do-moskvi.html/2014-07-22>)

Bohatě je zastoupena ikonomalba v Národním muzeu ve Lvově. Značná část se nachází rovněž na polském i slovenském území. V Polsku se dochovaly památky na pobyt ukrajinských mistrů, kteří byli v polských službách za doby panování krále **Ladislava I. Jagajla** (1386–1453). Zabývali se především výzdobou místních chrámů, avšak i světských staveb, např. knížecího zámku v Nových Trokách v Litvě. Ukrajínští mistři působili i v Lublinu, Sandoměři a Krakově. Také v arménském kostele ve Lvově se dochovaly malby, jejichž autory byli zřejmě lvovští mistři. Je známo jméno malíře **Johanne-se z Luky**, který byl restaurátorem ikony *Příjezd Krista do Jeruzaléma*, jež je umístěna ve Lvovské radnici.

V průběhu 14.–15. století dochází na celém území bývalého Kyjevského knížectví i v jeho okolí k celé řadě krvavých střetů, během nichž postupně slábnou moc tataro-mongolských podmanitelů, kteří jsou v důsledku podobného feudálního rozpadu posléze r. 1480 zbaveni své priority. Mezitím na jihovýchodě vyvstává nové nebezpečí v podobě sílícího tureckého státu, jenž dobytím Konstantinopole r. 1453 rozvrátil byzantskou říši a začal se připravovat k novým výbojům. Zatímco v Rusku probíhá centralizace pod heslem „Moskva – třetí Řím“, utvářejí se na západě stále intenzivněji dva nové východoslovanské jazyky: ukrajinský a běloruský. I toto území je vydáváno všanc nejruznějším střetům: polsko-litevským uvnitř státu, je ohrožováno vpády křižáků z Pobaltí a krymských Tatarů na jihu. To vše vede k postupnému budování domobrany v podobě kozáckých vojsk, jejichž úkolem bylo chránit hranice státu. Po složitých peripetiích vzájemných vztahů vzniká r. 1569 **Polsko-litevský stát**, který ovšem přináší Ukrajině stále sílící tlak polského jazyka a víry, jenž pak r. 1596 vedl na Florentském koncilu ke vzniku uniat-ské (řeckokatolické) církve. To vše zanechalo svoje stopy jak na vývoji ukrajinštiny, tak ukrajinské kultury.

Ukrajinská renesance

Po spojení Litvy s Polskem r. 1569 se Ukrajina stává součástí Polska. Ukrajinská šlechta začíná s procesem polonizace ukrajinského území, což se projevilo i v kulturní oblasti, která se dostává stále více do sféry západoevropských vlivů. To ovlivnilo celou **ukrajinskou kulturu 16. století**. Renesance proniká na Ukrajinu třemi cestami. První

vedla přes **Polsko do Zakarpatska**. To bylo v době, kdy polský král **Zikmund II. August** (polsky *Zygmunt II. August*, 1520–1572) povolává do Krakova florentského architekta **Francesca de la Lore a Bereccia**, tvůrce velkolepé kaple na Wawelu. Odtud se šíří renesanční móda směrem na východ. Druhou cestou je tranzit přes **Slovensko na Podkarpatskou Rus**. Např. radnice v Bardejově je stavěna původně v gotickém slohu a poté je r. 1511 přestavována jako renesanční stavba. Třetím vstupem renesance byl **Lvov**, který vyhořel r. 1527 a na jehož opětovném vybudování se podíleli italští mistři. Výrazným příkladem je **palác Konstantina Korniakta**, řeckého obchodníka z Kréty, který získal šlechtický titul za svou službu tajemníka Zikmunda II. Na stavbě z r. 1580 se podílel Petr Barbon (Murator Petrus Barbon, který získal městská práva r. 1585) se svým žákem Pavlem Římanem (Pavlo Rymlyanyn). Protože se palác později stal majetkem rodiny krále Jana Sobieského, získal název královský a byl využíván i k diplomatickým jednáním. R. 1680 zde byl např. podepsán „věčný mír“ mezi Polskem a Ruskem. K renesančním památkám z dílny Petra Barbona a Pavla Římana patří i chrám *Nanebevzetí Panny Marie* (Uspenska cerkva) ve Lvově. Stavba z let 1591–1612 byla dokončena po požáru r. 1630. Renesance je zastoupena i na venkově. Lze uvést např. latinský kostel ve městě Žovkva nedaleko Lvova. Charakteristickým rysem těchto staveb je kombinace zděných a dřevěných prvků, používaných např. při vytváření zábradlí, jak je tomu ve dvorním traktu zmíněného Korniaktova paláce ve Lvově. Dřeva se však užívalo i jako pevnostní složky při stavbě klášterů. Dřevěná stěna např. chránila Sofijský chrám v Kyjevě ještě v polovině 17. století. Bylo to dáno dávnou tradicí, protože dřeva se užívalo po dlouhá staletí stejně hojně jako kamene či cihel. Vždy záleželo především na tom, jakého materiálu byl v dané oblasti dostatek. Dlouhá tradice roubených, ale i deskových staveb je ostatně dodnes patrná v Zakarpatské oblasti, kde byl dřeva vždy dostatek. Naopak v rovinatých částech střední a východní Ukrajiny byly lidové stavby většinou pořizovány z nepálených cihel, z tzv. vepřovic (mazanka), které si bylo možno zajistit svépomocí. Dřevěné stavby však přetrvávaly kratší dobu než kamenné a také snadněji podléhaly častým požárům. Proto se jen výjimečně dochovaly dřevěné stavby starší než z poloviny 17. stol.

Sochařství

K renesančním pracím patří mramorový náhrobek **Konstantina Ostrožského** ve *Velkém chrámě Kyjevskopečerské lávry*, kde je vyobrazen rytíř v brnění. Později (1716) byl náhrobek doplněn o barokní dekor. Podobné doklady renesančního stylu lze doložit i z Krakova a Bardejova.

Malířství 16. stol.

Ve Lvově se renesanční malířství rozvíjí zvláště intenzivně po požáru r. 1527 v souvislosti s obnovováním města. Spolu s renesančními architekty přicházeli i renesanční mistři. Byli to **němečtí, holanďští a italští** malíři a sochaři, spolupracující s **místními** výtvarníky. Probíhala tak zajímavá kontaminace kulturních proudů. Právě v této době dochází i k posunu ikoničnosti, což se projevilo zvláště výrazně ve způsobu zpodobování *Posledního soudu*, kam pronikají i charakteristické prvky ikoničnosti, typické pro západoevropské malířství. Především se zde objevují postavy čertů a výjevy typické pro západoevropské zobrazování pekelných scén. Charakteristické je jejich propojování s byzantskou stylizací, jež se projevila i schematizovaným pojetím *Posledního soudu*. Jsou doklady rovněž o tom, že někteří mistři se z Ukrajiny dostávají do Itálie a poté kombinují ve své tvorbě různé typy malby. Pokračují však v tradicích domácí ikonomalby. To se týká např. ukrajinského malíře **Feduška ze Samboru**, jehož jménem je podepsána ikona *Zvěstování Matce Boží* (1579). O autorově životě však nejsou žádné zprávy. Ikonomalba patřila v 16.–17. stol. k monopolu ukrajinských malířů. R. 1596 vzniká z podnětu jezuitů ve Lvově malířský cech z osmi malířů-latiníků, který je nadán královskými privilegii. Statut cechu byl budován podle západoevropských vzorů. V dalším století se sem přidružili ukrajinští mistři. Ve vedení byli i ukrajinští zástupci: mistři **Kraus** a **Korunka**. Cech existoval do konce 18. století. Většina prací ukrajinských tvůrců 17. století se nedochovala. Jsou známa jen jejich jména.

Iluminované rukopisy a tisk 16. stol.

Knižní umění ovlivnil kontakt se západní Evropou, především s pracemi Albrechta **Dürera** a **Raffaela**. Velkou roli sehrála i činnost takového mistra, jakým byl kyjevský metropolita **Petro Mohyla** (1597–1647), jenž významným způsobem ovlivnil politickou, osvětovou i církevní scénu své doby. Pocházel ze starobylé moldavské šlechtické rodiny, získal západoevropské univerzitní vzdělání. Jako biskup zde založil r. 1631 církevní školu **Kyjevskopečerské lávry**. Spojením s dříve vybudovanými školami církevního typu v letech **1615–1616** (prvními rektory byli Ivan Boreckyj, pozdější metropolita Jov, Meletij Smotryckyj a v letech 1620–1624 **Kasijan Sakovyč**, autor filozofického traktátu, svědčícího o vysoké úrovni přednášejících). Tak vznikla r. **1632 Kyjevsko-mohyljanská akademie** – první východoslovanská vysoká škola, kde se vyučovalo latinsky, řecky i církevně slovansky. (K tomuto odkazu se hlásí i současná kyjevská univerzita názvem Національний університет «Києво-Могилянська академія».) Mohyla byl představeným její knihovny. Podporoval také rozvoj tisku. V klášterní tiskárně se tiskly knihy v několika jazycích. Petro Mohyla dosáhl významných církevních hodností. Stal se i exarchou konstantinopolského patriarchy. R. 1996 byl kanonizován.



30. Petro Mohyla – v l. 1632–1647 metropolita Kyjeva, Haliče a vší Rusi. Dostupné z: http://http://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Petro_Mohyla-_big.jpg

Umění 17. stol. – ukrajinské baroko

Vyvíjelo se pod vlivem západní kultury, odkud ovšem přijímá především rysy, které byly Ukrajině blízké. Vznik Polsko-litevské unie s sebou nesl i problém církevní. Na jedné straně se projevuje silný vliv katolický, propagovaný především jezuitským řádem, který do Litvy vysílá své legáty, např. **Jiřího Tektandera** (Čecha z Jablonného, autora německy psaného cestopisu do Persie, kam byl vyslán Rudolfem II. r. 1602), na druhé straně je to odpor pravoslavného kléru, který se snaží o udržení své identity. Jednání v **Brestu** končí roztržkou r. 1596 – šlo o problematiku církevní, zda převládne pravoslaví či katolicismus. Určitým pokusem o smír byl vznik **uniatské církve** v tomtéž r. 1596, kde šlo o kontaminaci tradice západní a východní. Základem byla pravoslavná církev, která uznala jako svého hlavního představitele papeže. Připouští sňatky kléru a ponechává juliánský kalendář. V kostelích jsou povoleny prvky sochařství, hudební kultura zůstává vokální. R. 1772 se uniaté přejmenovali na **církev řeckokatolickou**. V USA a Kanadě se užívá i názvů byzantští či ukrajinští (rusínští) katolíci. Na východní Ukrajině byla řeckokatolická církev zakázána výnosem Mikuláše I. r. 1838. Na západní Ukrajině přetrvávala až do r. 1946. Za Gorbačova byla řeckokatolická církev od února r. 1990 znovu povolena.

Vzájemné prolínání katolictví a pravoslaví se projevovalo i na východní Ukrajině, a to až do oblasti Černigova. Jako příklad lze uvést založení katolického kláštera ve Vinnici r. 1610 z podnětu knížete **Januše Zaslavského**. Byla to typicky barokní stavba. Ve 30. l. 17. stol. budují katolíci svůj chrám i v Kyjevě. Na ochranu pravoslavného kléru vznikají pravoslavná bratrstva. Jsou budovány pravoslavné školy, kde se hrají duchovní dramata s liturgickou tematikou. Ukrajinští učenci odchovaní západoevropskou latinskou vědou budovali i vzdělávací systém na sepětí západoevropské a východoevropské kultury. Spojení byzantské obraznosti se západoevropským výtvarným stylem našlo svůj výraz právě v baroku, kde se středověké symbolické vnímání světla prolulo s renesančním zdůrazňováním humanismu, antiky a raně osvíceneckého ideálu duchovnosti.

Ve stavitelství a vnitřní výzdobě chrámů – např. v ikonostasech – se baroko projevuje velmi výrazně. Jako příklad lze uvést Sofijský chrám v Kyjevě a chrámy na Vladimírské hůrce, jež byly v té době pokrývány zlatem.

Po potlačení celé řady povstání proti útlaku ze strany polské šlechty nastává období tzv. „zlatého míru“ (1638–1648), kdy zvůle magnátů a šlechty neznala hranic. Je to období vynuceného klidu, po kterém všemu učinilo přítrž povstání Bohdana Chmelnyckého.

Období Bohdana Chmelnyckého



31. Portrét Bohdana Chmelnyckého v stejnokroji kozáckého hetmana s bulavou v pravé ruce. (*Богдан Хмельницький*). Dostupné z: <http://ukrtour.org/poi/bogdan-hmelnickij> [vid. 2014-05-20].



32. Mychajlo Mykešyn, Jezdecký pomník Bohdana Chmelnyckého před Sofijským chrámem v Kyjevě. 1888. (*Bohdan Khmelnytsky. Богдан Хмельницький. Богдан Хмельницький*- Anglicko-rusko-ukrajinská informace o B. Chmelnyckém.). Dostupné z: <http://www.dinternal.com.ua/wp-content/uploads/2009/12/bohdan2.jpg> [vid. 2014-08-09].

Bohdan Zenobius Chmelnyckyj (ukrajinsky *Богдан Хмельницький*, Bohdan Chmeľnyč'kyj, polsky *Bohdan Zenobi Chmielnicki*, rusky *Зиновий Богдан Михайлович Хмельницький*, Zinovij Bogdan Michajlovič Chmelnickij asi 1595–1657), kozácký hetman, jenž r. 1648 zvítězil nad Polskem a obnovil ukrajinský stát. Ve snaze získat pro Ukrajinu ochranu proti Polsku uzavřel r. 1654 s ruským carem Alexejem Michajlovičem v tzv. Perejaslavské radě smlouvu, podle níž byla Ukrajina připojena k Rusku. Specifikace územního rozdělení byla dohodnuta r. **1667 Andrusovským mírem** mezi Ruskem a Polskem, jímž se Polsko vzdalo ukrajinského území na levém břehu Dněpru, tzv. levobřežní Ukrajiny. Další území byla připojena k Rusku r. **1686** za krále Jana Sobieského na základě rusko-polské smlouvy o „věčném míru“, kdy Polsko postoupilo Rusku za slib pomoci proti Turecku do trvalého vlastnictví Smolensk, Černigov, Kyjev a celou východní Ukrajinu. Od té doby začíná dvojitý vývoj ukrajinské kultury: západní, těsně spjatý se západoevropskou tradicí, a východní, kde stále intenzivnější rusifikační tendence vedly k faktickému poruštění celé oblasti, odkud ti nejtalentovanější v touze po vyšším vzdělání odcházeli do ruských sídelních měst, kde se jim dostávalo možnosti i zahraničního studia. Většina z nich pak v Rusku zůstávala žít trvale, i když tematicky navazovala rovněž na svoje domácí kořeny, jak je to zřetelně patrné i v rané tvorbě Gogolově, stejně jako v díle řady hudebníků a výtvarníků, k nimž se zcela právem hlásí obě tak těsně spjaté kultury. Připojení Ukrajiny však přineslo Rusku řadu dalších podnětů. Podle modelu Kyjevsko-mohyljanské akademie byla v Moskvě zřízena r. 1687 Slavjano-greko-latinskaja akademija, jež byla fakticky první ruskou vysokou školou. Podnět k jejímu zřízení dal kyjevský absolvent **Simeon Polockyj** (1629–1680), který se stal v Moskvě vychovatelem dětí cara Alexeje Michajloviče. Jeho barokní básnické i dramatické dílo iniciovalo vznik ruského literárního baroka, v němž hledali inspiraci i ruští futuristé. Francouzské a polské podněty, zprostředkované Ukrajinou, stojí u kolébky ruského rýmovaného verše i jeho sylabické struktury, jež trvala od 80. let 17. stol. do první třetiny století 18. V duchovní akademii se pěstují duchovní drama, podobně jak tomu bylo již dříve na Ukrajině.

Doba Mazepova



33. Neznámý autor, Portrét Ivana Mazepy (Невідомий художник кінця XVIII ст. Іван Степанович Мазепа, Дніпропетровський художній музей. **Гетьман Іван Мазепа**). Дніпропетровське умілецьке муzeum. Je to nejpravděpodobnější zobrazení Mazepy. *Матеріал підготовлено Ольгою Ковалевською та надруковано в «Українському Історичному Журналі».* Dostupné z: <http://www.mazepa.name/rekonstruktsiya-obrazu-ivana-mazepy> [vid. 2014-08-09].

Ivan Stepanovyč Mazepa (1639–1709) byl hetmanem záporožských kozáků a vysokým politikem, jenž ve své funkci vykonal nesmírně mnoho pro kulturní a duchovní povznesení levobřežní Ukrajiny. Po boku Petra I. bojoval v Severní válce proti Švédsku. R. 1708 se však ve snaze zachovat východní Ukrajině její suverenitu přešel na stranu švédského krále Karla XII. Po jeho porážce u Poltavy r. 1709 prchl do Osmanské říše, kde téhož roku zemřel ve městě Bendery (nyní na území Moldavska). Petr I. jej po zradě zbavil všech vyznamenání, pravoslavná církev jej exkomunikovala.

Matka Ivana Mazepy byla abatyší Kyjevskopečerské lávry, proto její syn podporoval vývoj kultury, kterou chápal jako člověk odchovaný západoevropskou kulturou. V jeho době se formuje ukrajinské baroko. Tradiční ikonomalba ustupuje do pozadí, do popředí se dostává malířství západoevropského typu. Doba Mazepovy vlády bývá pokládána

za **druhé zlaté období ukrajinského umění** po rozkvětu **Kyjevské Rusi** za **Jaroslava Moudrého**. Stavebnictví 17. stol. se formuje ve dvou směrech. Je představováno **barokní bazilikou zděných chrámů**, ale vzkvétá rovněž **dřevěná architektura**, jež vždy fungovala paralelně vedle staveb kamenných či cihlových. Typickým příkladem je Spasský kostel v Mharském klášteře (Poltavsko), dokončený za doby Mazepovy. Barokizována byla většina chrámů v Kyjevě i jinde: Kyjevskopečerská lávra, Mikulášský chrám, stavby v Černigově, chrám sv. Jurije ve Vydubyckém klášteře v Kyjevě atd. Světské budovy, které Mazepa vybudoval ve svém sídle v **Baturynu** (rus. Baturin), byly po jeho vzpouře zničeny. Menšikov tehdy zlikvidoval všechny obránce včetně žen a dětí a město vypálil. Podobně byly zdemolovány Mazepovy paláce v Kyjevě, Černigově aj. Nedochovala se ani část Kyjevsko-mohyljanské akademie, postavená z jeho podnětu.

Rozkvět baroka začíná v 17. stol. také ve Lvově, kde byl vybudován kostel bernardýnů r. 1600, jezuitský kostel 1613–1670 atd. V Kyjevě byl přestavěn chrám Zesnutí Matky Boží (Uspenská bazilika) italským architektem **Sebastianem Braccim (Sebast'jano Bračči)**. Samostatná tvorba ukrajinských architektů spadá do druhé poloviny 17. stol. a dosahuje největšího rozkvětu právě v době Mazepově. Nový charakter ukrajinské architektury se utváří pod vlivem zmíněných dvou faktorů: 1. staré tradice zděné architektury navazující na typ byzantsko-ukrajinské baziliky (srov. např. kostel v Berežanech, Trojický kostel z r. 1679, kostel Mharského kláštera nedaleko města Lubny, jehož výstavbu začal hetman Samojlovč). 2. Stavby rozvíjející podněty ukrajinské dřevěné architektury tvoří trojlodní nebo pětিলodní stavby se třemi nebo pěti kopulemi. K trojlodním chrámům se třemi kopulemi patří např. *Katedrála Panny Marie Pomocné (Pokrovs'kyj sobor*, 1689) v Charkově a řada dalších staveb.



34. Katedrála Panny Marie Pomocné a dům arcibiskupa (Покровский собор и архиерейский дом – Pokrovs'kuj sobor, Харків. Собор Покрова Пресвятой Богородицы), 1689, Charkov. Общественное достояние – Artemka – Author. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Покровский_собор_\(Харків\)#mediaviewer/Файл:Харків._Покро](https://ru.wikipedia.org/wiki/Покровский_собор_(Харків)#mediaviewer/Файл:Харків._Покро) [vid. 2014-08-09].

Ukrajinské baroko zasáhlo i židovské synagogy. Od počátku 18. stol. se na Ukrajině začínají uplatňovat projekty cizích architektů: Holanďana **De Vitteho**, Němce **Schedela**, Itala **B. Meretiniho** aj. **Bernard Meretin** (nebo Meretini) postavil mimo jiné **Dům osvěty** (Dom Prosvity) ve Lvově a řady chrámů v **Haliči**. Petrohradský architekt **Schedel** přestavěl Kyjevsko-mohyljanskou akademii (1736–1740) a vybudoval znamenitou zvonici v Kyjevskopečerské lávře (1736–1763). Provedl i barokní rekonstrukci zvonice Sofijského chrámu (1744–1748).

De Vitte je autorem dominikánského kostela ve Lvově (1745–1749). Na výzdobě jezuitského kostela ve Lvově však pracoval v letech 1740–1742 i brněnský malíř **Sebastian Eckstein** (Sevastjan Ekštejn) a jeho syn Fabián. Na freskách tamního kostela sv. Martina a řady dalších ve Lvově i okolí se podílel ve čtyřicátých letech **Josef Majer** se svým bratrem **Františkem** a další Češi z tehdejšího Rakouska. (*Istorija ukr. kul't. 3/877*). Lvov ostatně velmi silně připomíná Brno i díky další výstavbě 19. století.

Západoukrajinské malířství

Již od druhé poloviny 16. století se začíná výtvarné umění na Ukrajině měnit. Velmi výrazně se to poté projevilo v době baroka, které jako výrazný syntetický styl ovlivnilo prakticky veškeré umění. Tendence ke zdobnosti a dekorativnosti vedla v ikonomalbě k překrývání maleb stříbrným či zlatým kovovým překrytím (nakladka), často bohatě zdobeným drahokamy. Pro malbu byl ponecháván jen malý prostor, v němž bylo možno sledovat jako kukátkem buď jednotlivé výjevy, nebo tváře svatých. Ikony tak nabývaly charakteru klenotů. Na západě pak svatí často přijímají podobu západoevropských světců. Jejich dynamické postavy s rozevlátým šatem jsou umísťovány na zlaté pozadí či rámovány do hluboce profilovaných rámu.

Chrámové umění se v této době již začíná zbavovat své anonymity. Podle dokladů dochovaných v chrámu *Zesnutí Matky Boží* ve Lvově se na jeho výzdobě podíleli r. 1630 mistři **Ambrozius**, **Jakov** a malíř **Fedir Seňkovyč**, který se účastnil malby ikonostasu v tomto chrámu i na výzdobě dalších lvovských kostelů. Ikonostas Uspenského chrámu, jenž je jeho nejvýznamnější prací, se však bohužel nedochoval. I v Seňkovyčově díle jsou zjevné stopy vlivu západoevropského malířství. Nový ikonostas v Uspenském chrámu vytvořil r. 1637 mistr **Mykola Petrachnovyč Morochovskij**, jenž byl žákem a pokračovatelem Fedora Seňkovyče. V jeho tvorbě je markantně patrná inspirace nizozemským malířstvím. Projevilo se to v horní části ikonostasu ve lvovském chrámu *Zesnutí Matky Boží*. Jeho práci lze dokumentovat díky tomu, že se zachovala smlouva se zadavateli z let 1637–1638. Seňkovyč již r. 1635 namaloval ikonu Bohorodičky a další práce nejen ve Lvově, ale i v jeho okolí. Ke známým mistrům patřil rovněž dvorní malíř krále Sobieského **Vasyl ze Lvova**. Z dalších umělců 17. stol. lze uvést tvůrce krajinomaleb (landšaftov) **Jevstafije**, který své práce vozil na prodej do Moldávie, i malíře tapet (koltrin) **Ivana Lukaševyče**. **Malinovskij** je autorem dochovaného panoramatu hory na Athosu a Jeruzaléma z r. 1691. **Mykola Španiel** vytvořil r. 1635 ikonostas v Romanově. Je známa celá řada dalších malířů, kteří vytvářeli také náměty Posledního soudu. Vznikaly i čilé malířské cechy, které se zabývaly tvorbou ikon, jež se poté prodávaly na jarmarcích. Církevní malířství se rozvíjelo i na Volyni, v Kyjevě a v dalších regionech.

Současně se v umění začínají uplatňovat i světské motivy. Původně monolitní systémem malířství přestává existovat. Zvláště populární je nový žánr – portrét, zachycující

významné osobnosti té doby. Pod vlivem západoevropského malířství je portrét utvářen zcela jinak, než tomu bylo v tehdejšímu Rusku, kde první portréty, tzv. parsuny, ještě pokračují v ikonopisné tradici. Na západní Ukrajině se začalo portrétní umění pěstovat nejdříve ve Lvově. Z městské pokladny byl r. 1576 zaplacen honorář malíři snad polského původu **Vojczechu Stefanowskému** (Vojcech Stefanov'skyj) za portrét krále **Štěpána Báthoryho**, který si vyžádala městská radnice. Jedinou nepochybně originální ukrajinskou prací je portrét katolického arcibiskupa **Jana Solikovského** z r. 1601. Malířský styl této práce navazuje na provinční evropské malířství druhé poloviny 16. stol. Lvovská škola portrétního malířství se rozšířila i do jiných oblastí Ukrajiny. Oblíbila si jej i volyňská honorace a poté začíná pronikat také do měšťanských vrstev. Ostatně zakázky z této sociální skupiny jsou doloženy ve Lvově již z konce 17. stol., kdy si vdova po významném obchodníkovi uherského původu objednala dodatečný „portrét“ svého chotě.

Zkušenosti s portrétním malířstvím našly svoje uplatnění i v knižních miniaturách, kde bývají postavy apoštolů, svatých či církevních hodnostářů začleňovány do interiéru či exteriéru dekorativně orámovaných či tvořících pozadí postav, aby tím více vynikla zobrazovaná osobnost. Tak je tomu u portrétu sv. Jana Zlatoústého (347 nebo 349 – 407, řecky *Ιωάννης ο Χρυσόστομος*, Ióannés Chrysostomos), konstantinopolského arcibiskupa, známého svou řečnickou a kazatelskou zdatností, pro niž získal přídomek *Zlatoústý*. (Srov. miniaturu arcibiskupské knihy *Služebnyk Ivana Bojars'koho*, 1632.) S rozvojem knihtisku se začala pěstovat i grafika, využívající především velkých zkušeností s rytinami. Na Ukrajině, zvláště ve Lvově, se přitom navazovalo na praxi krakovských či vratslavských rytců. Od doby, co byla r. 1483 v Římě vtištěna první ukrajinská kniha – práce ukrajinského lékaře působícího na Boloňské univerzitě, uplynulo již téměř dvě stě let, během nichž zdejší kultura prošla složitým vývojem. V oblasti tiskařství byla nepochybně podnětná i spolupráce ukrajinských a běloruských tiskařů již v době Františka Skaryny a jeho pokračovatelů. **Francysk Skoryna** nebo **Skaryna** (bělorusky *Францішак Скарына*, *Франциск Лукич Скорина*; okolo 1490 Polock – okolo 1551 Praha; uvádějí se rovněž roky 1485–1540), běloruský vzdělanec, překladatel a vydavatel bible, který vytvořil základy staré běloruštiny jako spisovného jazyka. Jeho překlady bible a žaltáře byly vtištěny v l. 1517–1519 v Praze (*Біблія руска*). Do Prahy se vrátil poté, co musel zavřít tiskárnu založenou r. 1520 ve Vilně. V posledních letech byl královským zahradníkem Ferdinanda I. na Pražském hradě.



35. Francisk Skorina, 1517 – právě tehdy přišel Skaryna do Prahy. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Skaryna_1517.jpg [vid. 2014-08-06].

Všechny zmíněné rysy se ještě výrazněji prosazují ve **století 18**. Obrazy svatých získávají individuální rysy svých předloh. Světci jsou zobrazováni ve své obvyklé činnosti, jako např. *sv. Jan Bohoslov* v rudém kabátci (Svjatyj Ioann Bohoslov, cerkva sv. Mykolaja v Kucevolivci, druhá čtvrtina 18. stol.), zobrazený u psacího stolu nad rozepsanou knihou v ruce s perem. Sklenici s inkoustem drží za řetízek úslušný černý orel. To vše na zlatém ornamentálně pojednaném pozadí lunety. S rostoucím významem šlechty, ale i bohatnoucích měšťanů, přibývá zakázek na portréty světských osob. Podílejí se na nich známí i neznámí umělci. Příklady lze nalézt rovněž na levobřežní Ukrajině, i když v menší míře, než tomu bylo na západě.

Zvláště výrazná proměna se udála v západoukrajinském sochařství. Do pozadí ustoupily plošné reliéfy svatých, i když i ty se proměnily v dramaticky extatická vyobrazení světců, jak je tomu v řezbě na kazatelně kostela v obci Hodovycja u Lvova (1750). Carské brány i ikonostasy jsou dekorovány zclacnou dřevorezbou s rostlinnými motivy, do nichž jsou vsazovány malby svatých. Ikonostas chrámu *Proměnění Páně* (Spaso-Preobražens'kaja cerkva) v obci Velyki Soročynci v Poltavském kraji proměnila bohatá řezbářská práce v zlatě kvetoucí louku. Zlatou řezbou je dekorován i ikonostas v Trojickém chrámu nad branou v Kyjevskopečerské lávře (20.–30. l. 18. stol.). Volné plastiky světců jsou v katolických kostelích zobrazovány v dramaticky rozevlátých pózách, jejich tváře vyjadřují expresivně bolest či únavu. I když s většinou volných plastik se setkáváme v katolických kostelích, je zřejmé, že se občas zatoulaly i do některých svatých uniatských, které se od

r. 1772 začaly nazývat řeckokatolické. Je to zřejmé z fotografie románské baziliky v Horjanech u Užhorodu, pořízené počátkem 20. let 20. stol. národopiscem Bohumilem Vavrouškem. Po obou stranách oltáře v apsidě jsou umístěny sošky Matky Boží a Ježíše. Fresky na čelní stěně apsidy jsou dekorativně a stylizovaně orámovány. Carská vrata jsou odstraněna. Po první světové válce byly ostatně na celé Podkarpatské Rusi především řeckokatolické chrámy. Sám autor podotýká, že narůstající zájem občanů o pravoslaví se v té době začal projevovat zřizováním prozatímních svatyní, často úpravou obyčejných chalup. Vavroušek pak s povzdechem dodává, jak neodborně bývaly v té době nádherné dřevěné chrámy opravovány. Tradiční šindele lidé často nahrazovali plechovou střechou, zcela deformující původní ráz stavby.

Dřevěná architektura

Dřevěné sakrální stavby vznikaly prakticky ve všech oblastech Ukrajiny, kde se vyskytoval vhodný materiál. Nejvýraznější zastoupení však mají v horských oblastech Zakarpatské Ukrajiny. Bohumilu Vavrouškovi se podařilo v letech 1921–1928 nafotografovat a popsat celkem 272 objektů. I když některé z nich v průběhu dalších let pravděpodobně zchátraly či byly nahrazeny stavbami kamennými, po nichž místní obyvatelé toužili, jedná se o úctyhodný počet, svědčící o bohatě zastoupené tradici, v níž se mísily dva kulturní světy: západní latinismus a východní byzantinismus. Vlivem baroka, vzniku kamenných staveb a gotizujících prvků, jež s sebou přinášeli němečtí kolonisté, se vyvinula pozoruhodná směsice různých slohových typů a architektonických kombinací. Jako materiál bývaly používány dubové, modřínové, jedlové i smrkové kmeny, z nichž místní tesaři dovedli vytvořit neobyčejně působivé stavby, lišící se nejen místní tradicí, ale i osobitým rukopisem svého tvůrce. Základní členění koresponduje s celkovým etnologickým stylem jednotlivých oblastí, jež lze rozdělit do čtyř skupin: lemkovský, zachovávající tradici moldavského stylu, bojkovský s náměty barokními, uherský s reminiscencemi gotickými a byzantský styl huculský, jenž si často zachovával svůj původní ráz. Bojkovské dřevěné chrámy jsou třílodní s vysokým, stupňovitě se zvedajícím zastřešením, zakončeným věžičkami. Nejvyšší částí je zvonice nad vstupem do chrámu. Takový je např. chrám **Panny Marie Pomocné** (Pokrovs'ka cerkva, 1792, obec Kanora, Zakarpatí). Charakteristickým příkladem chrámu s gotickou věží je **Cerkva sv. Paraskevyy** v obci Oleksandrivka, 1792.



36. Chrám sv. Paraskevy v obci Oleksandrivka (Достопримечательности Украины. *Церковь Св. Параскевы*, 15. stol., Chustský okres v Zakarpatí) s charakteristickou gotickou věží. Ostatní stavby byly přistavěny dodatečně, hlavně r. 1753. (Описание достопримечательности «Церковь св. Параскевы»). Dostupné z: <http://galleryua.com/photo/dostoprimechatelnosti/1001501-Cerkov-Sv-Paraskevy> [vid. 2014-05-20].

Jeden z nejkrásnějších chrámů lemkovského typu je z obce Šelestove z r. 1777. Stavba původně převezená do Mukačeva posléze chátrala, takže byla nakonec r. 1972 umístěna do Užhorodského muzea lidové architektury kultury. Je to jediný chrám tohoto typu, který se na Ukrajině zachoval. Působivě v něm byly propojeny podněty západní i východní tradice: základní plán je východní, spádový krov o čtyřech částech hovoří o bojkovském stylu severních Karpat, baňatá věže o podílu baroka. Nevzniklo však nic eklektického. Jde o neobyčejnou harmonii tvarů s dominantou zvonice. Působivý je i interiéř chrámu s vyřezávaným ikonostasem. (Viz barevná příloha). Byly tam ikonopisné práce vynikajícího zakarpatského ikonopisce Ilji Brodlakovyče-Vyšenského z r. 1666. Jedna z nich je v současné době v Zakarpatské obrazárně.



37. Chrám z obce Šelestove, Užhorodské muzeum lidové architektury. Foto DK, 2002. (Ikonostas viz barevná příloha.)

Tři dřevěné kostely byly koncem 20. let 20. století převezeny do tehdejšího Československa: do Prahy, Nové Paky a do Kuncic. Všechny jsou patřičně zrestaurovány. Zajímavý osud potkal bojkovský **kostelík Archanděla Michaela** (Michail). V roce 1929 byl přenesen z Medvědoců u Mukačeva do Kinského zahrady vedle Petřína jako dar podkarpatských Rusínů. Stal se tak součástí sbírek Národopisného muzea. Kostel je postaven celý ze dřeva včetně věží, střecha je krytá šindeli. Bojkovský styl je v něm propojen s prvky lidového baroka. Mezi třemi věžemi vyniká věž nad ženskou částí chrámu, zvanou „babinec“. O pravoslavném původu chrámu z poloviny 17. stol. svědčí užití tří symbolických barev: bílé, zelené a červené, jež v lidovém podání symbolizují tři nejdůležitější

křesťanské ctivosti: víru, naději a lásku. R. 2008 získala chrám k užívání pravoslavná církev v Českých zemích a na Slovensku, takže v současné době se v třikrát znovuzrozeném chrámu konají pravoslavné bohoslužby. (<http://info.pravoslaviec.cz/chram-sv-michala-v-kinskeho-zahrade> [vid. 2014-07-22]).



38. Bojkovský chrám sv. Michaela z pol. 17. stol., Kinského zahrada u Petřína, Praha. Autor: Prasopeštilence. Pod licencí Creative Commons CC-BY-3.0 (viz <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>). Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kostel_sv_michala-praha-smichov_P1010319.JPG [vid. 2014-07-21].

Lidové chalupy a materiální kultura na Zakarpatí

V dnešní době se s čistým typem lidového stavitelství setkáme v realitě již jen ojediněle, i když právě na Zakarpatí jsou ještě mistři, kteří dobře zvládnou stavbu srubového domu.



39. Rozestavěné srubové domy na Zakarpatí – Foto DK, 2002.

Právě zkušenosti z někdejší Podkarpatské Ukrajiny, které kdysi zaznamenal Bohumil Vavroušek, vedly posléze i sovětskou vládu k postupnému budování muzeí lidového stavitelství a kultury. Jedno z největších na Ukrajině vzniklo r. 1969 ve vesnici Pyrohiv nedaleko Kyjeva (*Muzej narodnoji architektury ta pobutu Ukrajiny*). V dnešní době zaujímá plochu 133,5 ha. Od doby, kdy jsem je v 70. letech navštívila a kdy tam ještě chyběly celé velké oblasti, se muzeum podařilo dobudovat natolik, že je tam shromážděno 275 exponátů ze 16.–20. stol. Jako ve všech podobných muzeích je i zde jeho součástí obrovské množství oděvů, výšivek, nábytku, zkrátka všeho, co patřilo k životu venkovanů. Podobná muzea vznikla i ve Lvově, Užhorodě a v dalších oblastech.

Základní rozdíl mezi venkovskými stavbami na východě a západě Ukrajiny je spjat především s dostupností stavebního materiálu. Je přirozené, že ve stepních krajích ukrajinského východu a jihu převládaly zděné, bíle omítnuté chalupy, kryté často doškovou střechou, jejíž slaměný povrch byl někdy zpevňován hliněnou zálivkou. Stavělo se ve směs z nepálených cihel, tzv. vepřovic. Obytný prostor býval situován k jihu. K interiéru hlavní obytné místnosti patřila nezbytná pec, do níž se kladly hrnce na kovovou podložku. Jídlo se také dávalo do kovových nádob s nožkami.

Existují dva typy pecí:

1) Hliněná s dolními otvory na posekané dřevo a s otvorem na vaření. Pec se nejdříve roztopila a pak se do čistě vymeteného otvoru mohla vkládat mísa na nožkách, v níž se vařilo.

2) Bíle natřená pec, do níž se jídlo stavělo na kovový podstavec, pod nímž hořel oheň.

V polovině padesátých let 20. stol. si lidé v oblasti kolem Mohyliva-Podilského ve Vinnyckém kraji pece dekorovali obdobnými vzory, s jakými se můžeme setkat na lidových výšivkách. Měli v peci dokonce zabudované místo na spaní pro matku a dítě (*Istorija ukr. kul't. 5/1, s. 537*).

Některé z příčných trámů, zpevňujících strop či okenice, bývaly řezbářsky zdobeny výjevy z lidové mytologie. Víra v ochrannou funkci domácích bůžků, tzv. domovych přetrvávala v lidovém prostředí velmi dlouho. Jindy naopak šlo o dekorované kříže. Rostlinné motivy se pak opakovaly v detailech na jiných částech dřevěné chalupy. Lavice kolem zdí měly řadu funkcí, mimo jiné se na nich dalo také spát, i když postele i se závěsným kolébačem pro novorozence ve světnici samozřejmě nechyběly, stejně jako ve starších dobách kolovraty či vřetena a někdy i tkalcovské stavy. Ty bývaly hlavně v chudších pohorských vesnicích, jak je tomu na Zakarpatí. Podle svědectví volyňských Čechů však existovala ještě v polovině 19. stol. v lesních oblastech Volyně i tak nouzová obydlí, jako byly zemljanky, vydlabané v půdě, šikmo směřující pod povrch země, kde obyvatelé nacházeli úkryt v případě hrozícího nebezpečí (Kšicová, Vaculík, *Rodinná kronika*).

V užhorodském Muzeu lidové architektury a kultury se vystavuje i nezbytné domácí nářadí: kolovrátek, díže na mléko, máselnice na stloukání másla, hliněné hrnce – sádelnice, síto atd.



40. Interiér s domácím nářadím: kolovrátkem, dížemi na mléko, máselnicí na stloukání másla, hliněnými hrnci, zvanými sádelnice, a sítom. Užhorodské Muzeum lidové architektury a kultury. Foto DK, 2002.

V západních oblastech a především na Zakarpatí se podle jednotlivých nářečních oblastí vyvinuly různé typy staveb, převážně dřevěných. Jen v nížinách, kde byl silný vliv uherský, se stavěly i bílé omítnuté domky zděné. Kryté bývaly došky či šindelem. Vnitřní vybavení záleželo na movitosti majitelů. Vyšívané či bílé „rušnyky“ s vetkanými barevnými pruhy však nesměly chybět. Podle vnitřního vybavení lze usuzovat i na stáří jednotlivých objektů. Závěsná petrolejová lampa svědčí o tom, že jde již o první polovinu století 20., protože široký rozvoj elektrifikace je záležitostí poměrně pozdní. Do horských oblastí přicházela elektřina v dlouhých intervalech a někde nedorazila vůbec. Řadu lidových staveb lze spatřit v užhorodském skanzenu. (Viz *barená příloha*.)



41. Vodní mlýn, Koločava. Užhorodské Muzeum lidové architektury a kultury. Foto DK, 2002.



42. Studna. Užhorodské Muzeum lidové architektury a kultury. Foto DK, 2002.



43. Proutěný plot. Užhorodské Muzeum lidové architektury a kultury. Foto DK, 2002.



44. Kaplička z obce Novoselycja. Užhorodské Muzeum lidové architektury a kultury. Foto DK, 2002.

Vznik Československé republiky přivítali její obyvatelé s nadšením. Nebylo to vyjadřováno jen na veřejných shromážděních a slavnostech. Dělo se tak i doma a vskrytu – například vyšíváním národních krojů. Tak se v naší rodině objevily dva kroje: kyjovský, který vyšívala babička, a piešťanský – čtyřletá práce mojí maminky. Pracovala na něm od čtrnácti do osmnácti. Projevila tak radost nad vznikem Československého státu. Mladá inteligence to demonstrovala ještě jinak. Na Podkarpatské Rusi bylo třeba učitelů, úředníků, policie – všech těch, kteří by mohli přispět ke stabilitě a osvětě nově vznikajícího státu, k němuž byly připojeny země se zcela rozdílnou kulturní tradicí. Na Podkarpatské Rusi pobýval v letech 1931–1936 Ivan Olbracht (1882–1952), který v Koločavě založil školu a načerpal inspiraci pro své nejlepší prózy. Jeho novela *Nikola Šuhaj loupežník* (1933), proslavená inscenací v Divadle na provázku, dodnes přivádí do Koločavy české turisty. Slovanští filologové tam snadno nacházeli uplatnění jako gymnaziální profesori, aby pak po řadě let již jako vysokoškolští učitelé smutně vzpomínali, jak báječné měli tehdy platy. Mnozí odjeli na Slovensko, kde byla situace podobná. Počátkem 20. let se ocitl v Košicích po svém válečném nasazení František Foltýn (1891–1976), jeden z nejvýznamnějších meziválečných avantgardistů, který se po svém následném pobytu v Paříži zařadil mezi přední představitele evropské abstrakce. Na Podkarpatskou Rus to bylo odtud blízko, takže tam zajížděl často. Tak vznikl cyklus jeho expresionistických, s kubismem spjatých maleb z Mukačeva, podivuhodně vystihujících náladu tohoto Bohem zapomenutého kraje. (*Viz barevný obr. č. 23.*)

Oblast, která je nám teritoriálně nejbližší a v meziválečném údobí tvořila součást našeho státu pod názvem Podkarpatská Rus, se dělí na tři etnologické skupiny, které ostatně překračují hranice sousedních států: nejzápadnější skupinou s největšími městy Užhorod a Mukačevo a zasahující na Slovensko, Maďarsko a Polsko a na severovýchodě do Lvovské oblasti, jsou **Lemkové**, centrální kolem Svaljavy a Chustu, přesahující do Maďarska a Rumunska, na severovýchodě do Ivano-Frankivska, jsou **Bojkové** a nejvýchodnější, hraničící na jihu s Rumunskem, na východě s Černovickou a na severovýchodě s Ivano-Frankivskou oblastí jsou **Huculové**.

Jaké bylo moje překvapení, když jsem na jedné z lemkovských žen, které se koncem 19. stol. zúčastnily v tradičních krojích místní svatby, objevila tmavé bolerko s bohatě barevně vyšívaným lemem, v jehož plastické výšivce jsem rozeznala stejný vzor, jaký maminka vyšívala v r. 1938 na bolerko z tmavomodrého vlněného listru pro sebe i pro mne, tehdy šestiletou holčičku. (U nás se k tomu nosila tmavomodrá skládaná sukně, lemkovské ženy si tmavé sukně oživovaly světle vyšívanými tmavými zástěrami.) Bylo to v téže době, kdy se k nám přistěhovali mladí manželé poté, co se museli narychlo vystěhovat z Podkarpatské Rusi. Od nich se maminka naučila azbuku a rusky natolik, aby mi mohla číst ruské pohádky z Polívkovy edice. Nikdy jsem nevěděla, odkud měla ten nápad a vzor. I tak se tehdy, v těch těžkých dobách mnichovského teroru, vyjadřoval postoj obyčejných občanů. (Srov. fotografii „Lemkivs'ka rodyna na vesilli u tradycijnych strojach. Kinec' 19 st.“ *Istorija ukr. kul't. 4/220.*) Týž dekor lze ostatně nalézt i na lemkovských ženských

krátkých kožíšcích a v poněkud jiné stylizaci na vyšíváných pásech, sedlech a lemu rukávců na bílých ženských i mužských halenách a suknicích, dole rovněž s plnou výšivkou. (Viz barevná příl.)



45. Lemkovské kroje s barevnou výšivkou. Užhorodské Muzeum lidové architektury kultury. Foto DK, 2002.

Škola umístěná v užhorodském muzeu mi svými profilovanými lavicemi, v nichž děti musely sedět s rukama složenýma za zády, připomněla moji vlastní první třídu, kdy jsme první pololetí psali na stejné hliněné tabulky a dokonce jsme měli i stejné počítadlo. Bylo to na podzim r. 1938, kdy celá tělocvična byla plná slavníků, aby se měli kam uložit vysídlenci z českého pohraničí. Podobnou školu ještě užívanou jsem viděla cestou do Poltavy za svého prvního zájezdu do Sovětského svazu v r. 1960.



46. Třída ve vesnické škole v užhorodském skanzenu.

Foto DK, 2002.

Dnes je tomu již samozřejmě jinak. Byla vybudována řada škol, od nás se však jezdí především do té v Koločavě, kde kdysi pobýval Ivan Olbracht, jehož busta je dnes před školou, jež získala jeho jméno. To vše pro jeho román plný poezie romantické lásky, zbojnickví a zrady, jímž je jeho meziválečný *Nikola Šuhaj loupežník* (1933). Nyní je ve škole miniaturní muzeum, mne však zaujala cedule neurčená dětem, ale jejich rodičům. I to vypovídá o mnohém – učit se musí začínat u těch, kdo děti vychovávají.



47. Naučná tabule ve škole Ivana Olbrachta v Koločavě.

Foto DK, 2002.

Život v Koločavě není ani dnes jednoduchý. Lidé si pomáhají, jak jen to jde. Místní důchodkyně si např. otevřely krámkem ve vlastní chalupě.



48. Obchodnice s vystaveným zbožím před svou chalupou.
Foto DK, 2002.

Koločava sama o sobě ničím zvláštním nevyniká, snad jen dvěma řeckokatolickými kostely: jedním dřevěným a mladším zděným. Ten dřevěný byl vzhledem k nárůstu turismu r. 2010 znovu vybudován. Na začátku nového tisíciletí byl schován za drátěným plotem a bylo na něm patrné, jak byl postupně záplatován až posléze zcela zchátral. Vedle se krčilo rovněž za plotem malebné *Ukřižování* s věnečkem, zdobeným modrými chrpami.



49. Koločava, Kostel sv. Ducha. Foto DK, 2002.



50. Koločava, kostel sv. Ducha (Колочава, Музей-Церква Св. Духа), 2010. Dostupné z: <http://otdyhaem.com.ua/zakarpatskaja/kolochava/kolochava-cerkov.html> [vid. 2014-06-10].

Dnešní rekonstrukce Kostela sv. Ducha odpovídá stavu, jaký zachytil Bohumil Vavroušek v publikaci z r. 1929 (Vavroušek, obr. 130).

Starobylá obec s historií od poloviny 15. století leží na levém břehu řeky Tereblji a v údolích potoků Koločavka, Hirsovec a Suchar. Všude kolem jsou malebné Poloniny, lákající k pěším túrám. Vždycky tady obyvatelé živilo hlavně dřevo, které se plavilo na vorech ještě do 60. let dvacátého století. Na vhodných místech se stavěly hatě neboli klausury – jakési přehradky se stavidly, jimiž se určoval stav vody, aby ta řeka, která se čerí mezi množstvím kamenů, byla alespoň na nezbytnou dobu splavná. V době Podkarpatské Rusi jich tady bylo pětadvacet, největší byl pod prameny Černé Tisy západně od Jasinji. Nádrže se vypouštěly postupně na telefonický příkaz. To vše se dozvíte v Muzeu vorařství a lesnictví u potoka Ozerjanka, jednoho z přítoků Tereblji.



51. Nový most přes řeku Tereblju. Podobně se budovala i stavidla. Foto DK, 2002.

Vchod do národního parku Synevyr je nedaleko odtud, stejně jako malebné Synevyrské jezero s průzračnou, ale ledovou vodou, jak je to v takových lokalitách obvyklé. A všude kolem horská, bíle kvetoucí luka, na nichž se posečená tráva schovává pod stříšky-oborohy, které se dají postupně zvedat, tak přibývají porce trávy.



52. Přenosný seník v Zakarpatí. Foto DK, 2002.

A nakonec kousek prvorepublikové nostalgie: zarostlý hřbitůvek kolem neméně zarostlé pevnosti z konce 30. let – poslední výspy Československa s výhledem na sousední Ivano-Frankivský kraj. S notnou dávkou nostalgie sem jezdívali i ti, kteří se tady kdysi před válkou narodili. Putuje sem však i mládež milující pohyb a obdivující krásu Polonin. A právě zde se jistě dobře vyjímá hráč na nejdelší hudební nástroj – trembitu, s nímž se můžeme setkat v horských oblastech Karpat i na malebných Poloninách. Právě tak to zachytil citlivý malíř Ivan Truš na svém plátně z r. 1905 *Hráči na trembitu (Trembitari)*. (Viz barevná příloha).

Klasicismus

Dalším významným stylem byl klasicismus, stylizující antické podněty. Liboval si v sloupoví a kolonádách, v přísném členění prostoru, ale také v sepětí s přírodou.

Klasicismus v architektuře zanechal své stopy v různých částech Ukrajiny, např. ve Vyšnivcích na Volyni (1730–1740). Ve Vladimíru Volyňském (1753) byla vybudována řada staveb, stejně jako v jiných městech, hlavně ve Lvově, v Kamenci aj. Za Razumovského, který se snažil vytvořit nové ukrajinské hlavní město v Baturynu, vznikl **palác**, který architekt **Charles Cameron** vybudoval ve stylu Ludvíka XVI. Zajímavým komplexem je i **palác Zavadovského** v Ljalyčích z něhož však v dnešní době zbyly jen velkolepé ruiny. Jeho tvůrce italský architekt **Giacomo Quarenghi** (1744–1817) od r. 1780 působil v Rusku, kde je s jeho jménem spjata výstavba nejvýznamnějších klasicistických, tzv. **palladinských** staveb v Petrohradě (srov. italský architekt Andreo Palladio), včetně budov Akademie věd, Kateřinského a Smolného institutu šlechtických dívek, Alexandrovského paláce v Carském Sele, Pavlovského paláce v Pavlovsku atd.

Koncem 18. – začátkem 19. stol. Ukrajinci pociťují čím dál silněji útlak carského režimu, posíleného **trojím dělením Polska**. Při **prvním** dělení bylo k Rakousku připojeno bývalé **Vojvodství ruské a část Vojvodství podolského po řeku Zbruč**. R. 1774 Rakousko získalo od zaostalého Turecka Bukovinu. **Halič a Bukovina** tedy patřily do Rakouska. Ke kulturnímu rozkvětu **Haliče** přispěla skutečnost, že Lvov byl od roku 1661 sídlem Lvovské univerzity. (R. 1844 zde vznikla Lvovská polytechnika, odkud vzešlo několik významných matematiků, mj. **Stefan Banach**. V současné době jsou ve Lvově desítky vysokých škol a přes 100 škol středních. Sídlí zde také osm institutů Ukrajinské akademie věd. V roce 1994 byla obnovena také Ukrajinská katolická univerzita, u jejíhož zrodu stál v meziválečném období řeckokatolický duchovní **Andrej Šeptyckyj**).

Po třetím dělení Polska r. 1795 polský stát přestal existovat. Území Ukrajiny bylo sjednoceno pod vládou Romanovců. Když se po smrti Kateřiny II. stal carem Pavel I., který matku nenáviděl, nastalo na Ukrajině určité uvolnění, neboť Pavel I. obnovil některé instituce Kateřinou zrušené. Ukrajině pomohl i liberální duch prvních let vlády Alexandra I. Novým **generálním gubernátorem Ukrajiny** se stal vzdělaný **Alexander Kurakin**. R. 1805 byla otevřena Ukrajinská univerzita v Charkově. Jejím rektorem se stal **Petro Hulak-Artemovskij** (Artemovs'kyj). V Charkově začínají vycházet časopisy *Ukrajinský věstník* a *Ukrajinský časopis*. Další **univerzita** byla otevřena r. 1834 v **Kyjevě**.



53. Kyjevská univerzita (1837–1842, arch. V. Beretti). Nyní Fakulta humanitních věd Ševčenkovy univerzity na Ševčenkově bulváru. Dostupné z: <http://www.univ.kiev.ua> [vid. 2014-07-21].

Podobně jako v Rusku projevoval se i na Ukrajině ve druhé polovině 40. let demokratický duch v podobě tajných organizací, jako bylo kyjevské **Cyrilometodějské bratrstvo**, odhalené r. 1847. Jeho účastníci, vesměs studenti kyjevské univerzity, byli tvrdě postiženi. Nejhůře dopadl **Taras Ševčenko**, poslaný na deset let do vojenské pevnosti v Kazachstánu. Po amnestii za Alexandra II. měl povolen pobyt v Petrohradě, kde zemřel. Podobný osud stihl o dva roky později r. 1849 **ruské petraševce**. Členové Cyrilometodějského bratrstva se po návratu z vyhnanství zasloužili o vydávání měsíčníku *Osnova* v l. 1861–1862. Určité uvolnění se na přelomu 50.–60. let projevilo i zakládáním škol a večerních škol pro dospělé. Rozvíjel se i spolkový život. To vše přestalo po násilném potlačení polského povstání r. 1863. Bylo zakázáno šíření osvěty formou škol i tisku. Řada kulturních činitelů v té době emigrovala. Útlak pokračoval i v 70. letech. Uvolnění nastává až v následujícím desetiletí. V průběhu celého ukrajinského obrození, které se začíná šířit ve 30. letech 19. stol., pomáhá rozvoji ukrajinského hnutí rakouská část Ukrajiny, kde byly podstatně lepší publikační a osvětové možnosti.

Architektura konce 18.–19. stol.

Na klasicismus druhé poloviny 18. stol. navázal na Ukrajině, podobně jako v ostatní Evropě, charakteristický styl Napoleonovy doby – empír. Kultovní, ale i profánní stavby se vyznačovaly užitím výrazného sloupoví, nesoucího vysoký tambur věže s kopulí, nad portikem se umísťoval triangl. Charakteristickým příkladem je **Pokrovská katedrála v Izmajilu** (1822–1836, italský architekt G. Torricelli. R. 1849 stavbu doplnil jeho ruský kolega **I. Kozlov**). Dominantou některých katedrál byla obrovská kopule, jaká završuje proslulý petrohradský Isakijevský chrám. Tak je tomu např. v **Oleksandrivském kostele** v Kyjevě (1817–1842, arch. Piller a F. Mechovyč). Dekorativní sloupy se umísťovaly na čelní stěně tehdejších paláců. Srov. např. palác generálního guvernéra v Poltavě (Kruhla plošča, 1810–1811, arch. A. Zacharov). Je přirozené, že se na stavbách v levobřežní Ukrajině podíleli významní ruští architekti, jako byl právě zmíněný **Andrejan Dmitrijevič Zacharov** (1761–1811). Podobně byla stylizována i výstavná školská zařízení, jako byla kyjevská univerzita s výrazným vstupním sloupovím (1837–1842, arch. V. Beretti). Hojně byly stavěny instituty šlechtických dívek, přispívající ke vzdělání ženské části populace. (Srov. např. Institut šljachetnych divčat, Odesa, 1829–1833, arch. F. Boffo).

Podobně byly projektovány i divadelní budovy např. v Oděse (1804–1809), z níž se dochovala jen stará rytina. Majestátní výšky v té době dosahují zvonice, jak je tomu např. u Uspenského chrámu v Charkově (1821–1844, arch. Je. Vasyľ'jev). V souvislosti s výstavbou přístavů dosáhlo v té době až gigantického rozměru schodiště nedaleko moře v Oděse (Prymors'kyj bul'var, 1837–1842, arch. F. Boffo).

S příchodem dalších historizujících stylů, charakteristických pro celou druhou polovinu 19. stol., se ve výstavbě pravoslavných chrámů uplatňuje zajímavá kombinace rusko-byzantského stylu. Poprvé ji použil již ve 30. letech 19. stol. sídelní architekt německého původu **Konstantin Andrejevič Thon** (1794–1881) při úpravě **Spasitele va chrámu** (Spas'ka cerkva u Poltavi, 1837–1842). K jeho nejslavnějším stavbám patří Sověty zbořený chrám **Krista Spasitele v Moskvě** (1837–1883) a **Velký kremelský palác** (1839–1849). Od 60. let je rusko-byzantský styl nahrazován stylem pseudoruským, navazujícím na moskevskou architekturu 16.–17. stol. V souvislosti s blížícím se jubileem 900 let od přijetí křesťanství r. 1888 se počala výstavba chrámů ve zdůrazněném byzantizujícím stylu. Pro dobu tehdejšího eklektismu však bylo charakteristické využívání i jiných podnětů: ukrajinských, moskevských, valašských i západoevropských. Jedním z neplodnějších architektů tehdejší doby byl **Vasyl Nahirnyj** (Василь Степанович Нагірний, 1848–1921), jenž navrhl kolem tří set staveb. Charakteristický byl i návrat k typickému půdorysu pětikopulí v kombinaci s vysokými tambury. Takový je Vladimírský chrám v Kyjevě (**Volodymyr's'kyj sobor**, 1862–1882, arch. I. Štrom, O. Beretti, V. Nikolajev). Ve výstavbě katolických chrámů se koncem století začala velmi výrazně

uplatňovat podobně jako u nás neogotika. Siluetu pražských Hradčan připomíná **Mikulášský kostel** v Kyjevě (cerkva **sv. Mykoly**, 1899–1909, arch. S. Volovskij, V. Horodeckij, sochař E. Salja).

Ve výstavbě divadelních budov se v 80. letech znovu uplatňuje klasicistická dispozice. Zcela fenomenálním zjevem byla v té době produkce vídeňských architektů **Ferdinanda Fellnera** ml. (1847–1916) a **Hermann Helmera** (1849–1919), kteří se specializovali na projektování divadelních budov ve stylu neobaroka. Na území bývalého Rakouska-Uherska i v okolních zemích realizovali od Hamburku po Oděsu celkem čtyřicet osm divadel. Vedle sloupoví a velké kopule bývá nápaditě řešeno vstupní schodiště, charakteristické jak pro budovu dnešní Mahenovy činohry v Brně (1881–1882), tak např. pro divadlo v Oděse (1884–1887).

V polovině 90. let se na pobřeží Černého moře, kudy projížděly celé skupiny poutníků do Svaté země a na řecký Athos, začaly stavět zvláštní hotely, spjaté se sakrálním prostorem. Byly to mohutné stavby, zakončené charakteristickým pětikopulím a opatřené i zvonící. Příkladem takto realizovaného projektu je hotel v Oděse s čelní stěnou, odpovídající požadavkům hotelového zařízení, o jehož specifice vypovídají právě zmíněné bání věží na vysokých tamburech (srov. **Pantelejmonivs'ke podvir'ja**, 1893–1895, arch. A. Prokopovyč).

Výtvarné umění konce 18. – začátku 19. stol.

Sochařství

Podobně jako v oblasti hudby a divadla působí ve druhé polovině 18. stol. v Rusku několik významných ukrajinských výtvarníků, kteří přispěli i k rozvoji ruského umění. V oblasti **sochařství** to byl Ukrajinec **Ivan Martos** (1752–1835), jeden z předních představitelů ruského a ukrajinského klasicismu. Po studiích na petrohradské akademii odchází r. 1774 jako stipendista do Říma, kde na sebe upozornil r. 1776 plastikami *Narcise* a *Spícího Endimiona*. Za toto dílo získal o dva roky později titul akademického sochaře. R. 1779 se Martos vrátil do Ruska a žil střídavě v Moskvě a Petrohradě, kde vytvořil celou řadu pomníků a náhrobků. Z jeho děl vzniklých na Ukrajině lze uvést sochu Kateřiny II. u Jekatěrinoslavi, Richelieua v Oděse, Alexandra I. v Taganrogu a Potěmkina v Chersonesu. Martos se stal profesorem a posléze rektorem Akademie umění v Petrohradě. Vychoval řadu sochařů, z nichž však nikdo nedosáhl věhlasu svého učitele. Nejznámějším Martosovým sousoším je pomník **Minina a Požarského** v Moskvě,

nad nímž pracoval od r. 1804. Na jednom sousoší se tak sešel významný představitel kupeckého stavu Kuzma Minin s knížetem Dmitrijem Požarským. Sousoší sehrálo významnou roli za napoleonských válek, kdy bylo výrazem vlastenectví širokých vrstev obyvatelstva. Finanční prostředky na jeho zhotovení byly ostatně získány sbírkami. Sousoší bylo odléváno do bronzu v Petrohradě, odkud je pak převáželi po vodě přes Nižnij Novgorod – rodiště Mininovo – do Moskvy. Zde bylo slavnostně odhaleno 20. února 1818. Pomník je umístěn na Rudém náměstí v Moskvě na žulovém podstavci kvádrového tvaru. Po obou stranách jsou plošné bronzové reliéfy. Kuzma Minin odevzdává meč Požarskému a gestem ukazuje na Moskvu a vyzývá Požarského k záchraně vlasti. Zraněný Požarskij se opírá o štít a vstává z lůžka. Výjev na čelní straně podstavce představuje obyvatele Nižního Novgorodu, jak pořádají sbírku na obranu vlasti. Na celém sousoší i reliéfech se prolíná klasicistické antikizující pojetí s využitím určitých ruských reálií.



54. Ivan Martos, Minin a Požarskij (Русская живопись. Мартос, Иван Петрович. Памятник Минину и Пожарскому в Москве). Sousoší na Rudém náměstí v Moskvě z let 1804–1818; bronz, mosaz, žula. Dostupné z: <http://staratel.com/pictures/ruspaint/big/392-1.htm> [vid. 2014-05-20].

Jako všichni velcí sochaři tohoto období i Martos úzce spolupracoval s architekty. Tak vytvořil sochařskou výzdobu v Kateřinském paláci v Carském Sele i v Pavlovsku. V obou případech spolupracoval s architektem Cameronem. Počátkem 19. stol. vytvořil sochu *Aktaión na útěku* pro komplex Velké kaskády v Petrodvorci. V Pavlovském parku vytvořil náhrobky pro mauzolea věnovaná Milým rodičům (arch. **Charles Cameron**) a *Šlechtnému manželovi* (arch. **Thomas de Thomon**). Martos se podílel i na sochařské výzdobě **Kazaňského chrámu** v Petrohradě, kde vytvořil vysoký reliéf *Mojžíš na poušti*. Pod Martosovým vedením zde pracovali i jeho žáci **V. S. Demut-Malinovskij** a **S. S. Pimenov starší**.

Ukrajinského původu byl i **Mychajlo Kozlovskij** (rus. Nikolaj Kozlovskij, 1753–1802). Po studiích v Petrohradě odjel na stipendijní pobyt nejdříve do Říma a poté do Paříže. Po návratu do Petrohradu pracoval na sochařské výzdobě Mramorového paláce v Petrohradě (80. léta), kde vznikly dva plošné reliéfy, inspirované hrdinstvím starého Říma. Současně pracoval na velké mramorové plastice *Kateřina II. jako Minerva* (1785, Ruské muzeum). Je to idealizovaná podoba carského majestátu. Kateřina II. má přilbici bohyně moudrosti Minervy. Je oděna do volně splývajícího pláště. Řada vynikajících prací Kozlovského vznikla na přelomu 18. a 19. stol. Nejvýraznějšího úspěchu dosáhl pomníkem **generála Suvorova** v Petrohradě (1801). Vedle Falconetovy sochy Petra I. a Martosova sousoší *Minina a Požarského* je to nejlepší tehdy vytvořený pomník. Téměř reálně zachycená tvář generálova kontrastuje s římskou přilbicí s chocholem. V generálově odění jsou využity starořímské i renesanční prvky podtrhující mužnou statečnost válečníka. Celkovému rázu odpovídá i klasicisticky pojednaný kulatý podstavec. Je to jedno z nejvýraznějších děl rusko-ukrajinského klasicismu. Dalším významným dílem Kozlovského je *Samson otevírající lví tlamu* (bronz, 1800), tvořící ve své pozlacené podobě jedno z ústředních děl hlavního vodotrysku v Petrodvorci. Výrazným pohybem připomíná Samson Herakla a Michelangelovy postavy hrdinů. Lev, jemuž Samson rozevívá tlamu, symbolizuje Švédsko, které má ve znaku lva. Je to tedy oslava vítězství Ruska na baltickém pobřeží. Za blokády Leningradu bylo sousoší odvečeno nacisty. Po válce vytvořil sochař **V. A. Simonov** podle původních náčrtů jeho repliku.

Malířství

Neméně významným přínosem pro ruské umění přelomu 18.–19. stol. byli ukrajinští **malíři**. Představitelem tzv. *historické školy* byl např. **Anton Losenko** (1737–1773). Do Ruska a k malířství se Losenko dostal dobrodružným způsobem. Když r. 1744 dirigent carské kapely objížděl zemi, aby získal hlasy pro svůj sbor, zaujal jej sedmiletý sirotek Losenko. Ten pak do svých šestnácti let zpíval ve sboru a ve volných chvílích maloval u malíře Argunova. Když pak začal mutovat, věnoval se malířství cele. Po studiu na petrohradské akademii odjel na stipendium do Paříže, Říma a Vídně. Po návratu do Ruska se stal profesorem

malířské akademie a posléze jejím ředitelem. Zajímala jej převážně historická malba. Z tohoto cyklu lze uvést jeho plátno *Vladimír a Rogněda* nebo dílo s antickým námětem *Loučení Hektora s Andromachou*. Za ojedinělé dílo lze pokládat jeho plátno *V malířském ateliéru* (*V robotní maljara*, 1756). Losenko zemřel mladý v šestatřiceti letech.

Nejvýznamnějším žánrem klasicismu a baroka 18. stol byl **portrét**. V ruském i ukrajinském malířství je reprezentován týmiž umělci Levyckým a Borovykovským.

Dmytro Levyckyj (Levyč'kyj, Dmitrij Levickij, 1735–1822) byl synem známého malíře a rytce **Hryhorije Levyckého**. Studoval nejdříve na malířské akademii v Kyjevě, poté v Petrohradě u Antropova aj. Již r. 1763 se stal známým portrétistou aristokratické vrstvy Petrohradu. Proslulým byl cyklus jeho portrétů chovank šlechtického ústavu ve Smolném, nad nímž pracoval v letech 1772–1776. V ženevské veřejné knihovně je vystaven znamenitý Levyckého *Portrét Denise Diderota*, jediný, který uznal francouzský encyklopedista za věrný. Levyckyj jej maloval za filozofova pobytu v Petrohradě v letech 1773–1774. Portrét zachycuje velmi reálně filozofovy řídnoucí vlasy i vrásky, zároveň však také jeho neobyčejnou oduševnělost. Pozoruhodné jsou především ženské portréty Levyckého, např. podobizna *P. N. Golicynové* (1781, Ruské muzeum) přitahuje svou přirozeností, poněkud výsměšným pohledem chytré tváře (80. léta, Ruské muzeum). Jeho portrét *Anny Artěmjevny Voroncovové v dětství* (konec 80. let 18. stol., Státní ruské muzeum v Petrohradě) vyjadřuje půvab mladičké dívenky. (*Viz barevná příloha.*)

Pod vlivem osvícenství si Levyckyj všímá především duchovních hodnot člověka. K takovým pozoruhodným portrétům patří obraz *M. A. Lvové* (dva portréty z let 1778 a 1781, oba v Tretjakovské galerii), na nichž zachytil duchovní vývoj jedné z předních představelek ruského osvícenství 18. stol. K pozoruhodným portrétům Levyckého patří obraz hraběnky *Uršuly Mniškové* a primadony italské opery v Petrohradě *Anny Daviové* (1782, Třet. gal.). Idealizovaný je naopak portrét Kateřiny II. *Zákonodárkyně Kateřina II.* (1783, Ruské muzeum). Portrét zachytil ve své ódě *Murzova vidina* básník G. R. Děržavin. Levyckyj ve svém portrétu vlastně nemaloval carevnu, ale svůj ideál osvícené panovnice. Z významných spisovatelů své doby zobrazil žurnalistu *N. I. Novikova* (1744–1818), s nímž jej pojilo blízké přátelství.

Dalším významným umělcem ukrajinského původu byl **Volodymyr Borovykovskij** (rus. Vladimir Lukič Borovikovskij, 1757–1825). Pocházel ze staré kozácké rodiny z Myrhorodu u Poltavy, v níž mělo malířství rodové tradice. Jeho otec maloval ikony, stejně jako jeho strýc a všichni jeho tři bratři. Při známé cestě Kateřiny II. na Krym nechával její favorit Potěmkin malovat kulisy neexistujících paláců, aby carevnu přesvědčil o tom, jak její země vzkvétá. Umění Borovykovského si povšimla sama carevna a vyzvala jej, aby přijel do Petrohradu, kde měl možnost malovat pod vedením Levyckého. Vytvořil řadu ikonostasů, věnoval se monumentální malbě pro Michajlovský palác (1802). Proslulý se však stal díky svým portrétům. K jeho raným pracím patří intimní portrét *Kateřiny II. na procházce v Carském sele* (1795), kde místo slavnostní pózy dává v duchu sentimentalismu přednost neokázalé každodennosti. K nejlepším portrétům

18. stol. patří jeho díla *Neznámá s medailonem* (1798) a podobizny *J. A. Naryškinové* (1799) a *M. I. Lopuchinové* (1797). Všechny jsou v Trefjakovské galerii. Jsou to neobyčejně působivé portréty korespondující se soudobým lyrickým pojetím krásy. Zvláště portrét Lopuchinové všechny okouzli. Malíř v duchu sentimentalismu začleňuje dívku do přírodního rámce, korespondujícího s její pózou, oděním i něžným sklonem hlavy. Tak vznikl jeden z nejslavnějších ukrajinských či ruských ženských portrétů 19. stol., k němuž se hlásí oba národy. I ostatní petrohradské dívky chtěly vypadat jako Lopuchinová. Zakázky se malíři jenom hrnuly. Bohužel mladá žena se ze svého portrétu dlouho neradovala. Zemřela po šesti letech na souchotiny. Neobyčejně bezprostřední je dvojportrét *Sester Gagarinových* (1802, Tref. gal). Pozoruhodná je i jeho *Dáma s turbanem* (1812), pravděpodobně portrét *Madame de Staël*, a portrét *D. A. Děřžavinové* (1813, Tref. gal.). Vynikající je i podobizna *M. I. Dolgorukovové* (1811–1812, Tref. gal.). O tom, že Borovykovskij dovedl mistrně vyjádřit i psychiku mužské postavy, svědčí jeho portréty *M. G. Repnina* ve vojenské uniformě (1806, Kyjevské muzeum ruského malířství) a spisovatele *Ivana Kotljarevského* (1818, Národní muzeum T. Ševčenka, Kyjev) s vysokým bílým límcem a svitkem papírů v pravé ruce. Vzpomeňme na ikonopisnou tradici, kde se právě takto vyjadřoval vztah portrétované postavy k duchovnímu světu. Nadarmo nezačínala větší na východoslovanských malířů prací v některé z četných ikonopisných dílen.

Kromě malířů, kterým se shodou šťastných okolností dostalo patřičného vzdělání a posléze i uznání, však byla řada takových, kteří se přes svůj nesporný talent museli životem probíjet a žít tak, že putovali od usedlosti k usedlosti a malovali jejich majitele třeba za mzdu vyplácenou v naturáliích. Někdy se to stávalo i zchudlým šlechticům, jejichž tvorba byla objevena až po letech. Pokud se jednalo o nevolníky, byli na tom o to hůř, že museli sehnat někoho, kdo by je byl schopen od jejich pána vykoupit. Pokud se někomu podařilo přece jen nalézt možnost studovat u nějakého malíře, záhy jej svým uměním předčil, jak tomu bylo v případě malíře **Jana Zasidatele** (vl. jm. Ivan Sokolenko, 1833–1893), jemuž se posléze podařilo navštívit i vytouženou Itálii a stát se významným portretistou. Dokladem je neobyčejně působivé vyobrazení italské dívky s kyticí fialek a složeným ručníkem na hlavě (1871–1876, olej na plátně, *Вінницький обласний художній музей*).

Po umělcích, jejichž jména neznáme, zůstaly jen práce: barokní portréty mužů, žen a někdy i dětí. Všude je patrná snaha o přesné vykreslení zobrazované osoby, protože to byl hlavní požadavek objednatelů, kteří tak chtěli zanechat svým potomkům památku na sebe sama. Byly však i práce anonymů, zachycujících lidové hrdiny, jako byl zbojník **Dovbuš** nebo hrdinové kozáčtí. K těm patřil potulný kozák (козак-мамай, козак-бродяга) – populární postava ukrajinského folkloru. Byl to idealizovaný hrdina – kozák v mnoha podobách (степовик = obyvatel stepí, мандрівник = vandrák, воїн, мудрець, казкар = vpravděc pohádek i charakterník = kouzelník, mág). Vždy to však byl ochránce chudých a slabých. Proto jeho obrázek visíval v každé chalupě hned vedle ikon. Jeho jméno vzniklo z archaického slovesa „мамаювати“ (мандрувати, козакувати, вести козачий спосіб життя), „ходити на мамая“ (іти навмання, куди

очи дивляться = jít, kam tě oči vedou). Na lidových obrázcích je Mamaj oděn do aksamitového županu, safiánových holínek, má vyholenou hlavu s jedním pramínkem vlasů, zakroucené kníry, je to zkrátka krasavec. Všechno, co jej obklopuje, má symbolický význam: kůň je výrazem svobody, po které lidé toužili, dub symbolizuje sílu, kopí nebezpečí smrti, které kozáka stále provázelo. Ostatní předměty (штоф = 1½ℓ láhev, tepanou číši) kladli kozákovi na hrob, do něhož se zapichovalo i kopí.

Kozák Mamaj se maloval všude, kam se dalo: na stěny domů, truhlice, na nádobí, kachle, úly, dveře. Ty barevně výrazné obrázky provázela často slova: «Я козак Мамай, мене не займай» („Jsem kozák Mamaj, se mnou si nehraj“ nebo „Jdeš po kozákovi – chytej vítr v polí“). (Viz barevná příl.)

Jednoduchý osud neměl ani ruský nevolnický malíř **Vasilij Andrejevič Tropinin** (1776–1857), který musel z rozhodnutí svého pána opustit studium v Petrohradě, kam jej nejdříve vyslal, a odjet s jeho rodinou na Ukrajinu, kde pak nějakou dobu žili. Vedle své služby se snažil malovat vše, co jej zaujalo, i to, co mu jeho pán uložil – od fresek v místním kostele až po portréty všech členů pánovy rodiny. Podle vlastního doznání mu malba podle reality velmi pomohla. Zvláště výrazné jsou jeho podobizny ukrajinských dívek, jako např. jeho zobrazení mladé přadlenky v haleně s charakteristickým modrým vyšíváním, drobnými korálky a křížkem. Ruce propouštějící tenkou stužku vlákna jen hrají, pozorný pohled a nepatrný náznak úsměvu – to vše přispívá k působivosti Tropininova díla.

Jedním z nejvýznamnějších žáků Borovykovského byl **Oleksa Venecianov** (rusky Aleksej Gavrilovič, 1780–1847), syn Řeka a Ukrajinky z Nižina. Vědomě se postavil proti klasicistickému stylu, převažujícímu na petrohradské Akademii. Za těžiště své tvorby zvolil žánrové malířství. Do dvacátých let pracoval především jako portrétista a představitel satirické grafiky. Jeho účast v satirickém Žurnálu karikatur (1808) specifickým způsobem koresponduje s náměty Krylovových komedií, protože se stejně jako on ve známých komediích *Lekce dcerkám* (*Urok dočkam*) a *Obchod módním zbožím* (*Modnaja lavka*) vysmívá frankomanii ruské šlechty. Nejvýznamnější z jeho portrétů je *Autoportrét* (1811) a intimní portrét V. Puřatinové (20. léta 19. stol., Třet. gal.). Protože se chtěl věnovat autentické žánrové malbě, přestěhoval se z Petrohradu do obce Safonkovo (Tverský kraj). Zde vytvořil na přelomu 20. a 30. let svoje nejlepší práce: *Na humně* (1821, Ruské muzeum), *Statkářčino ráno*, *Při čistění řepy*, *Spící pasáček*, *Zacharka*, *Sekáči*, *Jaro*, *Na poli*, *Léto*, *Žně*, *Žnečka* (Třet. gal.), *Dívka s telátkem* či *Venkovanka s kosou a hráběmi* (Крестьянка с косой и граблями. Пелагея, 1824–1825. (Viz barevná příl., obr. č. 47.) I když nebyl krajinářem, jeho krajina není pouhým pozadím. Je to přirozené prostředí děje, koresponduje s konáním lidí, kteří ji zabydlují. Na jeho plátnech ožívají poprvé v ruském malířství výjevy středoruské krajiny, kterou malíř zabydluje idylickými výjevy plnými lyriky. Venecianov byl významný i jako pedagog. Protože se marně snažil získat profesorské místo na Akademii, založil svoji vlastní uměleckou školu, jež se udržela do 40. let. Byla to první ruská škola, která pokládala za základ výuky práci v terénu, studium reálné skutečnosti.

V tomto směru by bylo možno hledat paralely mezi jeho snahami a počínajícím literárním realismem, jak se utvářel v tvorbě Gogolově a v ruské *přirozené (naturální)* škole.

Zájem o zobrazení ukrajinského venkova je charakteristický pro malíře německého původu **Vasyla Šternberga** (1818–1845). Už jako sedmnáctiletý studoval ve třídě prof. V. Vorobjova na Akademii. V touze po autentické krajině se vydal na jih Ukrajiny. Za cyklus svých pláten namalovaných v kyjevském a poltavském kraji získal r. 1837 zlatou medaili. Za svůj obraz *Svěcení paschy v ukrajinské vesnici* získal brilantový prsten, zlatou medaili první třídy a hodnotu malíře 14. třídy. R. 1838 se seznámil a spřátelil s T. Ševčenkem. Dva roky strávil s výpravou knížete Perovského ve starobylé uzbecké Chivě. Na státní útraty jel do Itálie, kde náhle zemřel ve věku dvaceti sedmi let. K jeho nejznámějším pracím z ukrajinského venkova patří *Velikonoce na Ukrajině (Великдень на Україні)*, *Synek*, *Muži ve stepi*, *Hra na kocoura a myš* či rytina k Ševčenkovu *Kobzarovi*. Přestože Šternberg zemřel velmi mladý, byl to právě on, kdo *objevil poprvé* ukrajinskou přírodu jako malířský námět.

Taras Ševčenko



55. Taras Ševčenko, Autoportrét, 1840–1841. První Ševčenkovův autoportrét. (И свет во тьме светит, и тьма не обьяла его – Тарас Шевченко и его автопортреты Хроники Рагнарёка, 24. 02. 2009). Dostupné z: <http://varjag-2007.livejournal.com/669794.html> [vid. 2014-05-20].

Taras Hrihorovyč Ševčenko (25. 2. / 10. 3. 1814 vesnice Morynci, Zvenyhorodský újezd Kyjevské gubernie – nyní Čerkasský kraj – 26. 2. / 10. 3. 1861 Petrohrad), významný ukrajinský básník, výtvarník, myslitel, demokrat. Narodil se v rodině nevolníka. V raném dětství žil ve svém rodišti, poté ve vesnici Kyrlyvka, nyní Ševčenkovo. Již v dětství se u něho projevil malířský talent, neměl však příležitost jej rozvíjet. Jako čtrnáctiletý se dostal ve funkci *kozáčka* do domu statkáře P. V. Engelgarta, s nímž odjel r. 1829 do Vilna a r. 1831 do Petrohradu. Protože z něho pán chtěl vychovat domácího malíře, dal jej do učení k V. Širjajevovi. R. 1836 se Ševčenko seznámil s ukrajinským malířem I. M. Sošenkem a jeho prostřednictvím s předním ruským malířem té doby K. P. Brjulovem a dalšími významnými kulturními představiteli té doby – Venecianovem, se spisovatelem V. I. Grigorovičem, V. A. Žukovským, M. Ju. Velgorským aj., kteří se rozhodli, že umělec vykoupí. R. 1838 vsadili do loterie Brjulovův portrét Žukovského. Za získaných 2500 rublů Ševčenko vykoupili od jeho pána. V témže roce byl přijat do Umělecké akademie, kde se stal oblíbeným Brjulovovým žákem. Potříkráte zde získal stříbrnou medaili, naučil se kreslit a malovat, technice akvarelu, sépie, leptu. Vášnivě četl a studoval umění. Oblíbil si ukrajinské spisovatele Kotljarevského, Kvitku-Osnovjanenka, Skovorodu, stejně jako ruskou literaturu. Začal psát balady a lyriku v duchu lidových písní. R. 1840 vychází jeho sbírka *Kobzar*, útlá knížka s osmi básněmi, jež znamenaly zásadní obrat ve vývoji ukrajinské lyriky. Raná Ševčenkova tvorba je nesena v duchu romantismu. Kromě balad píše poémy, dumky – lyrické básně písňového charakteru. Nejvýznamnější je poéma *Kateryna* (1838) o utrpení ženy a matky. Z historických skladeb té doby jsou nejznámější *Hajdamáci* (1841) – o lidovém povstání proti polským feudálům r. 1768. R. 1843 napsal drama *Nazar Stodola*. V květnu r. 1843 se po čtrnácti letech znovu dostal na Ukrajinu, aby zde cestoval až do února r. 1844. Navštívil svou rodinu a vytvořil řadu kreseb, jež vešly do alba *Malebná Ukrajina (Žyvopysna Ukrajina, 1844)*. Po návratu do Petrohradu zakončil studia na Akademii. Získal titul *svobodného umělce*. R. 1845 se podruhé vypravil na Ukrajinu s přáním usadit se v Kyjevě. Jako malíř Kyjevské archeologické komise (vremennaja komissija dlja razbora drevnich aktov) hodně cestoval po Kyjevské, Poltavské, Černigovské a Volyňské gubernii. V té době se formují jeho radikálně demokratické názory. Znal se s některými petraševci (N. A. Mombelli). Začal psát protinevolnické verše, jež nemohly být z cenzurních důvodů publikovány. Proto je zařadil do alba *Tři roky (Try lita, 1843–1844)*, jež dával číst svým známým. Satira se stává důležitou součástí jeho tvorby. V poémě *Jeretyk (Heretik, 1845)* se věnuje tématu Mistra Jana Husa. Později tuto skladbu poslal Šafaříkovi do Prahy a svou radikální poému *Kavkaz* do Paříže Mickiewiczovi. Píše verše věnované Gogolovi i významnému herci Ščepkinovi (1844). V únoru r. 1847 se měl Ševčenko stát učitelem kresby na Kyjevské univerzitě, byl však zatčen a poslán do vyhnanství. R. 1846 se totiž stal členem tajné organizace Cyrilometodějské bratrství, jehož členové byli zavřeni na základě udání provokatéra. Ševčenko byl zatčen při příjezdu do Kyjeva 5. (17.) dubna 1847 a hned následujícího dne byl převezen do Petrohradu, kde byl vsazen do vězení 3. oddělení. Za revoluční verše ze sbírky *Tři*

roky, kterou mu zabavili při zatčení, byl poslán jako voják do Orenburského oddílu k 5. batalionu, sídlícímu v Orenburské pevnosti. Přijel sem 22. června 1847. Na rozkazu Mikuláše I. bylo napsáno: „Dát pod nejpřísnější dozor, zakázat mu psát a malovat.“ Ševčenko však přesto psal, dokonce i ve vězení 3. oddělení – odboru tajné policie. Malé rukodělné knížičky Ševčenko ukrýval ve vysokých botách. O jeho neohroženosti a odporu k jakékoli formě utlačování svědčí celá řada jeho děl (např. poémy *Varnak*, *Maryna*, obě z r. 1848). Obdobný je i cyklus *Carové* (*Cary*, 1848). Kromě historických skladeb s aktuální politickou náplní píše Ševčenko ve vyhnanství řadu lyrických básní navazujících na lidovou ukrajinskou píseň. R. 1848 kapitán A. I. Butakov začlenil Ševčenkova jako malíře do své expedice zkoumající Aralské moře. Materiály byly potom zpracovávány v Orenburgu. Ševčenko zde namaloval více než 350 akvarelů – krajinomaleb i portrétů. V dubnu r. 1850 byl básník na udání jednoho z důstojníků zatčen a odvezen do kasemat pevnosti. Verše se však Ševčenkovi podařilo ještě před zatčením ukrýt u přátel – byl totiž o hrozícím nebezpečí předem zpraven. Ševčenko byl nakonec převelen do vzdálenějšího prvního batalionu na poloostrově Mangyšlak v Kaspickém moři, nyní Port Ševčenko. Přestože byl nad ním vykonáván přísný dozor, zařadili jej do další expedice do hor Karatau. Se svolením velitele pevnosti Ševčenko píše rusky povídky na témata blízká jeho poémám. Doufal, že se mu je podaří otisknout pod pseudonymem (jde o povídky *Kňagiňa*, *Nesčastnyj*, *Muzykant*, *Chudožnik* aj.). V Novopetrovské pevnosti Ševčenko vytvořil řadu krajinomaleb, portrétů, žánrových obrázků. Nejvýznamnější jsou jeho sépie *Pritča o bludnom syne*. Když se dozvěděl o svém blížícím se osvobození, začal si Ševčenko psát deník, který vedl od 12. června 1857 do 13. července 1858. Znovu začal psát verše. R. 1857 vytvořil novou verzi skladby *Vojáková studna* (*Moskaleva krynycja*). Po smrti cara Mikuláše I. nebyl básník automaticky amnestován. Propustili jej až na základě vytrvalého snažení jeho přátel. Podle rozhodnutí velitelství se měl vydat do Uralska, avšak jeho velitel, který o tomto záměru nevěděl, mu dovolil, aby jel přes Astrachaň do Petrohradu. Básník jel do Astrachaně, odtud pak parníkem do Nižního Novgorodu. Tam se zdržel dosti dlouho, protože mu byl zakázán pobyt v obou hlavních městech. Zde napsal alegorickou skladbu *Neofity* (1857), kde pod rouškou líčení osudu prvních křesťanů charakterizuje bojovníky proti carismu. Stejný záměr sledovala i jeho skladba *Jurodivý* (1857). Ševčenkovým přátelům, mezi nimiž byli i bratřanci A. K. Tolstého bratři Žemčužnikovovi, se posléze podařilo získat dovolení, aby se umělec směl vrátit do Petrohradu. Jel tam přes Moskvu, kde se setkal s několika přáteli: hercem Ščepkinem, slavjanofilským spisovatelem S. T. Aksakovem aj. 27. března 1858 přijel do Petrohradu, kde se spřátelil s ruskými revolučními demokraty: Černyševským, Kuročkinem aj. V květnu 1859 získal povolení k cestě na Ukrajinu. Byl pod přísným dozorem. V červenci umělce zatkli potřetí na základě udání, že provádí revoluční agitaci. Po výslechu v Kyjevě jej propustili, nařídili mu však, aby se okamžitě vrátil do Petrohradu. Věnoval se především technice leptu. Vědecká rada Akademie mu dala titul akademika rytiny (1860). Píše řadu veršů na biblická témata. Svě sedmačtyřicáté narozeniny slavil již s podlomeným zdravím

– měl nemocná játra, srdce, trpěl vodnatelností. K ránu zesnul. V jeho kabinetě v Umělecké akademii na Vasiljevském ostrově bylo zřízeno Ševčenkovo muzeum.

Taras Ševčenko byl sice Brjulovovým oblíbeným žákem, ve své tvorbě však navazoval spíše na Venecianova a Šternberga. Mnohem bližší než klasicistická symbolika mu bylo žánrové malířství zachycující životní realitu. V tomto směru šel dál než Venecianov, v základě jehož kompozice lze spatřovat ještě klasicistickou stylizaci. Svým úsilím zachytit autentičnost venkovského prostředí Ševčenko předešel ruské předvižníky. Již práce, za něž získal akademická vyznamenání, jsou tohoto typu, i když je na nich ještě patrný podíl romantismu. Takové jsou jeho obrazy *Borec* (1838), *Chlopčyk, ščo dilytsja chlibom z sobakoju* (1840), *Cyhanky* (1841). Šternbergův vliv je patrný na jeho záměru zachytit malebnost Ukrajiny. Chtěl jej realizovat v třísvazkovém albu *Malebná Ukrajina (Živopys'na Ukrajina)*, jež obsahovalo malby provázené básnickým textem. Tak vznikly Ševčenkovy malby *Sudna Rada*, *Dary v Čyhyryni*, *Starosta*, *U Kyjevi*, *Vydubyc'kyj monastyr*, jež byly posléze provedeny leptem. Pozoruhodné jsou jeho kresby, jež vznikly během cest po Ukrajině r. 1845 a za výpravy na Aralské jezero. Ševčenko dosáhl mistrovství především v žánru rytiny. Lze uvést takové práce, jako jsou *Verba*, *Starec na kladovyšči*, *Sama sobi v chati hospodynja*, *Dvi divčyny*, *Sonna žinka*, jež vznikly v posledním údobí malířova života. Celý příběh se skrývá za Ševčenkovým obrazem *Kateryna* (1842), spjatým s autorovou stejnojmennou poéмой. Klasická kompozice zachycuje tři nejdůležitější momenty v životě Kateryny. Mladá, krásná a nezkušená dívka se zamiluje a za svou lásku tvrdě zaplatí vlastním životem a zmařeným životem svého dítěte, k němuž se jeho otec nechce znát. To je ten voják na koni, který ujede dříve, než mu jeho milá stačí dítě ukázat. V poémě je na známý syžet svedené a opuštěné, tak populární v první polovině 19. století, napojen motiv porobené a opovrhované země. Je symbolizován osudem dívky, kterou zavrhl „Moskal“ – příslušník země, jež tu druhou porobila. Kontrast sociální je na obraze zachycen bosýma dívčinýma nohama. Blíže než na zadním plánu ujíždějící důstojník z panského rodu je Kateryně sedící žebrák – bandurista, který se nakonec ujme jejího syna, kterého jeho matka v zoufalství zanechala na cestě, aby se jej ujal nějaký pocestný. Kontrast nezkušeného mládí a budoucího žalu je naznačen dívčinými červenými pentlemi, jež vítr rozevlál směrem k černému kříži v pozadí. (*Viz barvevná příloha.*)

Ševčenkovy **sochařské** práce: Výtvarník se věnoval i sochařství. Pracoval s hlinou, sádrou, opracovával slonovou kost. Většina jeho prací z doby vyhnanství však byla rozdána a o jejich osudu se nic neví. Máme pouze informace roztroušené v jeho dopisech. Z toho, co je o této části jeho tvorby známo, lze usuzovat, že šlo o díla někde na pomezí mezi klasicistickou stylizací a realistickou žánrovou tvorbou.

Účast v hnutí předvižníků

Jako protest proti akademickému malířství vzniklo v Rusku hnutí předvižníků. Mezi jejich členy byla řada malířů ukrajinského původu. Patřil k nim i rodák ze Slobodščiny **Kost Trutovskij** (1826–1893). Jeden z jeho předků se proslavil za Kateřiny II. jako bandurista a sběratel ukrajinských písní. Jeho otec byl malíř. Trutovskij zakončil kreslířskou školu v Petrohradě a r. 1857 se jako *svobodný umělec* vydal na cestu po Evropě. Žil nějakou dobu v Charkově, poté v Petrohradě, kde se sblížil se Ševčenkem. Jeho práce: *Banduryst, Ukrajins'kij jarmarok, Divčata bilja krynci* (Děvčata u studánky), *Ševčenko nad Dnipro* čerpají z ukrajinských reálií. I když Trutovskij nebyl velkým malířem, jeho díla (*Zustriči – Shůzky, Koljadky – Koledy*) získaly popularitu svou bezprostředností. Z jeho nejznámějších prací jsou ilustrace děl ruských a ukrajinských spisovatelů. Vydával i grafická alba, jako např. *Ukrajinské album* (1853), kde odhaluje pravou tvář velkostatkářů. Spolupracoval na albu *Malebná Ukrajina*, které vydal L. M. Žemčužnikov v návaznosti na stejnojmenné album Ševčenkovo, i na *Ruských uměleckých listech* V. F. Timma. Jeho satirické kresby vycházely v časopise *Jiskra*. Velmi úspěšné byly jeho ilustrace Krylovových *Bajek* (1861).

K předvižníkům patřil i malíř francouzského původu, jehož rodina žila na Ukrajině – **Mykola Ge** (Nikolaj Nikolajevič Ge, fr. Nikolaï Gay, 1831–1894). Narodil se na Podolí, mládí prožil v Kyjevě, po ukončení gymnázia odejel do Petrohradu, kde vystudoval Akademii. Po jejím skončení r. 1857 odjel do Itálie, kde pobyl sedm roků. Obraz *Tajna večerja* (*Poslední večere*, 1863, Ruské muzeum, 1866 Treť. gal.), který přivezl ze zahraničí, mu zajistil titul akademického malíře. Ve svém nazarénském malířství Gay navazoval na tvorbu Ivanovovu. Studium díla A. Ivanova i autorů italské renesance pomohlo malíři najít téma trpícího člověka a dramatického konfliktu rozdílných světových názorů. Stupňující se zájem o etické náměty ruské historie přivedlo Gaye k problematice doby Petra I. Na první výstavě předvižníků vystavil svůj obraz *Petr I. vyslýchá careviče Alexeje Petroviče v Petrodvorci* (1871, Treť. gal.) replika 1872, Rus. muzeum). Petra I. chápal stejně jako ruští revoluční demokraté jako velkého státníka, který své zemi obětuje vlastního syna. Obdobné etické pozadí mají i plátna Gaye zobrazující Kristovo utrpení: *Kristus a Nikodém, Po poslední večeri, Co je to pravda?, Soud synedria, Golgota, Ukřižování*. Obraz *Co je to pravda?* (1890, repl. 1893) se zabývá postavou Pilátovou. Odhaluje zde bezduchost mocných, jejich lhostejnost k problematice pravdy a spravedlnosti. Cenzura nedovolila obraz vystavit, protože v něm spatřovala znevážení Kristovy osobnosti. Podobně prožitá byla i další díla z tohoto nazarénského cyklu Gaye. Z jeho portrétů jsou nejvýznamnější *Portrét A. I. Gercena* (1867, Treť. gal.) a *Portrét spisovatele L. N. Tolstého* (1884, Treť. gal.). Toto dílo Gay vytvořil ve spisovatelově pracovně, v době, když Tolstoj psal svou knihu *Prameny mé víry*. Velmi zdařilý je *Portrét N. I. Petrunkevičovové* (1893, Treť. gal.). Je to obraz mladé ženy čtoucí při otevřeném okně. Je pozoruhodný úsilím o sepětí člověka a přírody.

K malířům, kteří na protest proti akademismu odešli r. 1863 z Umělecké akademie, patřil i **Olexandr Lytovčenko** (1835–1890), rodák z Kremenčuku R. 1863 namaloval první ze svých historických pláten *Povstání střelců (Strelec'kyj bunt)*. Za obraz *Sokolník (Sokolnyčyj)* získal r. 1868 titul akademického malíře. Od r. 1878 až do své smrti se zúčastňoval výstav ruských předvižníků. K jeho nejvýznamnějším pracím na historická témata patří obrazy *Ivan Hroznij pokazuje svoji skarby (poklady) anglijs'komu, poslovi* (1875). S Ukrajinou Lytovčenko spojoval jen jeho původ.

K vynikajícím představitelům předvižníků patřil **Mykola Jarošenko** (Nikolaj Alexandrovič, 1846–1898). Narodil se v Poltavě, většinu života však strávil v Petrohradě. Původem vojenský inženýr prošel stejným vývojem jako většina stoupenců hnutí předvižníků. Stal se jedním z čelných účastníků Sdružení putovních výstav. Nejvýznamnější Jarošenkovy práce ze 70. let jsou *Topič* a *Vězeň* (1878, Treť. gal.). Jsou to díla neobyčejně silná svou snahou o zachycení lidského utrpení. V tomto směru je nejcennější cyklus Jarošenkových prací, věnovaný ruským studentům. Ruská revoluční mládež proto Jarošenka považovala za svého umělce. Slavným se stal jeho portrét *Podobizna P. A. Strepetovové* (1884, Treť. gal.). Zmučená tvář mladé ženy se ostře odráží od tmavého pozadí, jemné, sepaté ruce, skloněná hlava, to vše vytváří tragický portrét herečky. Podobné jsou i jeho portréty studentek ženských kurzů, s jejichž problematikou se důvěrně seznámil díky svému sňatku s bývalou kursistkou M. P. Navrotinovou. V jejich domě se scházeli na sobotních setkáních („на ярошенковских субботах“) umělci i mladí lidé. To umělci pomohlo orientovat se v soudobé aktuální problematice a poznat psychologii tehdejší mládeže. Proto tak sugestivně působí portrét mladé studentky v černém, krácející s fasciklem studijního materiálu pošmournou ulicí, ztrácející se v mlze deštivého dne (*Kursistka*, 1883). Dílo je nepochybně výrazem probouzejícího se impresionismu. Bylo to první východoslovanské plátno zachycující mladou intelektuálku. (*Viz barevná příloha.*) V l. 1887–1888 Jarošenko namaloval jednu ze svých nejznámějších prací *Všude je život* (Treť. gal.), inspirované povídkou L. N. Tolstého („Чем люди живы“, která se původně jmenovala „Где любовь – там и Бог“). Jarošenko chápe vězně stejně jako Dostojevskij jako lidi nešťastné, nikoli však zlé, jejichž těžké životní podmínky je nakonec vehnaly do vězeňských vagonů. V okénku vagonu je vidět vězně s úsměvem sledující houf holubů, kteří se slétli, aby sezobali chlebové drobtý. Obraz má i druhý symbolický plán, v němž není obtížné vyčíst Svatou rodinu a v holubech archetypické zobrazení Ducha svatého.

Nejvýznamnějším představitelem předvižníků byl **Ilja Repin** (Ilja Jefimovič, 1844–1930), vůdčí osobnost ruského umění 70.–80. let. Narodil se v slobodském Čuhujevu, měl úzký vztah k Ukrajině a jeho slavné kozácké minulosti. Ve své tvorbě se inspiroval Velasquezem a Rembrandtem. Jeho velký talent se projevil již v rané práci *Vzkříšení Jairovy dcery* (1871, Rus. muz.), soutěžní práci z jeho studia na Umělecké akademii. Nové období tvorby začíná plátnem *Burlaci na Volze* (1870–1873), Rus. muz.). S burlaky se Repin poprvé setkal cestou po Něvě r. 1868. Malíř r. 1870 cestoval po Volze, kde zachycuje burlaky v řadě skic. Tato cesta znamenala přelom v jeho tvorbě. Význam měl pro

něj stipendijní pobyt v zahraničí v l. 1873–1876. Navštívil Vídeň, Francii a Itálii. Život lidu sledoval za svého pobytu v rodném Čuhujevu. Výsledkem byla kromě jiných prací především jeho slavná *Křížová cesta v Kurské gubernii* (1880–1883). Z prací na téma revolučního hnutí byly nejlepší jeho obrazy *Odmítnutí zpovědi před popravou* (1879–1885, Třet. gal.) a *Nečekali* (1883–1888), koncipovaný jako rodinný výjev. Revolucionář se vrací z vyhnanství převlečený za sedláka. Jeho rozbité špinavé boty svědčí o dlouhé a namáhavé cestě. Nejistá chůze a zkoumavý pohled vyjadřují pochybnosti. Vždyť přece nemůže vědět, jak jej přijme jeho rodina.

Z historických maleb je nejvýznamnější *Ivan Hrozný a jeho syn Ivan* (1881–1885, Třet. gal.) a *Záporožci* (1878–1891). Výjev s otcem držícím hlavu syna, kterého sám zabil, je svědectvím o hlubokém rozporu osobnosti, která se stává obětí vlastního despotismu. Jde o jedno z nejvýraznějších děl ruského naturalismu. Historické plátno *Záporožci* je oslavou přátelství a vlastenectví a také furiantské hrdosti nejvýraznějších představitelů ukrajinského národa. Žánrová rozmanitost vyobrazených postav svědčí o autorově zkušenosti s komponováním velkých výjevů.

Repin byl také znamenitý portrétista. Vytvářel analytické portréty, v nichž dovedl zachytit zobrazovanou postavu v charakteristickém postoji, který svou nenuceností navozoval zcela přirozenou situaci. Vynikající je *Portrét skladatele M. P. Musorgského* (1881, Třet. gal.), namalovaný v nemocnici několik dní před skladatelovou smrtí. Umělcova tvář proto již nese stopy nevléčitelné choroby. Musorgskij je neupravený, má nedbale přitáhnutý župan, rozčuchané vlasy. Dominantu však tvoří bolestné, zmučené oči.

Podobizna L. N. Tolstého (1887, Třet. gal.) vznikla v Jasné Poljaně v průběhu pouhých tří dní. K lyrickým portrétům patří Repinovo zobrazení svých dvou dcer *Nada Repinová* (1881, Radiščevovo muzeum výtvarného umění v Saratově) a *Jarní kytice* (1892, Třet. gal.), patřící k nejlepším ruským plenérovým pracím. Ve spolupráci se dvěma svými žáky B. M. Kustodijevem a I. S. Kulikovem namaloval velký skupinový obraz *Slavnostní zasedání Státní rady* (1901–1903, Ruské muzeum). Repinovi se zde podařilo zachytit postavy s jejich vnitřním životem. Umělcův demokratismus je patrný z toho, že hodnotí jednotlivé postavy nikoli podle jejich hodnosti, nýbrž podle skutečné kvality jejich charakteru a inteligence.

Repin měl význam i jako pedagog. Na Akademii výtvarných umění v Petrohradě působil v letech 1894–1907 jako profesor a vedoucí ateliéru. K jeho významným žákům patří Maljavin, Brodskij, Kustodijev, Serov. Podle vlastního návrhu si Repin vybuudoval své sídlo na Karelské šíji. Je to pozoruhodná stavba typicky secesního charakteru s mnoha výklenky, velkou vstupní halou, jejíž prosklená stěna se otvírá do parku. Nevelké jídelně dominuje kulatý stůl s otočným středním kruhem, kde se skládaly mísy s jídlem. Každý z hostů si mohl přitočit to, na co měl právě chuť. Se smyslem pro humor umělec postavil v rohu jídelny dřevěnou kazatelnu, z níž hosté pronášeli své přípitky. Umělcova pracovna je v prvním poschodí. Je v ní stojan s nedomalovaným plátnem. Repin měl podobný osud jako spisovatel Leonid Andrejev. Oba zastihla revoluce na Karelské šíji, kde měli

své vily. Když byla tato oblast připojena po předčasně uzavřeném míru s Německem k Finsku, ocitli se v emigraci, aniž opustili svůj dům.

Repinův vývoj se nezastavil na realistické malbě 19. stol. Na přelomu století hojně využíval objevů impresionismu, který poznal a v jehož duchu maloval již za svého pařížského pobytu (1873–1876). Je to patrné na některých jeho portrétech L. N. Tolstého z posledních deseti let spisovatelova života. Zachycuje na nich romanopisce, jak odpočívá vleže v jasnopoljanské zahradě

Repin byl s rodnou Ukrajinou ve stálém spojení, byl členem několika spolků, z nichž některé podporoval, zasazoval se za postavení pomníku **Tarasu Ševčenkovi**. Znal jazyk i historii své země, maloval její přírodu. Svě *Zápороžce pišící dopis tureckému sultánovi* tvořil dlouho, snažil se věrohodně zachytit jednotlivé lidové typy. Na výstavě předvižníků r. 1910 Repin vystavil historicky věrný obraz *Motrja Kočubejvna* a o rok později výjev ze života černomořských kozáků (*Čornomorske hul'tajstvo*), v němž oslavuje kozáckou svobodu. Působivé jsou také jeho žánrové výjevy, jako je např. záběr na podvečerní zastavení ukrajinské venkovanky, studie kozáckých typů nebo žánrové obrázky z různých koutů Ukrajiny (*Večornyci*, *Kozac'ki typy*, *Volosnyj sud u Čuhujevi*, *Bokša*, *Donec' u Čuhujevi*, *Svjati hory na Donci*, *Nenasytec'*, *Ostanki zaporiz'koji fortenci v Pokrov's'ku*, *Kozac'ki mohyly*) či působivý portrét matky, staré ukrajinské babičky. V posledních letech před první světovou válkou Repin pomýšlel na přestěhování do rodného Čuhujeva. Měl již vyhlédnutý pozemek k vybudování usedlosti s ateliérem. Všechno však přerušila válka. Repin proto právě v této době vybudoval své znamenité Repinské penáty, jak se jmenuje jeho usedlost na Karelské šíji, kde je dnes Repinovo muzeum. Charakteristickým příkladem jeho umění zachytit ukrajinské reálie i náladu mladé dívky ve chvíli večerního spočinutí je jeho olej *Ukrajinská venkovanka* (1880).

Na pomezí mezi stylem předvižníků a prostředím velkopanských salonů je tvorba **Mykoly Bondarevského** (nar. 1850). Upozornil na sebe již jako student petrohradské Akademie, kde získal čtyři stříbrné a jednu zlatou medaili. Od r. 1880 se zúčastňoval výstav s obrazy na náboženská témata, avšak i s výjevy z ukrajinského života a z Krymu. K jeho nejlepším pracím patří *Svatba na Ukrajině* (*Vesillja v Ukrajini*, 1888) a *Svjato Makovija* (1892).

Talentovaným představitelem ukrajinského žánrového malířství je dodnes ne zcela doceněný malíř **Mykola Pymonenko** (1862–1912). Vystudoval v Petrohradě a v Kyjevě založil malířskou školu. Měl stálý kontakt se zahraničním výtvarným uměním, což se příznivě odrazilo na jeho malířském stylu. Doma však nebyl patřičně oceněn, což pociťoval jako křivdu. Malířsky tvořil spojnicí mezi tvorbou T. Ševčenka a Trutovského a malíři vědomě vytvářejícími ukrajinskou malířskou školu.

Začátky ukrajinského národního malířství

První období uvědomělé národní tvorby v ukrajinském malířství je spjato s ideologickým nadšením např. **Serhije Vasytkivského** (Serhij Vasytkiv's'kyj, 1854–1917). Přestože nebyl nadán výrazným talentem, učinil mnoho pro ukrajinské národní uvědomění svým zapáleným vlastenectvím. Narodil se v Izjumi v Charkovském kraji. Po ukončení charkovského gymnázia absolvoval petrohradskou Akademii. Za obraz *Na řece Doněc* (*Po Dincju*, 1885) získal zlatou medaili a možnost studia v Paříži a Itálii. Od r. 1888 žil v Charkově. Namaloval více než 3 000 obrazů. Zabýval se jednak krajinomalbou, jednak historickým a žánrovým malířstvím. K jeho nejlepším pracím patří obraz *Jaro na Ukrajině* (*Vesna na Ukrajinii*, 1883), *Stádo ve stepi* (*Otara u stepu*, 1884), *Kozácká louka* (*Kozača levada*, 1893), *Kozáci ve stepi* (*Duma pro tr'och brativ*, *Pochid kozakiv*, 1917, *Jarmarok u Poltavi*, 1912) aj. Zachytil řadu architektonických památek Ukrajiny, z nichž vytvořil bohatou kolekci. Podobně intenzivně se věnoval i studiu lidových ukrajinských typů. Tato díla se pak stala základem etnografického muzea v jeho rodném Charkově. R. 1900 vydal album *Z ukrajins'koji starovyny* a *Motyvy ukrajins'koho ornamentu* (1912). Na těchto znamenitých albech s ním spolupracoval ukrajinský historik, etnograf, lexikograf a folklorista **Dmytro Ivanovyč Javornyckyj** (1855–1940) a ukrajinský malíř bitevních scén a grafik **Mykola Semenovyč Samokyš**. Vasytkivskij vytvořil v letech 1901–1908 návrhy fresek a maleb na historické náměty pro budovu Poltavského zemstva. Vše však bylo zničeno za druhé světové války.

Mykola Semenovyč Samokyš (1860–1944) se narodil v Nižynu. R. 1879–1885 studoval v petrohradské Umělecké akademii, koncem 80. let se zdokonaloval v Paříži. V l. 1904–1905 se zúčastnil jako voják rusko-turecké války, kde vytvořil album *Vijna 1904–1905 rokiv. Z ščodennyka chudožnyka*. R. 1912 vytvořil sérii maleb na téma Vlastenecké války r. 1812. Zachytil i atmosféru občanské války na plátně *Zachyst červonoho prapora* (1920), *Ataka budjonnivs'koji kavaleriji* (1923), *Perechid Červonoji Armiji čerez Syvaš* (1835). Vytvořil řadu pláten z historie Ukrajiny (*V'jizd Bohdana Chmel'nyč'koho u Kyjiv*, 1929, *Bij pid Žovtymy Vodamy*, 1930, *Abordaž turec'koji halery zaporožcjamy*, 1930, *Bij Maksyma Kryvonosa z Ijeremijeju Vyšnevec'kym*, 1934). Spolupracoval s Vasytkivským na výzdobě Poltavského zemstva. Jeho tvorba již zasahuje do první poloviny 20. stol.

Dalšími představiteli tohoto etnografického typu malířství, charakteristického ostatně pro většinu obrozujících se evropských národů údobí pozitivismu (vzpomeňme našeho Jaroslava Čermáka, 1831–1878, jenž se inspiroval neohrožeností obyvatel Černé Hory, nebo mladšího, se secesí spjatého Jožu Úprku, 1861–1940), byli malíři Slastion a Martynovyč. **Opanas Slastion** (Сластьон, 1855–1933) pocházel z Poltavského kraje, vystudoval petrohradskou Akademii, stejně jako Vasytkivskij se věnoval popularizaci ukrajinského malířství. R. 1886 vyšly jeho ilustrace k Ševčenkovým *Hajdamákům*, které

byly kritikou nespravedlivě odsouzeny. Slastion se jako ilustrátor podílel i na dalších edičních počinech a spolupracoval s některými ukrajinskými vydavatelstvími, jako byla např. *Rodná země (Ridnyj kraj)*. R. 1910 uspořádal výstavu na půdě Kyjevské univerzity. Jako pedagog působil v *Mirhorodské škole užitého umění M. Gogola*. R. 1911 začal budovat ukrajinské školství v Poltavském kraji podle vlastních architektonických návrhů, kde využívá tradic ukrajinské dřevěné architektury. Zmařeným talentem lze nazvat poltavského rodáka **Porfirije Martynovyče** (1856–1933). Studoval na petrohradské akademii, studia však nedokončil, protože se nemohl smířit s akademickým stylem tamní tvorby. Klasická a biblická témata mu byla cizí. Toužil po tvorbě spjaté s Ukrajinou. Jeho portréty vyjadřující duševní stav zobrazovaného bohužel neměly pokračovatelů.

Výstavy

Významnou roli ve formování estetického citění na Ukrajině sehrály umělecké výstavy. První z nich se konala r. 1903 v Poltavě v souvislosti s odhalením pomníku Ivanu Kotljarevskému. Zúčastnili se jí **Vasylykivskij**, **Kryčevskij**, **Martynovyč**, **Slastion**, **Cysaj**. R. 1904 se měla další výstava konat v Černigově, nebyla však realizována. R. 1906 se uskutečnila výstava prací Vasylykivského, připravených pro Poltavské zemstvo. Za ní pak následovala další výstava, na níž se představila řada ukrajinských autorů – prakticky všichni, o nichž jsme zatím hovořili. Titíž výtvarníci se zúčastňovali rovněž výstav *Tovarystva kyjivskych chudožnikiv* (1907–1916). Výsledkem spolupráce byla výstava, která se konala r. 1911 v sálech Kyjevského městského muzea, jíž se zúčastnili všichni významní umělci Velké Ukrajiny a přizvaní umělci z Haliče – Olena a Olha Kulčycka. Další výstava, která se zde konala r. 1913, byla sice skromnější, zato však svěže koncipovaná. Pozdější aktivity přervala první světová válka.

Halič na přelomu 18.–19. stol.

Výtvarné umění v Haliči se vyvíjelo ve skromnějších poměrech, než tomu bylo v ruské části Ukrajiny. Umění zde navazovalo na tradici řemeslné výroby. K tomuto typu malířů patřil výtvarník, který se podepisoval „della Academia Romana pictor“ **Ostap Biljavskij** (1740–1803), potomek šlechtické rodiny z Berežanského kraje. R. 1788 studoval v Římě, po návratu se stal lvovským občanem. Byl jedním z osmi lvovských malířů, kteří vytvořili malířský cech. Podílel se na malířské výzdobě jezuitského chrámu ve Lvově, na ikonostasu Petropavlovského kostela ve Lvově, na ikonostasu v Dobrjanech a jiných

aktivitách. Maloval náboženské výjevy a portréty svých současníků. Z klasicistického stylu, který si osvojil v Římě, v jeho pozdějších pracích nic nezůstalo.

V Římě studoval i **Vasyl Bereza** (1754–1835). Jako sirotek byl vychováván v klášteře. Dvakrát navštívil Řím. Po návratu domů začal žít světským způsobem.

Z jeho prací se dochovalo velmi málo. Jde jen o několik pláten s náměty náboženskými a několik biedermeierských výjevů, svědčících o jeho schopnostech vidět věci nově.

Nejvýznamnějším z haličských malířů byl rodák z Bílé Cerekve **Luka Dolynskij** (1750–1824). Jako stipendista studoval ve vilenské akademii výtvarného umění, odkud se vrátil s vyznamenáním a prstenem od Marie Terezie. Podílel se na ikonostasu Svjato-horského kostela ve Lvově, za který dostal vyznamenání a prsten Josefa II. při příležitosti císařovy návštěvy Lvova r. 1787. Pracoval i na dalších lvovských ikonostasech a církevních malbách. Např. v bernardýnském kostele je šest jeho výjevů z Kristova utrpení (*Strasti Hospodni*). Namaloval i apokryfický portrét Lva Daniloviče, který se dochoval v několika replikách. Dolynskij pracoval i v kostelích mimo Lvov: ve Voroblevčích, Mšanci, Žovtancjach, Žovkvi a Pidkamini. Patří k nejvýznamnějším malířům Haliče na přelomu 18. a 19. stol. Z mimolvovských malířů zaslouží pozornosti **Mykola Terenskyj** (Terens'kyj, 1723–1790), který se uplatnil jako náboženský malíř i jako portrétista.

Malíři v polských službách

Podobně jako tomu bylo ve východní Ukrajině, i malíři z její západní části hledali štěstí ve službách země, jež je okupovala. Nejvýznamnějším z nich byl geniální batalista **Julij Kossak** (1824–1899). Pocházel z ukrajinského rodu, přijal však polské občanství a popořil se. R. 1851 odjel do Petrohradu, poté do Paříže a posléze do Varšavy, kde se stal ilustrátorem časopisu *Tygodnik illustrowany*. Po kratším pobytu v Mnichově odjel do Krakova, kde zemřel, všemi vážený.

V rakouském, především vídeňském prostředí strávil většinu života **Teodor Jakymovč** (1800–1870). Po skončení vídeňské akademie se stal malířem vídeňských divadel. Kromě divadelních dekorací maloval portréty a věnoval se i žánrovému a církevnímu malířství. Ilustroval dětský časopis *Miňon*. Některé jeho obrazy jsou umístěny ve vídeňském Belvederu. Na Ukrajině je jediné jeho plátno *Kristus u Jordánu* (1849), který byl malován pro šlechtický palác v Peremyšli.

Synem řeckokatolického kněze ve vesnici Hluche u Hribešivščiny byl **Rafajil Hadzevyč** (1803–1886). V mládí se dostal do Varšavy a tam se popořil. Byl vychován v duchu pseudoklasicismu a tomuto směru zůstal věrný po celý život. Po studiích v zahraničí – v Německu, Francii a Itálii – přijel do Haliče, kde namaloval ikonostas v Starjavech.

Když se mu nepodařilo získat profesuru v Krakově, žil několik let ve Lvově (1839–1844), odkud odjel do Varšavy. Věnoval se ilustrační práci a církevnímu malířství.

Z oblasti Zakarpatska pocházel **Mychajlo Munkači** (1844–1909, vl. jm. Mychajlo Ljubyj). Studoval v Budapešti, Vídni, Paříži a Drážďanech. Velký ohlas získal obrazem *Milton, diktující svoji poému* (1878). Z ostatních prací byly známé jeho obrazy *Poslední den odsouzeného* (*Ostannij den' zasudžencja*), *Kristus před Pilátem* (*Chrystos pered Pilatom*), *Golgota* (*Holhofa*), *Mozartova smrt* (*Smert' Mocarta*). Stylisticky patří k tzv. historické škole 19. stol., jejíž šablonovitost překonává svým temperamentem a originalitou.

Návrat domů

Pionýry národního obrození Haliče byli dva malíři tragického osudu. První z nich byl **Kornylo Ustyjanovyč** (1839–1913), kterému se nikdy nedostalo systematického vzdělání. Po čtyřech letech strávených ve Vídni se vrátil domů. Vyzdobil kostel v Kolyomyji a současně otiskl první sbírku svých básní. Pak pracoval postupně v Cholmu, Varšavě, Petrohradě, Kyjevě, Suceavě (Sučavě) a Jasech. V l. 1880–1882 žil ve Lvově, kde redigoval ilustrovaný časopis *Zerkalo*. Pro Preobraženský kostel ve Lvově namaloval obraz *Mojžíš* (*Mojsej*). Cestoval po Itálii a Kavkaze. V Národním muzeu ve Lvově je jeho obraz, zachycující mladého myslivce s jeho milou na procházce temným lesem (*Bojkivs'ka para*, 1870–1880). Zemřel náhle uprostřed práce. Byl malířem, fejetonistou, básníkem, dramatikem, teoretikem umění. K jeho nejvýznamnějším pracím patří *Mojžíš* a *Kristus před Pilátem*. Oba obrazy jsou v Preobraženském kostele ve Lvově. Malířské práce Ustyjanovyče jsou rozmanité co do žánru i úrovně. Jeho dílo se pohybuje mezi klasicismem a žánrovým anekdotismem. Kromě malířství se zabýval i literaturou. Psal básně, fejetony, vydával a ilustroval knihy a časopisy.

Méně rozsáhlé, zato však soustředěnější je dílo **Teofila Kopystynského** (1844–1916). Studoval v Krakově a Vídni. V 80. letech byl profesorem na lvovském gymnáziu. Z jeho děl lze uvést obrazy *Huculka a Hucul z Lypovyci*. Zajímavé jsou i jeho ilustrace, např. *Halška z Ostroha*.

Spolková činnost

Koncem 19. stol se haličtí výtvarníci, především ikonopisci a řezbáři, začali organizovat. Tak vznikl koncem r. 1898 ve Lvově spolek **Za rozvoj ruského umění (Tovarystvo dlja rozvoju rus'koji štuiky)**. Ze statutu spolku je patrné, že šlo nejen o záležitost organizační, ale i ideovou, protože jeho cílem bylo napomáhat rozvoji ukrajinského národního umění. V čele stál architekt **Vasyl Nahirnyj**. Měli i svého pokladníka a tajemníka. Kromě praktických záležitostí, jako byla finanční ochrana členů, zorganizoval spolek i několik výstav, což přispělo k oživení výtvarného života v Haliči. Jakousi předzvěstí těchto aktivit byla výstava ukrajinských malířů v Kolomně r. 1881. Spolek však usiloval o reprezentativnější akce. Bylo tak uspořádáno několik výstav, jichž se zúčastnili tehdejší nejvýznamnější malíři z Haliče. R. 1898 se konala výstava v sálech lvovského Sokola, r. 1900 se vystavovalo v sálech Národního domu, r. 1903 se konala třetí a poslední výstava spolku, který se potom rozpadl.

Z mladších výtvarníků této doby lze uvést **Tyta Romančuka** (1865–1911), který ilustroval dějiny Ukrajiny a byl i karikaturistou lvovského časopisu *Zerkalo*. Jako diletant se výstav nezúčastňoval.

Z dalších autorů to byl např. absolvent krakovské a mnichovské akademie **Teofil Terleckyj** (1870–1902), který byl ilustrátorem časopisu německé secese *Jugend* a časopisu *Fliegende Blätter*. V životě se musel těžce probíjet, proto maloval vše, co mu zajišťovalo existenci, především karikatury.

Představitelé historického a batálního malířství

Se zobrazováním bitevních scén se sice setkáváme i u malířů, kteří se převážně věnovali církevní tematice, nejvýrazněji je batální malířství zastoupeno u tvůrců, kteří se na tento žánr specializovali. Patřil k nim např. **Antin Pylychovskij** (1860–1940, narozený v Polsku, žák krakovského umělce Jana Matějky). Jeho plátna *Pokřtění Ukrajiny* nebo *Boj s Tatary u Desetinného chrámu* se prodávaly s velkým úspěchem jako barvotisky, protože vyhovovaly dobovému vkusu. Věnoval se rovněž církevnímu malířství včetně ikonomalby, a to i teoreticky. Více uměleckých aspirací měla historická plátna rodáka z Bukoviny **Mykoly Ivasjuka** (1865–1937), absolventa Vídeňské a Mnichovské akademie. Velký úspěch měl jeho obraz *Chmelnický pod Zborovem* (1893), díky kterému získal přídomek „ukrajinský Matějka“. S velkým nadšením pracoval potě řadu let nad obrovským plátnem

(6 × 4 m) *Vjezd B. Chmelnického do Kyjeva* (1912), podle něhož vzniklo množství reprodukcí. Proti tomuto monumentálnímu dílu lze vznášet námitky jak co do historického, tak co do uměleckého ztvárnění. Svoji obrozeneckou roli však dílo sehrálo.

Sochařství na východní Ukrajině

Ukrajinská sochařská tvorba byla utvářena v duchu národního obrození. Známým se stal amatér **Oleksa Storozenko** (1805–1874), jenž získal medaili Petrohradské akademie umění za návrh pomníku *Letopisec Nestor*.

Významný byl ilustrátor a sochař **Mychajlo Mykešyn** (1836–1896). Získal si popularitu a slávu již jako dvaadvacitiletý student akademie svým návrhem *Tisíc let Ruska*. Mezi množstvím plastik, které vytvořil v Rusku i na Ukrajině, vyniká jeho pomník *Bohdan Chmelnický*, stojící v Kyjevě nedaleko Sofijského chrámu. I Mykešyn byl diletant, nezvládl zcela sochařskou techniku, jeho fantazie jej však staví nad ostatní jeho současníky.

Ruským předvižníkům byl blízký **Leonid Pozen** (1849–1921, vlastním povoláním právník), který je známý především svou poltavskou bustou Ivana Kotljarevského na klasicistickém podstavci, známou z řady reprodukcí. S předvižníky jej spojují některé realistické obrazy, jako *Mnich (Starec)* nebo *Orání na Ukrajině (Oranka na Ukrajini)*.

Pionýrem současného ukrajinského sochařství byl **Fedir Balavenskyj** (1864–1943), jenž se stal populárním vytvořením asi čtyřiceti variant sošek Tarase Ševčenko. K jeho nejlepším pracím patří série alegorií: *Lékařství*, *Život*, *Milosrdenství*, *Láska*, zdobících fasádu ukrajinského Červeného kříže v Kyjevě. Zajímavá je rovněž jeho keramika a další drobné sochařské práce.

Klasické sochařství v Haliči

Současníkem Balavenského byl v Haliči **Petro Vojtovyč** (pol. Piotr Bazyli Wójtowycz, 1862–1936). Studoval ve Lvově, Vídni, Itálii a Budapešti, kde vytvořil řadu znamenitých soch. Ve Lvově dekoroval fasády městského divadla, průmyslového muzea, kostela Jelizavety a řady dalších objektů. Jeho sochařské práce mají podobu cizelovaných klasicistických faktur.

Mladším současníkem Vojtovyče byl **Hryhorij Kuznevyc** (1871–1948) který završil svoje výtvarné vzdělání v Itálii. Nejkrásnější jeho dílo je *Hrnčič* (*Hončar*), kráslíci vchod do Průmyslového muzea ve Lvově. Působivý je rovněž jeho *První pekař* (*Peršyj chliborob*). Obě díla vznikla za mistrova římského pobytu. Pozdější práce již nedosahují této vysoké úrovně. Přesto je pokládán za nejvýznamnějšího haličského sochaře, tvůrce řady náhrobků, čerpajících z klasicistické symboliky.

Hledání nových cest v malířství

V procesu ukrajinského národního obrození mělo význam i malířství nazarénské. Tak např. bouři odporu církevních kruhů vyvolala etnograficky pojednaná plátna **Juliana Paňkevyče** (1863–1933). Postavy Krista a Matky Boží jsou na nich totiž zobrazovány v huculských krojích (srov. např. *Seljanka-madonna*, 1900, plátno, olej, Nacional'nyj muzej u Lvovi). V tvorbě téhož autora se setkáváme i s tzv. *novobyzantským stylem*, usilujícím o sepětí ukrajinského malířství s dávnou byzantskou tradicí. Jde o stylizaci, která je zcela v souladu s dobovým secesním dekorativismem, charakteristickým pro ruské církevní malířství. Na ukrajinském území je představují např. **Vasněcovovy** fresky a malby, vytvořené pro Vladimírský chrám v Kyjevě. Pozoruhodným projevem rusko-ukrajinské spolupráce je podíl vynikajícího ruského symbolisty **Michaila Vrubela** (1856–1910) na freskové výzdobě kyjevského chrámu sv. Cyrila (Kyrylivs'ka cerkva), v níž se projevila zajímavá kontaminace tradice Kyjevské Rusi a italské renesance. Vrubel pracoval nad několika scénami, jako bylo např. *Sestoupení sv. Ducha* (*Zišestja Svjatoho Ducha*, 1884), nebo *Oplakávání* (*Oplakuvannja*, 1884) bez předběžných skic s použitím olejových barev. Obdobné stylistické vyjádření je charakteristické i pro jeho ikonopisnou práci, určenou pro tž chrámový prostor (srov. jeho ikonu Matky Boží v ikonostasu, 1885). Pozoruhodné práce zde zanechal i **Viktor Vasněcov** (1848–1926) a řada dalších mistrů, kteří se podíleli spolu s nimi i na výzdobě Vladimírského chrámu (Volodymyrs'kyj sobor) v Kyjevě (*Istorija ukr. kul'tury*, 4/992–1008).

Nové cesty v oblasti formy hledal **Ivan Truš** (1869–1941). Byl jedním z nejvýznamnějších západoukrajinských malířů a kulturních činitelů v Haliči. Vynikl jako zdatný publicista, výtvarný i literární kritik i jako organizátor ukrajinského výtvarného života. Byl zakladatelem významných haličských spolků (Společnost podporující rozvoj ruského umění – ukr. „Товариство для розвою руської штуки“, 1898 a Společnost přátel ukrajinské literatury, vědy a umění – ukr. „Товариство прихильників української літератури, науки і штуки“, 1905) a zdatným organizátorem výstav. Svoje vzdělání nabyl v Krakově, Vídni a Mnichově, tedy v nejvýznamnějších výtvarných centrech své doby. To mu otevřelo cestu k poznání evropského umění. V krajinomalbě navazoval

na francouzské impresionisty. V jeho díle zpočátku převažuje tematika exotická: Itálie, Palestina, Krym – země, které poznal z autopsie, teprve poté přistoupil k zobrazování rodné Ukrajiny. Svoje obrazy komponuje jako lyrické poémy. Výrazně barevným zachycováním huculských reálií, jako jsou skupinky dětí o velikonočních svátcích, je blízký podobně barevně optimistickým malbám Jožky Úprky z Moravského Slovácka. Spíše pochmurnou náladu v drsném podhorském kraji zachycuje jeho vyobrazení hráčů na trembitu, kde neslyšné táhlé melodie mladého a starého hudece korespondují s pochmurnou náladou blížícího se večera v horském údolí. (*Viz barevná příloha č. 35.*) Truš se pokoušel vydávat i ukrajinský výtvarný časopis *Artystyčnyj vistnik*. Celkem však vyšlo jen deset čísel. Byl také významným portrétistou. Velmi zdařilý je jeho portrét *Ivana Franka* (1903) nebo básničky *Lesji Ukrajinky* (1900). Byl nesmírně pracovitý a plodný. Namaloval na šest tisíc pláten, z nichž 350 prací se dochovalo v jeho pozůstalosti. Jsou vystaveny na stálé výstavě v secesním domě jeho rodiny, která jej věnovala městu Lvovu k výstavním účelům.

Etnografické zaměření malířů čerpajících z podnětu praxe ruských předvižníků se v poslední fázi obohacuje objevy impresionistů. Podobně jako do českých zemí přichází i na Ukrajinu impresionismus až ve své druhé vlně, charakteristické pro 90. léta 19. století. Tak tomu bylo ostatně i v Rusku, přestože rané práce Ilji Repina, vytvořené počátkem 70. let za jeho tříletého pobytu v Paříži, byly malovány v duchu právě vznikajícího francouzského impresionismu.

Reprezentanti ukrajinské secese

Podobně jako tomu bylo na Západě, prošla i Ukrajina v 19. stol. vlnou stylizací od empiru přes *biedermaier* k retrospekci novogotickým, novobarokním, novorenesančním a novobyzantským až k třetímu rokoku. Od 90. let 19. stol. se začala uplatňovat v celé Evropě jako výrazný syntetický styl secese, reagující na předchozí eklektismus nabídkou nové tvarovosti, založené na vytríbeném estetickém citění a hlubokém duchovním prožitku, spjatém se symbolismem a jeho schopností pronikat do nejtajnějších zákoutí lidské duše. Secese je v Evropě známa pod řadou názvů: v Rakousku to byl *Secession*, v Německu *Jugendstil*, v Anglii *New Art*, ve Francii *Art Nouveau*, v Rusku „*novyj stil*“ a na Ukrajině na návrh H. O. Kovalenka „*ukrajinskij modern*“. Podobně jako v jiných slovanských zemích, navazovala i ukrajinská secese na impulsy domácí lidové architektury a její specifické konfigurace. Iniciativy pro rozšíření nového architektonického stylu, který přerostl ve styl celé epochy, se ujaly různé spolky v jednotlivých městech. Největšího rozkvětu se dostalo novému stylu v 10. letech dvacátého století, kdy pochoptitelně pokračovala i výstavba objektů v různých variantách *neorenesance*, *neobaroka* či *neogotiky*. Paralelně však vznikala i díla nového typu, navazující na podněty lidového stavitelství nebo na impulsy architektury západoevropské.

Nový celistvý styl secese je na Ukrajině stejně jako v Rusku a jinde v Evropě spjat s návratem k lidovým kořenům dřevěné i zděné architektury a k hledání nových výrazových možností s bohatým využitím dekoru. Představitelem této výrazné stylizace v oblasti Haliče byl architekt **Vasyl Nahirnyj** (1841–1921), jenž v celé Haliči vytvořil specifickou variantu církevního stavitelství, jež dostala název „nahirňanská“. Nahirnyj stejně jako někteří jeho současníci **Vasyl Kryčevskij** v Poltavě, **Serhij Tymošenko** v Charkově, **Djačenko** v Kyjevě, **Oleksandr Lušpynskij**, **Roman Hrycaj** aplikovali na městskou zděnou architekturu styl lidové dřevěné architektury. Vzorovou ukázkou takové tvůrčí aplikace je budova Poltavského zemského úřadu (Poltavskoje zemstvo, 1903–1908) – dílo **Vasya Kryčevského** (1872–1952). Nyní se zde nachází historické a etnografické muzeum (Istorko-krajeznavčyj muzej). V jeho projektu se mísí prvky dekorativismu s konstruktivistickou monumentalitou. V Poltavě a jejím okolí Kryčevskij postavil řadu podobně stylizovaných církevních staveb. Kyjevský mistr Vasyl Kryčevskij byl všestranným umělcem – výborným architektem, malířem i grafikem. Kryčevskij využívá ve svých projektech jak secesního dekorativismu, tak stylizace v duchu ukrajinské lidové architektury. Neustále doplňuje svoje bohaté sbírky ukrajinského lidového umění, maluje studie z Poltavského kraje, ze Slobožanska i z Krymu. Navštěvuje Lvov, účastní se světové výstavy výtvarného umění v Římě. Píše řadu výtvarných esejí. Zasazuje se o to, aby byl v Kyjevě postaven pomník T. Ševčenkovi. Za revoluce shořel dům Hruševského, postavený podle projektu Kryčevského, galerie a spousta prací samotého mistra, který však pracoval neúnavně dál. Podle jeho projektů byla postavena řada státních a soukromých domů. Významné jsou i jeho grafické práce, především *Ilustrované dějiny Ukrajiny, Ukrajinská kniha 16.–18. stol.* a řada dalších publikací.

Snad nejkrásnějším příkladem čisté secese je *Pokrovský chrám* (Святопокровська церква = kostel *Panny Marie Pomocné*, 1903–1906, ve vesnici Parchomivka v Kyjevském kraji, na němž se podíleli takoví mistři, jako byl ruský architekt **Vasilij Pokrovskij** (1871–1931) a vynikající malíř **Nikolaj Rerich**. Postaven byl díky velkorysému daru ruského mecenáše – průmyslníka V. F. Golubeva. Lomený oblouk vchodu je zasazen do dekorativně pojednané okrové stěny, korespondující s celou stavbou, na níž dominuje zelené zastřešení a stejné zbarvené okenní obruby.



56. Kostel Panny Marie Pomocné – Pokrovský chrám (Святопокровська церква, Пархомівка, Володарський район – Сквирський уезд Київської губернії), 1903–1907, arch. V. A. Pokrovskij a malíř M. Rerich. Dostupné z: http://ru.wikipedia.org/wiki/Храм_Покрова_Пресвятої_Богородиці [vid. 2014-06-10].

Romantickým projevem kyjevské secese je nájemní dům architekta **Vladyslava Horodeckého** (vl. jm. Leszek Władysław Horodecki, 1863–1930), tzv. „**Dům s chimérami**“, postavený v l. 1902–1904 na Bankovní ulici v Kyjevě. Celý mohutný dům je vyzdoben zvěří na památku lovecké kariéry majitele a projektanta domu. Autorem sochařské výzdoby je Ital E. Sala, jenž zabydlel střechu i balkóny snad veškerou africkou faunou od opic přes nosorožce až po slony. Čtyři mohutné sloupy na masivních podstavcích, zakončené bohatě zdobenými korintskými hlavicemi, lemují hlavní vchod do budovy, která se zvedá na návrší nad Kyjevem. Daleko dole pod ní je hlavní tepna Kyjeva – Chreščatyk. Zadní fasáda domu má byzantskou kopuli, nad níž dominuje bohatá zvířecí dekorace. Beton, užitý experimentálně na stavbě, byl tehdy novým stavebním materiálem. Horodeckyj jej vyráběl ve své vlastní cementárně a užíval jej k realizaci všech svých návrhů. Stavba byla nesmírně nákladná, takže posléze byla postoupena na úhradu dluhů. Po mnoha peripetiích, generální opravě a rekonstrukci se dům stal r. 2005 sídlem ukrajinského prezidenta.

Vladislav Horodeckyj se narodil ve Vinnickém kraji, vystudoval architekturu v Petrohradě, ale většinu života žil a působil v Kyjevě. R. 1920 emigroval do Polska, zemřel však v Teheránu, kde v závěru života projektoval železnice.



57. Vladislav Horodeckyj, Vlastní nájemní dům (vlasnyj prybutkovyj budynok na vulyci Bankovij, 1904). Дом с химерами (Київ). Autor: Александр Ильин (Дядя Саша from ru). Pod licencí Creative Commons CC-BY-3.0 (viz <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>). Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:House_with_Chimaeras_RU.JPG [vid. 2014-06-10].

Po revoluci byla situace odlišná na východní Ukrajině, která zůstala v SSSR, a v západní části, jež připadla Polsku. Zatímco v Sovětském svazu se v prvním desetiletí stavělo především ve stylu konstruktivismu či stále oblíbeného neoklasicismu, na západě šlo spíše o proměny estetického vkusu. Ve 20. letech zde na secesi navazuje především v oblasti užitého umění art deco. V dalších letech se v SSSR pokračuje s jistými výjimkami v tradičním neoklasicistickém stavitelství, jež v padesátých letech kulminovalo stalinovskými výškovými stavbami s dominantními věžičkami. Moderní architektonické trendy jsou patrné v letech tání – v 60. a zvláště od druhé poloviny 80. let až do doby výrazné ekonomické krize.

Se secesí je spjata i skupina výtvarníků, jež začíná tvořit na přelomu století. Patřil k ní **Modest Sosenko** (1875–1920), žák Krakovské akademie, který svá studia završil v Mnichově a Paříži. Ve svém debutu z r. 1905 se prezentoval jako novobyzantský stylizátor. V tomto duchu vyzdobil kostely v místech jako Pužnyky, Pidberizci, Pečenižyn, Slavske, Devjatnyky, Pidkamin, Pykiv, Zoločiv aj. Jeho stylizace je však jakýmsi kompromisem, neboť byzantskou státností kombinuje s akademicky pojednanou anatomii postav. Sosenko byl však i citlivý portrétista, jenž dovedl vyjádřit vnitřní život portrétované osoby.

Novobyzantskou stylizací monumentálního církevního malířství se zabýval **Mychajlo Bojčuk** (1882–1937), absolvent krakovské akademie. V tomto duchu vytvořil nástěnné malby pro kapli Lvovské duchovní akademie, tzv. bursy. Po příjezdu do Kyjeva pokračoval v tomto stylu i na východní Ukrajině. Neméně význam měl Bojčuk i jako pedagog. Za pobytu v Paříži se sblížil s Picassem. Maluje experimentální portréty, studuje neobyzantský styl. Po návratu restauruje řadu fresek a ikon, svou tvorbou byl blízký mexickému malíři Ribberovi. Ve 30. letech byl prohlášen za špiona a spolu se svou ženou zastřelen.

Významnou malířkou byla **Olena Kulčycka** (1877–1967), absolventka vídeňské uměleckoprůmyslové školy (Kunstgewerberschule). Začínala figurativním malířstvím v duchu vídeňské secese. Působila po celý život ve Lvově, kde získala profesuru na Grafickém institutu I. Fedorova. Vystavovala ve Lvově, Kyjevě, Poltavě, Krakově, Varšavě, Poznani i Praze, kde se některé její grafiky dochovaly ve sbírce Slovanské knihovny, objevené až r. 1998. Upozornila na sebe výstavou ve Lvově v r. 1909, kde prezentovala oleje, akvarely, ale i emaily, kterými navazovala na starou ukrajinskou tradici. Významná je i její grafika, knižní ilustrace a divadelní dekorace. Z obrazů je nejznámější portrét její sestry Olhy v bílých šatech i klobouku, což dalo podnět k názvu obrazu *Bílé na bílém* (*Bile na bilomu. Portret sestry Ol'hy*, 1907. Plátno, olej, Nacional'nyj muzej u Lvovi). Spolu s **Olhou** (1875–1940) navrhovaly vzory na koberce: *Kylym*, 1920 a *Kylym*, 1930. Právě na proměnách jejich práce je patrný přechod od secese k art deco. (*Viz barená příloha.*)

Srovnáme-li styl dekoru na obou kobercích, přesvědčíme se, že rozdíl deseti let se projevil charakteristickou změnou rukopisu. Křivka je na koberci z r. 1930 nahrazena přímkou, jakou užil i Narbut na obálce časopisu *Mystectvo* z r. 1920. To, co bylo možno v případě Narbutově chápat jako předzvěst budoucího vývoje, je v tvorbě sester Kulčyckých výrazem nového životního stylu.

Hlavní náplní životního díla Oleny Kulčycké se tak stalo užité umění. Kromě koberců navrhovala tapiserie, dekorativní předměty. R. 1956 byla jmenována národní umělkyní, získala řadu dalších ocenění.

Žákem Kulčycké a proslulého polského malíře Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907) byl **Ivan Severyn** (1881–1964). Prošel důkladnou přípravou v Charkově, Krakově, Paříži, dobře poznal huculskou oblast. Jeho stylizované huculské krajiny a figurky, v nichž je zřejmá návaznost na Wyspiańskiego, mu v zahraničí, především v Paříži, získaly popularitu. Spíše ho oceňovali na západní než na východní Ukrajině. Secesní stylizace byla Lvovu bližší než konzervativnějšímu Kyjevu. Zúčastnil se expedice do Tibetu, po revoluci přednášel v Charkově.

Oleksa Novakivskij (1872–1936) byl představitelem krakovského postimpresionismu. Byl žákem známého polského malíře Jana Matějky, jeho malířský talent se utvářel i pod vlivem krakovského mistra Wyspiańskiego. Poprvé se představil na výstavě *Tovarystva dlja rozvoju rus'koji štuki* r. 1901, větší ohlas však získala jeho první souborná výstava, konaná r. 1911 v Krakově. R. 1913 se přestěhoval do Lvova, kde si získal haličské publikum. Jeho obrazy jsou výrazně barevné a prozrazují návaznost na malíře *Mladého*

Polska. Symbolika barevných ploch a linií byla v Haliči něčím zcela novým. První souborná výstava Novakivského, konaná r. 1921 ve Lvově, byla jeho velkým úspěchem. Zvláště jej vyzvedala polská kritika, která v něm nacházela pokračovatele krakovské školy. Jeho studie *Mojžíše*, dekorativní panó pro Hudební školu M. Lysenka, jsou zbaveny veškerého psychologismu. Historické portréty, studie huculské etnografie, experimentální ikonopis, expresionistické portréty – to vše svědčí o neustálém bolestném hledání nových cest, které přerušila až předčasná umělcova smrt. V jeho tvorbě převládají až na některé výjimky především studie. K výjimkám patří jeho krakovský *Autoportrét*, portrét ženy *Moja muza*, několik barevných triptychů a krajinomaleb.

Předčasná smrt ukončila život geniálního malíře **Heorhije Narbuta** (1886–1920), který studoval grafiku u znamenitého petrohradského mistra I. J. Bilibina. Z jeho grafik lze uvést ilustrace k *Jurijevskému statutu*, k *Ukrajinským erbům* a dalším dílům z oblasti heraldiky. Ilustroval Krylovovy *Bajky*. Po revoluci byly jeho kresby užity pro první ukrajinské bankovky. R. 1918 Narbut onemocněl tyfem, jemuž jeho oslabený organismus podlehl r. 1920.



58. Boris Kustodijev, Portrét H. Narbuta, 1914, pastel, 711 × 1000 cm. Vpravo dole: Portret H. Narbuta, B. Kustodijev, 1914. Dostupné z: <http://www.wikiart.org/ru/boris-kustodiev/portrait-of-g-narbut-1914#supersized-artistPaintings-230018> [vid. 2014-08-05].

Heorhij Narbut přijel jako dvacetiletý z Ukrajiny do Petrohradu, aby tam studoval na filozofické fakultě (1906–1909). Po osobním seznámení s Bilibinem přijal návrh, aby pracoval v jeho ateliéru a aby u něho dokonce bydlel. Díky této známosti začal záhy publikovat. (Do knížky *Skazki. Teremok. Mizgir*. Moskva, Izd. I. Kijebelja, 1909, byly např. přijaty jeho ilustrace pohádky Teremok – Srov. P. O. Bilec'kyj, 1983.) Podobně jako Bilibin v Rusku se stal posléze také Narbut zakladatelem moderní ukrajinské knižní grafiky. Bilibinův dekorativismus měl vliv především na rané Narbutovy práce, které vznikly dlouho před tím, než Narbut jejich autora poznal osobně. Bylo tomu již za gymnaziálních studií v Hluchivě. Při srovnání výrazné linie a bohatých dekorativních prvků v takových Bilibinových pracích, jako jsou ilustrace k Puškinově *Pohádce o caru Saltánovi* (1905, scéna *Zámořští kupci u Saltána*) s Narbutovým pojetím známého skrblika ruských kouzelných pohádek *Nesmrtelného Kostěje* (1903, *Píseň o Rollandovi*), jsou patrné jejich shody i specifika. Nejvíce se to projevilo v novém pojetí hlavní postavy. Lakomství zlého starce je vyjádřeno nejen fyziognomicky – dlouhými vyzáblými prsty rukou, na nichž je připevněn svazek klíčů od dvou truhlic plných zlata spočívajících u carových nohou, ale i symbolickým dekorem trůnu. V jeho horní části je vyobrazen rudý rak s klepety, který jako by vylézal z hlavy zlého cara, aby mohl uchvátit vše, co se dostane do jeho blízkosti. Postava Kostěje Nesmrtelného (Koščej Bessmertnyj) je etymologicky spjata se slovem kost. Označuje se jím vyzáblá postava zlého lakomce, chodící kostlivec. (Srov. Morozova, 1977, 231–241.)

Shody lze nalézt i v pojetí staroruské architektury, k níž se Narbut posléze často vracel. Původ zobrazení věže na jedné z Bilibinových ilustrací byliny *Volha* (1904, *Volhova družina vchází do indického města*) vysvětluje jeden z Narbutových akvarelů zachycující *Rohovou věž u jezera v Solovkách* (1907, srov. S. V. Golyneec, 1987). Je zřejmé, že svoje důkladné studium ruské severské architektury Bilibin využil, dokonce i když maloval záběry z indického prostředí. Jisté shody lze nalézt mezi Bilibinovými ilustracemi k Puškinově *Pohádce o zlatém kohoutkovi* (1906): „Před Dadonem mudřec stál, / stanul, z pytlíčku pak vzal / kohoutka, zlatého ptáčka. // Stál před carem tváří v tvář. / Jak před sluncem noční pták.“ (Srov. A. S. Puškin, 1950, 262–265, přel. Fr. Nechvátal) a neméně poetickými akvarely H. Narbuta, ilustrujícími pohádku *Válka hub* (*Vojna gribov*, 1907). Narbut rozvíjí i Bilibinovy folklorní výtvarné podněty a vtipně aplikuje gogolovskou nadsázku. Lze však vystopovat i řadu rozdílů. Jemné detaily, jež Bilibin zdůrazňuje tenkým šrafováním, Narbut postupně nahrazuje zvýrazněnou barevností. Jistou roli sehrálo také Narbutovo studium v ateliéru M. V. Dobužinského a L. S. Baksta (1907–1909) a tříměsíční stáž v Mnichově (1910), kde Narbuta zaujal především Albrecht Dürer. Mladý výtvarník začal spolupracovat se známým nakladatelstvím I. D. Sytina a s řadou dalších: Šipovnik, Prosveščenije, Panteon aj. V letech 1909–1913 ilustroval několik dětských knížek: Krylovovy bajky, Andersenovy pohádky a jiné publikace: *Současnou ruskou grafiku* S. K. Makovského a N. E. Radlova (1914 spolu s S. V. Čechonnem), sbírku básní svého bratra V. I. Narbuta *Aleluja* (*Alliluja*, 1912, 1919), *Písně bruselských krajčářek* (*Pesni brjussel'skich kruževnic*, 1915) T. L. Ščepkinové-Kupernik, monografii G. L. Lukomského *Starobylá Halič* (*Gallicija v jejo starině*.

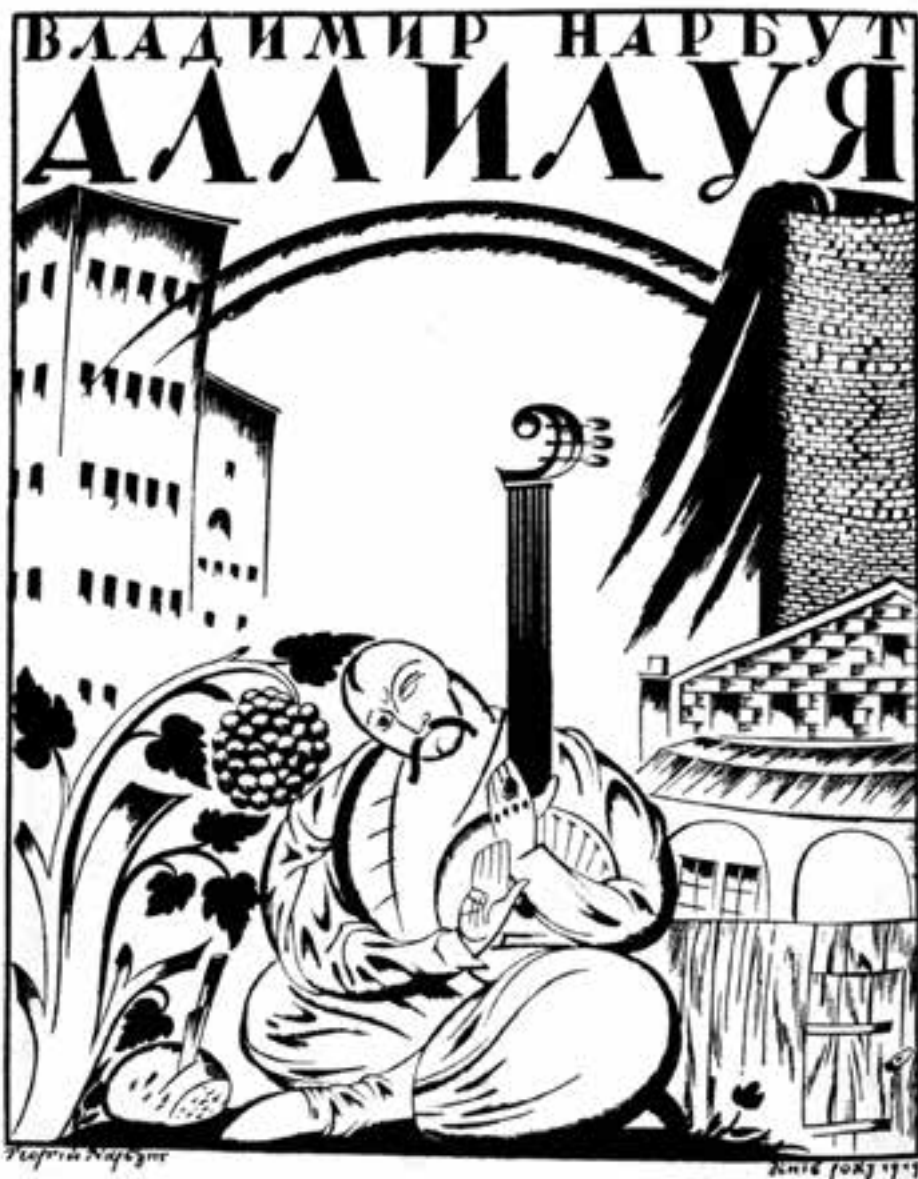
Očerki po istorii architektury 12–17 vv., 1915), *Staré usedlosti Charkovské gubernie (Starinyje usadby Charkovskoj gubernii, 1917)*, spolupracoval se známými časopisy *Apollon, Lukomorje* aj. Vytvořil řadu portrétů, figurativních kresek a krajinek ve stylu siluetních maleb 18. stol. Krutost světové války vyjádřil malbami ruin měst, znetvořené přírody, motivy křížů; jeho obrazy jsou plny raněných a mrtvých. Je autorem několika působivých akvarelů, jako je např. *Alegorie začátku první světové války (Allegorija načala pervoj mirovoj vojny, 1914)* s archetypickým symbolem smrti – kostlivcem s kosou a dlouhým černým závojem vlajícím na pozadí černých mračen. Depresivní *Alegorie Nového roku 1916* je tematicky blízká známé apokalypse Leonida Baksta *Terror antiquus* (1908), jež je však stylisticky odlišná. Antické město s charakteristickými skulpturami zde mizí pod vlnou, valící se mezi rozeklanými skalisky, do nichž sjíždí klikatý blesk z noční zlověstně temné oblohy. V popředí dominuje socha usmívající se Venuše s modrou holubicí, kterou jí zasvětili obyvatelé Kypru, a modrým náramkem ve tvaru stočeného hada – dávného symbolu plodnosti. Narbut vyjadřuje téma destrukce vyobrazením starého muže s bílým vousem a kosou, jenž stojí s vyhaslou lucernou u kulatých hodin na zbytku zničené radniční věže. Týž motiv se na obraze opakuje třikrát, všechny věže jsou silně poškozeny, zachované hodiny na nich ukazují vždy jiný čas. Narušeny jsou i zbytky antického chrámu. Bosé nohy starce v sandálech zebou na sněhu pokrývajícím celou krajinu. (Viz barevná příloha.)

Ve zcela jiném duchu je vytvořena Narbutova *Ukrajinská abeceda (Ukrajins'ka Abetka, 1917)* rozvíjející impulsy známé *Ilustrované abecedy* Alexandra Benoise (*Azbuka v kartinach, 1904*). Již sama obálka *Abecedy* svědčí o tom, kolik fantazie a humoru uměl malíř vložit do své práce. Kontrastem dětského světa, symbolizovaného vyobrazením oblíbených hraček umístěných mezi dvěma věžičkami z kostek s písmeny, je černá silueta letícího vojáka s tasenou šavlí. Jeho analogie s čerty létajícími v povětří – častého námětu ukrajinských lidových pohádek zpopularizovaných Gogolem – je zřejmá. Lidská zloba je však větší než ta, která je známá z pohádek. Čertík, který se na obálce vede za ruku s cínovým vojákem, je na rozdíl od strašidelného černého vojáka – symbolu stále ještě zuřící války – kamarádem hraček pod vánočním stromečkem. Neméně zajímavá je symbolika písmene A. U nohou ústřední postavy Araba jede malý sportovní automobil a kolem hlavy mu prolétají jednoplošníky s vrtulemi. I tento civilizační motiv, oblíbený v avantgardě, prošel za války značnou transformací. Zatím co v Apollinairově *Pásmu* (1912) letadlo provázejí andělé a ptáci ze všech koutů světa, aby se s ním sbratřili, na kresbě Natalie Gončarovové *Andělé a aeroplány (Angely i aeroplany, 1914)* andělé vztahují ruce proti řítícím se letadlům, které se stávají nebezpečnou zbraní. V současné době Narbutovův Arab, rozkročený na pozadí katolického kostela, však vyvolává zcela jiné, politicky aktuální konotace.



59. Heorhij Ivanovyč Narbut, *Ukrajinská abeceda (Ukrajins'ka abetka, 1917)*: Písmeno A jako Arab. 1919. Tuš, pero. Státní muzeum ukrajinského výtvarného umění (Narbut, 1983, obr. č. 55).

Téhož roku, kdy v Petrohradě vyšla *Abeceda*, avšak již po Říjnové revoluci, odjel Narbut do Kyjeva, aby své síly věnoval rodné zemi. Stal se profesorem a posléze i rektorem Kyjevské univerzity. V jeho tvorbě sílí ukrajinské motivy. Na předním plánu jeho obálek se objevují banduristé obklopení dekorativními prvky ukrajinské lidové tvorby. Tak je tomu na ruském vydání sbírky jeho bratra Volodymyra *Aleluja (Alliluja, 1919)*. Na ukrajinském vydání téže sbírky (*Alliluja, 1919*) jsou v rozích obálky velké stylizované květy na tmavém podkladě, ovlivněné novým stylem art deco.



60. H. Narbut, ilustrace ke knize básní Volodymyra Narbuta *Aleluja* (Kyjiv 1919). Titulní stránka ruského vydání veršů malířova bratra Vladimíra. Tuš, kvaš. Státní muzeum ukrajinského výtvarného umění (Narbut, 1983, obr. č. 74).

V nedávno nalezené pražské sbírce ukrajinských malířů se dochovalo několik Narbutových Ex libris a dalších grafických prací.

Od secese k art deco

Nový styl art deco se od konce první světové války začal vehementně prosazovat v Evropě i Severní Americe. Jeho první projevy bývají spojovány s proměnou francouzské ornamentální secese v dekorativní styl, inspirovaný uměním francouzských kolonií i podněty z barevně i tvarově zářících dekorací a kostýmů ruské baletní skupiny v čele s Ďagilevem, jež v desátých letech úspěšně hostovala v Paříži. Na její scéně dominovaly výtvarné kreace Leona Baksta, Natalie Gončarovové či jejího přítele Michaila Larionova. Zvláště v pracích posledních dvou je charakteristické sepětí hyperbolizovaných dekorativních prvků s naivisticky pojatými figurativními motivy. Z Narbutových prací si můžeme uvést obálku literárního a výtvarného týdeníku *Mystectvo* (1919), v jejímž centru je folklorně stylizovaný cválající Pegas, u jehož zadních nohou sedí bandurista s dlouhými, do stran trčícími kníry. U nohou mu leží kožešinová papacha a láhev – zřejmě horilky. Jde o secesní stylizaci známého motivu naivistických vyobrazení kozáka Mamaje.



61. H. Narbut, návrh obálky literárního a výtvarného týdeníku *Mystectvo* (1919), tuš, kvaš. Vlevo dole je podpis H. Narbut, vpravo datace: Kyjiv roku 1919 (Narbut, 1983, obr. č. 78).

Nejznámější Narbutovou prací se však staly jeho experimentální ilustrace ke klasické poémě Ivana Kotljarevského *Aeneida* (*Енеїда*, 1798), parodie na Vergiliův epos *Aeneis* (29–19 př. n. l.), která je pokládána za první uměleckou literární památku psanou v národním jazyce. Epos o šesti částech líčí osudy Aeneáše a jeho druhů, jsou však transponovány na soudobý ukrajinský venkov s jeho kozáky, hostinami a pitkami; například královna Didó je zobrazena jako kyprá selka. Parodickému charakteru ukrajinského klasika odpovídá styl Narbutových ilustrací (1919). Na nejznámějším výjevu se Aeneáš v čele vojenského oddílu obrací ke svému vojsku, které je na rozdíl od něho oděno do typicky kozáckých baňatých kalhot a košilí s ukrajinskou výšivkou. Muži jsou vyzbrojeni tureckými šavlemi, zakroucenými kníry a dlouhými pažbami pušek, jež v bojové pohotovosti mění oddíl v kompaktní hradbu. (*Viz barevná příloha.*)

Esovitě postavičky Narbutových banduristů mají svoje pokračování v tvorbě západoukrajinského malíře **Mykoly Butovyče** (1895 Petrivka – 1961 USA), jenž prošel složitou životní drahou, charakteristickou pro jeho vrstevníky. Jako rakouský občan a navíc absolvent kadetky musel narukovat a během válečných událostí se dostal do ruského zajetí. Pak následovala účast ve střetnutí ukrajinské a polské armády, v níž Poláci zvítězili. Z polského zajetí se mu podařilo dostat do utečeneckého tábora v Německém Jablonném (nyní Jablonné v Podještědí) v Čechách. Již tam upozornil na svůj výtvarný talent. Ve sbírce ukrajinského umění, nalezeného r. 1998 ve Slovanské knihovně, se dochoval vedle řady grafik a návrhů *Ex libris* jeho plakát z r. 1921 k oslavě pětiletého výročí úmrtí Ivana Franka. Frankovu spisovatelskou dráhu symbolizuje na prvním plánu brko zapíchnuté v kalamáři. Úctu jeho čtenářů vyjadřuje muž ve všedním oděvu Lemků, jak se smeknutou čapkou a skloněnou hlavou míjí vojenský stan s podsadou. Na plakátu jsou vypsané všechny údaje důležité pro návštěvu dané akce.



62. Mykola Butovych, Památce Ivana Franka (Pam'яти Івана Франка), 1921 papír, pastel, běloba 100 × 63 cm, Slovanská knihovna v Praze, T-O-UM/320.

Tak jako mnoha dalším, bylo i Butovyčovi v Československu umožněno studium. Stalo se tak díky pomoci, jež východoslovanské emigraci poskytovala československá vláda. Začal studovat na pražských uměleckých školách. Odtud se dostal do Berlína a poté na grafickou akademii do Lipska, kterou absolvoval r. 1927. Již jeho první práce pro jekatěrinoslavské nakladatelství *Rataj* (1922) ukazují, že jde o prvotřídního stylistu. Tak se také prezentoval na výstavě ukrajinského malířství v Berlíně r. 1922. Spolupracoval s řadou časopisů: *Mynule Ukrajiny*, *Žyzň*, *Nova chata* aj. Kultivuje především konstruktivistické tendence, které dosud nebyly na Ukrajině zastoupené. I jeho ilustrace starých ukrajinských písní jsou koncipovány zcela nově. Provázel svěžími kresbami také ukrajinské komické pohádky a anekdoty. R. 1924 vystavil v Lipsku cyklus znamenitých dřevorytů *Ukrajinstí duchové* (*Ukrajins'ki duchy*), vycházející z hluboké znalosti ukrajinské démonologie. Butovyč ilustroval i Gogolovy *Starosvětské statkáře*, přesně vystihující biedermeierovskou dobu. Byl také vynikajícím karikaturistou.

Jeho kvaš *Zemědělec* (*Chliborob*, 1928) navazuje na Narbuta i použitím archetypických znaků pohostinnosti – chlebem. Kozák v kožešinové papaše, jež mu padá přes oči až téměř k dolů zakrouceným černým knírům, drží obrovský bochník chleba, z něhož se chystá ukrojit velký krajíc. Jeho profese je zdůrazněna stylizovaným snopem, pojetým stejně jako mužovy pruhované kalhoty, a srpem přetínajícím rudě orámované slunce. Za mužovou holínkou je bečka s vínem. Všechny detaily výjevu jsou důsledně stylizovány. Práce byla vytvořena poté, co autor pocházející z oblasti Poltavy, odkud přijel r. 1922 do Lvova, měl za sebou již studium v Praze, Lipsku a Berlíně. Jeho práce jsou charakteristickým příkladem evropského art deco, programově rozvíjejícího podněty směrů, které vznikaly v desátých letech 20. století: fauvismu, kubismu, expresionismu, primitivismu, neoklasicismu atd. a čerpajících také z domácích lidových tradic. To bylo zvláště charakteristické pro země, jež získaly svou nezávislost po první světové válce, jak tomu bylo v Polsku, Československu, Slovinsku a dalších balkánských zemích (*viz barevná příloha*, Adlerová, *Czech Art Deco*, s. 12–19).

K témuž typu prací se řadí i velikonoční pohlednice **Svjatoslava Hordynského** (Hordyns'kyj, 1906 Kolomyjka – 1993 USA) *Svjatkovi poštivky* (1937). Jejich autor patří k nejvýznamnějším ukrajinským umělcům, kterým se dostalo i zahraničního studia. Po absolvování ateliéru O. Novakivského studoval i u Fernanda Légera v Paříži. Byl spoluzakladatelem výtvarného sdružení ANUM a organizátorem jeho první výstavy r. 1931. Pravidelně se zúčastňoval výstav na západní Ukrajině (Žaborjuk, s. 281–295), ale i v Praze, Vídni, Krakově, Paříži či New Yorku. V letech 1939–1941 žil v Krakově, poté do r. 1943 ve Lvově, odkud o rok později odjel do Mnichova a vzápětí do USA. Jako zkušený organizátor uměleckého života na západní Ukrajině sdružoval i po své emigraci ukrajinské umělce žijící v USA. Byl především autorem řady církevních fresek. Uvádí se více než třicet chrámů v Evropě i USA, kde lze nalézt jeho práce.

Na velikonočních pohlednicích Hordynského je uplatněna kubistická stylizace lidových motivů, což byl jeden z oblíbených výrazů meziválečného art deco. V daném případě jsou na okrově zbarvených vejcích postavičky kozáka v uniformě a dívky v lidovém kroji. V pracích Hordynského je patrný jeho literární talent. Byl totiž činný i jako básník a překladatel, teoretik a historik umění. Není divu, že také navrhoval obálky básnických knížek. Zdařilým příkladem je grafické řešení knihy lyriky předního rakouského básníka Hugo von Hofmannsthal (1934) (*Viz barevná příloha*).

Charakteristický stylizační postup, který provázal proměnu secese v art deco, je zřetelný na citovaných Narbutových obálkách knih a časopisů z r. 1919, k nimž bychom mohli ještě připojit obálky časopisů *Zory* (*Hvězdy*, 1919) a *Mystectvo* (*Umění*, 1920).

Art deco

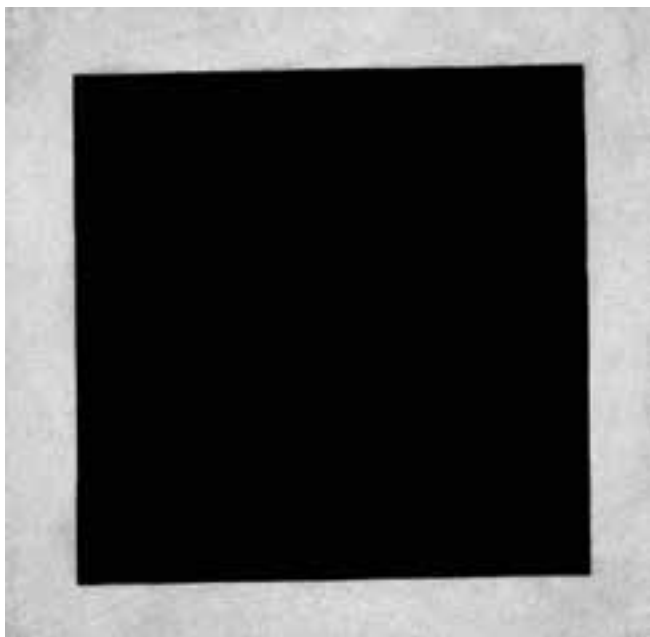
První oficiální mezinárodní výstava art deco se konala v Paříži r. 1925. V té době již tvořila v Evropě i Americe řada umělců, kteří tento styl rozvíjeli specifickým způsobem. V Praze zanechal nesmazatelnou stopu slovinský architekt **Josip Plečnik**, jenž jako profesor Uměleckoprůmyslové školy v letech 1911–1921 odchoval řadu žáků (Plečnik, 1927). Sám pak na Masarykův pokyn pracoval na rekonstrukci Pražského hradu a vytvořil v Praze i Lublani řadu vynikajících staveb, včetně monumentálního kostela *Nejsvětějšího Srdce Páně* na náměstí U Sv. Jiří na Vinohradech nebo Univerzitní knihovny v Lublani (Prelovšek, 2002). Přerodem předválečného kubismu, následného purismu a transformovanými podněty z paralelně se rozvíjejícího konstruktivismu a funkcionalismu získával art deco, jehož kořeny sahají k secesi, neustále živnou půdu. Vznikl tak směr, který se stal nezbytnou protiváhou dominantního strohého konstruktivismu. Svět technické civilizace v něm nacházel novou poezii, která se svým zaměřením na všechno, co člověka bezprostředně obklopovalo, včetně vnitřního vybavení obydlí i oblečení, stala součástí nového životního stylu.

Z významných malířů východní Ukrajiny lze uvést **Oleksandra Muraška** (1875–1919). Byl synem malíře ikon, který se stal jeho prvním učitelem. Významnou roli v jeho životě sehrál příjezd ruských malířů Vasněcova, Něstěrova, Vrubela aj. do Kyjeva, kde se zabývali výzdobou Vladimírského chrámu. S jejich pomocí pak studoval na petrohradské akademii v ateliéru Repinově. Za obraz *Pohřeb košového* (*Pochoron košovoho*) získal zlatou medaili a zahraniční stipendium. (Košový byl hlavní velitel štábu – koša – kozáckého vojska; od poloviny 16. stol. do 70.–90 let 18. stol. v Záporožské a Zadunajské Siči a u Černého moře). V zahraničí Muraško objevuje svůj vlastní styl. Zúčastňuje se poté pařížské výstavy ruských předvižníků. V Mnichově získává světový rozhled. Začíná malovat v duchu postimpresionismu. Jeho výstava objezdila r. 1912 řadu německých měst: Berlín, Kolín, Düsseldorf. Muraškovo jméno získalo evropský věhlas. Po revoluci dostává za úkol vybudovat Uměleckou akademii v Kyjevě. Při volbě na místo rektora byl však zabit najatým vrahem.

Malířská avantgarda

Ukrajinské předrevoluční umění se nevyčerpává styly, o nichž jsme dosud hovořili. Při srovnání možností, jaké byly v té době v Rusku a na Ukrajině, konstatují ukrajinští historici umění (*Istorija ukr. kult.*, 5/375–381), že taková podpora, jaké se v Rusku dostávalo novým výtvarným uskupením, jako byl *Mir iskusstva* (*Svět umění*), vydávající svůj exkluzivní časopis *Golubaja roza*, na zahraniční kontakt orientovaný reprezentativní časopis *Zolotoje runo* nebo hnutí avantgardistická, např. skupina *Bubnovyj valet* (*Kárový kluk*) aj., v skromnějším prostředí Ukrajiny nebyla. Nemohli tam počítat ani s podporou kultivovaných mecenášů, jako byl např. železniční magnát Savva Mamontov, který měl svoji soukromou operu a z Abramceva u Moskvy vybudoval skvělé kulturní centrum. Přesto nelze říci, že by Ukrajina zůstala tímto uměním nedotčena. Paralelně jako v Rusku vznikají i na Ukrajině podobná uskupení symbolistů, kteří jen nepatrně pozměňovali názvy svých sdružení: „Golubaja roza“ na „Golubaja lilija“, kubofuturistický ruský „Bubnovyj valet“ byl na Ukrajině označován podobně znějícími názvy „Budjak“ (Bodlák) a „Vykus“ (Kusanec). Jejich účastníci společně také pořádali výstavy. Za zmínku stojí skutečnost, že velká výstava zakladatele evropské abstrakce **Vasilije Kandinského** (1866 Moskva – 1944 Neuilly-sur-Seine, Francie) byla uskutečněna v 10. letech i v Oděse, kde Kandinskij v mládí žil několik let se svými rodiči.

Budoucí představitel geometrické abstrakce **Kazimír Malevič** (pol. Kazimierz Malewicz, 1879–1935) se narodil v Kyjevě polským rodičům, kteří se v době jeho dospívání přestěhovali do ruského Kurska. Odtud se jejich syn jen s obtížemi dostával do sídelních měst, kde jej kontakt s ruskou a posléze i západoevropskou avantgardou, především Pabloem Picassem, přivedl ke zcela jinému způsobu myšlení: nejdříve ke kubismu a poté k typu geometricky koncipované abstrakce, jíž dal jméno suprematismus. Sérii svých suprematických pláten poprvé prezentoval r. 1915 na poslední petrohradské výstavě futuristů. Svou uměleckou genealogii vyložil v samostatně vydané studii *Od kubismu k suprematismu* s podtitulem *Nový malířský realismus (Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, Petrograd, 2. vyd. 1916). Modelovým dílem se stal jeho proslulý *Černý čtverec*.



63. Kazimír Malevič, Černý čtverec. (Černyj suprematičeskij kvadrat, 1915, plátno, olej, 79,5 × 79,5 cm, Treťjakovská státní galerie, Moskva. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevič [vid. 2014-06-10].

Od kubofuturismu k suprematismu dospěla ve svém uměleckém vývoji další avantgardní malířka ukrajinského původu **Alexandra Ekster** (ukr. Олександра Олександрівна Екстер, rus. Александра Александровна Экстер, dívčím jm. Hryhorovyč, 1882 Białystok – 1949 u Paříže), jež se pohybovala v blízkosti představitelů evropské avantgardy včetně Picassa. Před revolucí žila střídavě ve Francii a na Ukrajině. Spolupracovala s baletem, divadlem a filmem. R. 1908 organizovala společně Davidem Burljukem výstavu avantgardní skupiny *Zveno* (*Řetěz*). V r. 1912 se v Itálii seznámila s čelným futuristickým malířem, sochařem a spisovatelem Ardengem Soffici, který jí zprostředkoval možnost vystavovat v Itálii. Stala se známou i v Rusku jako účastnice výstav avantgardní skupiny *Kárový kluk* r. 1912. Téhož roku vystavovala i v Paříži v Salonu nezávislých. R. 1915 vstoupila do Malevičova sdružení *Supremus*, jež spolu s ní za války vyvíjelo svoji činnost na venkově. V letech 1918–1921 spolupracovala se sestrou známého tanečníka polského původu Stanislava Nižinského Bronislavou Nižinskou v jejím kyjevském Baletním studiu. Ve 20. letech měla blízko ke konstruktivismu, zúčastnila se konceptuální výstavy $5 \times 5 = 25$. Začátkem 20. let vyučovala v Oděské dětské umělecké škole, v r. 1924 však emigrovala. Ve Francii se věnovala především aplikovanému umění a scénografii. Spolupracovala i s filmem, aktivně se účastnila výstav art deco. Zanechala řadu scénických a kostýmních návrhů (*viz barevná*

příloha), roztroušených v divadelních muzeích a galeriích po celé Evropě, včetně Prahy, kde vystavovala ve třicátých letech. Její dílo je zastoupeno v pražské Národní galerii.

Zajímavé materiály ruského a ukrajinského umění první třetiny 20. stol. obsahuje např. katalog z vídeňské výstavy *Russische Theaterkunst 1910–1936* z pera Barbary Lesak (Wien 1993). Autorem jednoho z nejpůsobivějších konstruktivistických scénických návrhů z r. 1925 zde reprodukovanych je **Mychajlo Fedorovyč Andrijenko-Nečytajlo** (rus. Michail Andrejenko, 1894–1982), jehož díla jsou dodnes nabízena evropskými aukčními síněmi.

Ukrajinská Akademie umění

V prosinci r. 1917, bezprostředně po převratu v Rusku a po vyhlášení samostatného ukrajinského státu, vznikla v Kyjevě Akademie umění. Začali v ní pracovat ti, kdo o utvoření této instituce již dávno usilovali, i ti, kdo se právě v této době vrátili domů. Všichni – učitelé i studenti – byli plni nadšení, že mohou pracovat v samostatném státě. V Akademii začali působit výtvarníci Bojčuk, Buraček, Žuk, Vasyl i Fedir Kryčevští, Manevyč, Muraško i Narbut. Z Haliče sem přizvali Novakivského. Válečné podmínky však rozvoji školy příliš nepřály. Když poté na Ukrajině zvítězili komunisté, byla Akademie změněna na Umělecký institut a byla využívána ke komunistické propagandě.

Sjezd výtvarníků a retrospektivní výstava

Nově utvořený *Spolek ukrajinských výtvarníků a teoretiků* (*Tovarystvo ukrajins'kych mytciv i dijačiv mystectva*) uspořádal v Kyjevě v červnu r. 1918 sjezd výtvarných umělců a retrospektivní výstavu. Sjezd se nesl v duchu úvodní přednášky prof. H. Pavluckého na téma *Čím je národní malířství a je jeho úkolem být národní?* Výstava nemohla být dostatečně připravena, protože pro její uspořádání byl příliš krátký termín. Rovněž válečná vřava, která v té době *byla* na Ukrajině, neumožnila účast výtvarníků z celé řady měst: z Charkova, Černigova, Jekatěrinoslavi ani z Oděsy. Přesto to byla určitá přehlídka národních sil a potence. Zvláště zajímavé bylo oddělení architektury, kde byla prezentována řada snímků z různých oblastí Ukrajiny. Výstavy se zúčastnili z malířů V. Kryčevskij a P. Cholodnyj. Upozornili na sebe M. Kozyk, O. Sodomora, J. Mychajlov aj. Byl zde i oddíl dětské kresby a lidových výšivek.

Za bolševického režimu

Bolševická vláda přišla na Ukrajinu s heslem *umění masám*. Protežovanými žánry byl proto plakát a transparent. Když se nedostávalo skutečných umělců, byli zmobilizováni diletanti, protože bylo třeba získávat masy pro socialistickou výstavbu. Buduje se řada pomníků hrdinům a vůdcům revoluce. V prvních dobách neznamenal změna v orientaci ještě umělecký debakl. V architektuře se uplatňoval konstruktivismus a funkcionalismus, ve výtvarném umění kubismus, kubofuturismus či primitivismus. Tak je možno hovořit o futurismu Alexandry Ekster, Viktora Palmova (1888–1929), Oleksandra Bohomazova (1880–1930). Bolševické nivelizaci dosti dlouho odolávali představitelé postimpresionismu či expresionismu, jako byl **Lev Kramarenko** (1888–1942), stylisticky blízký P. Končalovskému, či neaktivnější z nich **Anatol Petryckij** (1895–1964), v mládí blízký futuristům, člen jejich skupiny „Nova heneracija“. Jako autor řady divadelních návrhů se stal vedoucím výtvarníkem prvního ukrajinského divadla v Kyjevě i jeho hudební scény.

Po nějakou dobu mohli svobodně tvořit i představitelé monumentálního malířství, jako byl např. **Mychajlo Bojčuk** (1882–1939), navazující na tradici byzantsko-ukrajinských středověkých fresek a na styl předrenesančních italských mozaik. Kubizující stylizace využíval i v žánrových výjevech z ukrajinského života. Takové je např. jeho vyobrazení mladé mlékačky.



64. Mychajlo Bojčuk, Mlékařka (Moločnycja, Nacional'nyj chudožnij muzej Ukrajiny, Kyjiv), kolem r. 1910, karton, tempera. (Ярослав Кравченко, «Расстрелянное Возрождение» украинской живописи. В этом году исполнилось 130 лет со дня рождения Михаила Бойчука и 75 лет – физического уничтожения Учителя и его учеников.). Dostupné z: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/v-konce-dnya/rasstrelyannoe-vozzrozhdenie-ukrainskoy-zhivopisi> [vid. 2014-05-22].

Bojčukovi žáci využili této stylizace, tematicky inovované v duchu budování komunismu, a vyzdobili takto selské sanatorium v Oděse, jednací síň VUAN v Kyjevě aj. S utužováním sovětského režimu však přišel okamžik, kdy byli Bojčukovi žáci nařčeni z buržoazního nacionalismu. Na jejich místo se dostali novodobí pokračovatelé starých předvižníků.

Propaganda pronikla rovněž do oblasti grafiky. Vznikla řada polygrafických institutů, které kvalitu nahrazovaly kvantitou. Přesto se však vypracovali někteří grafici, kteří získali uznání i v zahraničí. Nejvýznamnější mezi nimi byl mistr dřevorytu **Oleksandr Kravčenko** (1889–1940). Zúčastnil se i velké výstavy sovětského umění, uspořádané ve Varšavě r. 1933. Spolu s ním tam úspěšně vystavoval např. oficiální sovětský výtvarník, tvůrce řady plakátů, ale i ilustrací ke Gogolovým *Večerům na samotě u Dikaňky* **Vasyl Kasijan** (1896–1976) aj.

Lvovská retrospektivní výstava r. 1919

V listopadu r. 1919, v době, kdy byla v Haliči ještě občanská válka, byla v sálech Národního muzea otevřena *Výstava současného malířství Haličského kraje*. Prezentovalo se na ní soudobé ukrajinské umění ze západního povodí řeky Zbruč. Výstava však měla i retrospektivní charakter, protože obsahovala veškeré dostupné práce 19. stol., včetně děl vzniklých bezprostředně před vypuknutím války. Byly zde vystaveny portréty i mnohé anonymní práce náboženského charakteru. Ze současných malířů zde vystavoval Kornyla Ustyjanovyč a Teofil Kopystenskyj. Výstava měla velký úspěch – demonstrovala potenci národní aktivity v době, kdy snahy o vytvoření samostatného státu skončily katastroficky. R. 1921 byla v Národním muzeu realizována dosti bezbarvá *Jarní výstava*. Haličané se na ní mohli poprvé setkat s pracemi **Petra Ivanovyče Cholodného**, který se posléze stal jedním z nejvýraznějších představitelů západoukrajinského malířství. V červnu r. 1922 byla ve Lvově otevřena výstava emigrantů z východní Ukrajiny pod názvem *Skupina výtvarných umělců (Hurťka dijačiv ukrajins'koho mystectva)*. Měla to být mobilizace národních sil Ukrajiny. Byly zde vystaveny práce od akademismu přes impresionismus až po kubismus – tedy přehled umění za několik posledních desetiletí. Na výstavě dominovaly práce **Oleksy Novakivského**, pozoruhodné svou dominantní barevností, a intimnější díla **Cholodného**, např. jeho obraz *Už je na poli žito (Oj u poli žyto)*. Byly zde vystaveny i výrazné grafické práce **Pavla Kovžuna** a pozoruhodného pokračovatele vrubelovské školy **Vasya Kryžanivského**. Další výstava skupiny *Hurťok* se konala r. 1923. Představila práce jiných umělců, např. **Buračka**, **Lisovského** a řady jiných. Nově zde byla zařazena grafika pod názvem *Nová ukrajinská kniha*. Na čtvrté výstavě už bylo zřejmé, že takto široce koncipované výstavy nelze organizovat a *Hurťok* se rozpadl.

Petro Ivanovyč Cholodnyj (1876–1930 Varšava), malíř a nezávislý politik, ministr UNR, byl původním povoláním chemik. Malovat se učil ve večerních kursech školy kreslení **Mykoly Muraška**. Přestože na sebe upozornil již na výstavě r. 1910, pokračoval ještě ve svém povolání chemika. Snažil se využít svých chemických znalostí pro malířské experimenty. Na základě analýzy starých haličských ikon namaloval svou první temperu *Dívka a páv*. Na výstavách v Kyjevě upoutaly pozornost jeho práce *Ivasyk a čarodějnice (Ivasyk i vidma)*, *Vítr (Viter)*, *Mnich (Černeck)*, *Podmračný den (Chmarnyj den)*, Ševčenkova *Kateřyna*. Vlna porevoluční emigrace Cholodného přivedla do Haliče, kde se stal hlavním organizátorem skupiny *Hurťka*. V Haliči se Cholodnyj zabýval církevní malbou. Maloval např. vitráže pro Uspenský chrám, ikonostas a nástěnné malby pro duchovní seminář. Z jeho ikon lze uvést *Ježíšovo srdce (Serce Isusa)*, *Sv. Volodymyr i Josafat*, *Sv. Jevstachij*. Byly to vesměs práce, kterými si vydělával. K nejpozoruhodnějším dílům Cholodného patří zmíněná tempera *Oj u poli žyto*. Z jeho historicky koncipovaných pláten stojí za citaci díla *Tažení Igorovo (Pochid Ihorja)* a *Knížecí město (Knjažyj horod)*. Výborné jsou i jeho ilustrace ke slabikáři

Učitesja. Předčasná smrt přetrhla jeho práci na cyklu obrazů *Hrob Hospodinův* (*Hospodnij Hrob*). Jeho krajiny jsou plné slunečního světla, zatímco portréty vycházejí z impresionismu a jsou výrazem v té době objevovaného psychologismu. Církevní malby Cholodného navazují na byzantskou tradici a na prerafaelský *primitivismus*. Nejvýrazněji se projevil v impresionistické malbě, která na Ukrajině získala specifický romantický a místy symbolický ráz. Jako charakteristický příklad lze uvést jeho ranou temperu *Dívka a páv* (1915).

Pavlo Kovžun (1896–1939) byl absolventem kyjevské školy a Umělecké akademie, kde studoval ve třídě H. Narbuta. R. 1913 v Kyjevě organizoval první *Spolek futuristických výtvarníků* (*Futurystyčnyj mystec'kyj hurtok*). Do Haliče přišel r. 1920, v době, kdy haličská knižní grafika procházela hlubokou krizí. Právě díky Kovžunovi nastal v tomto směru radikální zvrát, i díky jeho účasti v čelných haličských výtvarných sdruženích (HDUM, ANUM). Významné jsou nejen jeho grafické práce, ale i dílo publicistické a redaktorské. Jako malíř i grafik vycházel z kyjevského postimpresionismu a z vídeňské secese. Nezůstal stranou ani dalšího vývoje, takže prošel futurismem, kubismem, surrealismem, ve všem si však zachoval svoji osobitost. Intenzivně se věnoval i freskové výzdobě chrámů (jeho dílem je cca sto interiérů, včetně výtvarného řešení sálu v Bohoslovecké akademii ve Lvově). Řada jeho grafických prací byla objevena ve Slovanské knihovně v Praze. Charakteristickým příkladem konstruktivistického projevu je jeho *Ex libris* Svjatoslava Hordynského.



65. Pavlo Kovžun, *Ex libris* S. Hordynského (Екслібрис С. Гординського), 1934, papír, barevná zinkografie 7 × 5,1 cm. Podpis na zadní str. Slovanská knihovna v Praze. T-U-Ex-13_22 a, b.

Vasyl Kryžanivskij (1891–1926) přišel do Haliče r. 1921 spolu s podněperskou emigrací. Nejdříve byl v internačním táboře, potom studoval na krakovské akademii u prof. Dembického. Pak se přestěhoval do Lvova a pracoval ve velmi stísněných materiálních podmínkách, často o hladu a chladu. Od vrubelovských experimentů Kryžanivskij přešel k využití tradice ukrajinského baroka a opíral se i o byzantské kořeny východoslovanského umění. Stal se mistrem akvarelu. Zkoušel však i jiné techniky, olej, temperu, grafiku. Zanechal po sobě řadu fragmentů ukazujících na mistrovskou ruku. Z jeho prací vynikají *Autoportrét* (*Avtoportret*), *Děti* (*Dity*), *Eros a Psyché* (*Eros i Psycheja*) či *Anděl* (*Anhel*).

Robert Lisovskyj (1893 Zápороží – 1982 Ženeva). Získal výtvarné vzdělání na Ukrajině – nejdříve v Myrhorodě a poté v Kyjevě, kde v letech 1917–1921 studoval na Akademii umění u M. Bojčuka a H. Narbuta. Koncem 20. let působil na berlínské akademii a v letech 1929–1946 pracoval jako profesor v **Ukrajinském studiu výtvarného umění v Praze** v ateliéru grafiky a užitého umění. Jeho grafika, plakáty a znamenité akvarely květin mají evropskou úroveň. Vystavoval ve Lvově, Praze, Londýně i Ženevě, kde jsou jeho díla ve veřejných i soukromých sbírkách. Přesto se za poválečné emigrace v Itálii a Anglii probíjel jen s obtížemi. Od r. 1948 se stal pracovníkem a posléze předsedou Svazu britských Ukrajinců. Poslední léta strávil v Ženevě u své dcery, malířky Zoji Lisovské. Příkladem jeho grafické práce je přiložené Ex libris.



66. Robert Lisovskyj, Ex libris. Knihovna dr. V. Simovyče (Еклібрис. Книгозбірна д-ра В. Сімовича), 1932, papír, zinkografie 5,4 × 5,2 cm. Exemplář (a): Na zadní str. v pravém horním rohu písmeno P; dole tužkou: R. Lisov's'kyj, 1932. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-U-Ex-19_1Ex.

Leonid Perfeckyj (Perfec'kyj, 1901–1977). Jako voják UNR byl výrazným představitel historického batálního malířství. Znamé jsou jeho obrazy *Boj s Tatary* (*Bij z Tatarami*, 1921) či výjevy z druhé světové války. Po složitých peripetiích se po válce dostal do Kanady; usadil se v Montrealu, kde zemřel.

Haličtí architekti

Z původních ukrajinských výtvarníků a architektů lze jmenovat pouze tři: Lušpynského, Tymošenka a Sičynského. **Oleksandr Lušpynskij** (Lušpyns'kyj, 1878–1943), architekt, malíř, sochař, žák lvovského malíře Ivana Levynského, získal již r. 1902 jako student Lvovské techniky vyznamenání za projekt kostela v ukrajinském stylu. Potom pracoval nadále pod vedením svého profesora a posléze samostatně na budování církevního i světského stavitelství. Výstava jeho prací, konaná r. 1915 ve Lvově, a řada projektů staveb na ukrajinském venkově dává představu o stylu jeho práce, navazujícího na staré tradice, jež rozvíjí v moderním duchu. Z jeho realizovaných projektů lze uvést *Sanatorium Červeného kříže* ve Lvově, *Klášter basiliánek* ve Stanislavi a zděné kostely v Babuchově, Klicku, Veldiži, dřevěný kostel v Tysmenyci aj.

Architekt **Serhij Tymošenko** (1881–1950) je autorem rozsáhlého alba projektů a účastníkem řady výstav. Je autorem mnoha projektů ve stylu ukrajinského baroka. Realizováno z nich však bylo málo. Lze uvést jen *Chrám Nanebevzetí Matky Boží* (*Храм Успіння Пресвятої Богородици на Мражниці*, r. 1928), v obci Mražnici u Boryslavi, pozoruhodnou stavbu v secesní stylizaci baroka. V letech 1922–1923 se zabýval úpravami chrámů v okolí Lvova. Pak však využil možnosti pracovat v Československu jako rektor **Ukrajinské polytechniky** v **Poděbradech**, kde ve 20. letech vzniklo nové centrum ukrajinské kultury. Zde našla útočiště řada bývalých ukrajinských vojáků. Serhij Tymošenko působil v Poděbradech v letech 1924–1929. Když většina jeho studentů dokončila svoje vzdělání a rozjela se do různých částí světa, S. Tymošenko se vrátil na Volyň, kde rozvíjel mnohostrannou činnost i v oblasti bohoslovecké a politické. Po připojení západní Ukrajiny k SSSR odešel do polského Lublinu. R. 1946 emigroval do USA, kde zemřel v Sao Paulu.

Volodymyr Sičynskij (1894 Kamjanec Podil's'kyj – 1962 USA) byl po nějakou dobu členem *Hurtku* jako grafik a architekt. Z jeho realizovaných architektonických projektů lze uvést dřevěný kostel *Sestoupení Ducha Svatého v Michalovcích* (1934–1935) s patrnou návazností na starou byzantsko-barokní tradici. Dodnes dochovanou stavbou podle projektu Sičynského je dřevěný kostelík bojkovského typu (*Cerkov Ochrany Presvätej Bohorodičky*, 1938), postavený v blízkosti starého nefunkčního a nepoužívaného dřevěného barokního kostelíku. Jde o jediný objekt, kde je znám jeho projektant. Stavba je trojdílná, trojprostorová s třemi věžemi. Všechny tři jsou ukončeny ozdobnými kovanými kříži totožného tvaru, pouze nad

lodí je umístěn větší kříž. Stavba je postavena na kamenném základě a jeho konstrukce je roubená. Zajímavé je, že má dva vchody, jeden z jižní strany přímo do svatyně a jeden ze západní strany do předsíně. Interiér je prosvětlen díky vysokým oknům v lodi a ve svatyni.

Ikonostas je možno datovat do začátku až poloviny 19. století. Předpokládá se, že některé ikony pocházejí z původního ikonostasu prvního kostela asi z poloviny 18. století. Ikonostas má netypickou trojřadou architekturu. Na severní straně budovy byla postavena dřevěná zvonice sloupcové konstrukce. Střecha má podobný tvar jako mají vrcholky věží a je potažena plechem. Na vrchu je nasazen trojramenný kříž. Ve zvonici se v současnosti nachází pouze jeden zvon. Zvonice nebyla restaurována. [http://sk.wikipedia.org/wiki/Cerkov_Ochrany_Presvätej_Bohorodičky_\(Nižný_Komárnik\)/2014-07-08](http://sk.wikipedia.org/wiki/Cerkov_Ochrany_Presvätej_Bohorodičky_(Nižný_Komárnik)/2014-07-08).

Slovenské projekty vznikly v době, kdy Sičynskij již po léta (1923–1942) působil jako profesor kresby v pražském **Ukrajinském studiu** a na **Pedagogickém institutu Draho-manova**, kde přednášel dějiny výtvarného umění. V Praze také získal r. 1927 doktorát filozofie za práci *Dřevoryt v architektuře Krechivského kláštera (Architektura Krechiv's'koho monastyrja po derevorytu, 1699)* V. Sičynskij rozvíjel v Praze i v zahraničí bohatou činnost. Stipendium mu umožnilo spolupráci s Ženevou, v Praze měl pracovní kontakt s místními nakladatelstvími, jako scénograf pracoval v **Ukrajinském divadelním studiu v Praze**. Po válce stačil uprchnout do západní zóny Německa a odtud do USA. Ve sbírce Slovanské knihovny se dochovala řada jeho plakátů, návrhů knižních obálek a Ex libris. Motiv Matky Boží na jeho Ex libris spojuje motiv Bohorodičky v adoračním postoji s Hodegétríí.



67. Volodymyr Sičynskij, Ex libris I. K. [Ivan Krypjakevyč?] 1922/1923? papír, zinkografie 6,8 × 6,8 cm, podpis tužkou na zadní straně. Slovanská knihovna v Praze, sign. T-U-Ex- 31_2.

Jevhen Nahirnyj (1885–1951), syn Vasyla, navázal na tradici výstavby zděných kostelů ve stylu dřevěné architektury. Po důkladném studiu staré haličské architektury začal budovat kostely podle typu centrální baziliky ve tvaru kruhu či elipsy. Využíval objevů moderní architektoniky. Navazoval na neoklasicismus (церква у с. Будилів, 1912) i neobaroko západního typu (церква у с. Виписки, 1929). V některých stavbách je patrná návaznost na dávnou byzantskou tradici, kterou specifickým způsobem inovuje (церква у с. Бірча, 1924–1939). Využívá rovněž tradice místní lidové architektury bojkovského typu. Po připojení západní Ukrajiny k SSSR zakládá Spolek architektů (Спілки архітекторів України). Byl nesmírně pracovitý. Vytvořil na pět set projektů, z nichž tři sta bylo realizováno.

Z dalších haličských architektů můžeme uvést **Romana Hrycaje** (1887–1967) a **Lva Levynského** (Levyns'kyj, 1876–1940), kteří rovněž vytvářeli sepětí mezi starou ukrajinskou tradicí a moderními architektonickými tendencemi. Zatímco Hrycaj navazuje na baroko, Levynskij aplikuje byzantsko-ukrajinský styl na tradici dřevěné architektury. Hrycaje čekala těžká životní zkouška, když byl r. 1945 odsouzen k patnácti letům koncentračního tábora na Sibiři a k živoření po návratu zpět. Projekty se mu však podařilo ukryt tak dobře, že nebyly při domácí prohlídce zničeny.

Sochařská moderna

Impresionismus v haličském sochařství zahájil **Mychajlo Paraščuk** (1878–1963). Byl žákem krakovské akademie a vídeňské uměleckoprůmyslové školy. Svá studia dokončil v Mnichově. Jeho vývoj směřoval od impresionismu ke konstruktivismu. Z jeho nejvýznamnějších prací lze uvést sousoší *Matka (Maty)*, portrét Przybyszewského aj. Podle jeho návrhu byl vybudován r. 1926 pomník M. Drahomanova v Sofii.

Z keramického centra Opišně v Poltavském kraji vyšla **Jelyzaveta Trypilska** (1881 Opišnja – 1958 Baku). Jako žákyně **Leonida Pozena**, představitele ukrajinských předvižníků, a sochaře **F. P. Balavenského** vytvořila řadu keramických sošek s čistě etnografickými náměty, např. *Mužik* nebo *Na jarmarku*, *Strýček Křivonos* aj. Byla známa i na Kavkaze a v Asii.

Velkým sochařským talentem byl nadán **Mychajlo Havrylko** (1882–1919), umučený bolševiky za účast v tzv. kontrarevoluci. Po studiu na místní keramické škole Havrylko studoval v Petrohradě, Krakově a Paříži. Širokou popularitu získaly jeho návrhy na sochy Ševčenka v Kyjevě, vytvořené v romantickém duchu. Idealizovaný byl jeho portrét *M. Vaškevyče*.

Žákem kyjevské výtvarné školy a pařížských mistrů byl **Vasyl Iščenko** (1883–1927?), který na sebe upozornil na kyjevské výstavě svými kompozicemi *Polibek (Pocilunok)*

a *Umělcův sen (Son chudožnyka, 1913)*. I jeho talent zanikl v atmosféře bolševického režimu. Sr. jeho plastiku *Lenin (1927)*.

Monumentalistou byl sochař, narozený v Poltavském kraji, **Ivan Kavaleridze** (1887–1978), který měl možnost pobývat v Paříži, kde na něho působil Roden i jeho žáci A. Maiol či E. A. Bourdel. Vytvořil řadu pozoruhodných impresionisticky pojednaných bust vynikajících zpěváků (*Portrét Šaljapina, 1909*) či herců (*Portrét herce F. Bosseho, 1908*). Jeho kyjevský pomník kněžny Olgy (1910, rekonstrukce z r. 1996), provedený v zjednodušené formaci v bílém mramoru, má ještě romantický ráz. Pozdější práce z doby revoluce jsou již vytvářeny v duchu kubofuturistickém. Jeho mohutná experimentální díla, pro něž nebylo na východní Ukrajině dostatečně poučené publikum, byla naštěstí umístěna v tak zapadlých koutech země, že unikala i pozornosti bdělých orgánů. Tak je tomu např. s jeho mohutnou betonovou konstruktivistickou sochou bolševika Artema v Slovanohorsku (1927) nebo se sedícím zamyšleným Ševčenkem v Poltavě (1925). Podle návrhu Kavaleridzeho byla r. 1997 vztyčena socha Jaroslava Moudrého u nově zrekonstruované Zlaté brány v Kyjevě.

Kulturním centrem západní Ukrajiny se i v meziválečném období stal polský **Lvov**. Svou činnost zde vyvíjelo ANUM, jež pořádalo pravidelné výstavy (celkem jich bylo 14) s účastí řady významných avantgardních umělců z Francie či Belgie i výtvarníků, kteří v té době žili v Paříži (A. Архипенко, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Борачок, А. Грищенко, Н. Глущенко, Н. Кричевський, П. Омельченко, В. Перебийніс, Л. Перфецький, А. Савченко-Бельський, А. Третяков, В. Хмелюк, aj.). Kromě toho zde působila Společnost přátel ukrajinského umění, jež podporovala mladé talenty. Z představitelů výtvarné avantgardy lze uvést např. **Volodymyra Lasovského** (1907–1975 USA), **Svjatoslava Hordynského** či znamenitého karikaturistu **Edvarda Kozaka** (pseudonym Eko: 1902–1992 USA). Centrem krakovských výtvarníků se stal spolek *Zarevo*. Ve Varšavě vznikl r. 1927 spolek *Spokij*, jehož výstav se účastnili mnozí mladí, např. syn Petra Ivanovyče Cholodného **Petro Petrovyč Cholodnyj** (1902–1990 USA).

V emigraci

Ukrajinské školství a umění v meziválečném Československu

Významným centrem ukrajinské emigrace se stalo v meziválečném období Československo, jež přitahovalo i za Rakouska západoukrajinské výtvarníky a hudebníky. Po prohře Bílé armády a porážce ukrajinského vojska v konfliktu s Polskem r. 1921 se náhle ocitlo v Čechách velké množství mladých mužů, kteří se snažili vymanit z nehostinného prostředí vojenských táborů. Východisko se jim nabízelo v podobě studia, štědrě dotovaného díky neobvyklému programu **Ruská pomocná akce**, založené z iniciativy T. G. Masaryka a československé vlády (*Russkaja akcija pomošči*, 2012). Východoslovenské emigraci tak byly otevřeny brány univerzit a dalších škol. Byla podporována jejich spolková činnost, jako byla např. organizace spisovatelů, zvaná Skit, jsou pro ni otevřeny střední školy a posléze i vysoká učení.

O tom, jak příznivé podmínky byly v Praze i ve srovnání s Vídní, svědčí skutečnost, že **Ukrajinská svobodná univerzita**, založená počátkem r. 1921 ve Vídni, se již po několika měsících přesunula do Prahy, kde fungovala nepřetržitě od r. 1923 až do konce druhé světové války. Před blížící se Rudou armádou se jí podařilo přesunout do západní zóny Německa – do Mnichova, kde existuje jako soukromá instituce dodnes se zaměřením především na ukrajinstická studia.

Mezi ukrajinskou emigrací však byla také řada talentovaných výtvarníků, toužících po dalším vzdělání. Vzhledem k počtu zájemců vzniklo v Praze r. 1923 **Ukrajinské studio výtvarného umění** (*Ukrajins'ka studija plastyčnoho mystectva* – USPM, 1923–1952). Počátečním impulsem k jeho vzniku bylo založení **Kroužku výtvarných umění** roku 1922 v Praze. Rok nato se Kroužek zformoval do Ukrajinské společnosti výtvarných umění. A právě díky této společnosti bylo založeno **Ukrajinské studio** – jedna z nejuznávanějších uměleckých institucí v tehdejší Československu, kde vyučovali mnozí z těch, o nichž jsme se již zmiňovali dříve. Ředitelem i vyučujícím se stal historik umění **Dmytro Antonovyč**. Vyučování bylo čtyřleté, absolventi získali titul magistr výtvarného umění. Největší počet posluchačů měla škola v r. 1925 (67). Vyučovala se tam estetika (Ivan Mirčuk), sochařská anatomie (Stepan Litov a Jurij Rusov), klasická archeologie (Fedir Sljusarenko), architektura (Serhij Tymošenko – do r. 1929), perspektiva (Volodymyr Sičyns'kyj), sochařství (sochař Kostjantyn Stachivs'kyj), kresba a malířství (Serhij Mako a Ivan Kulec'), grafika (Robert Lisovs'kyj). Až do r. 1939 škola pořádala každoroční výstavy. Z historického hlediska měla obě zařízení, *Ukrajinská univerzita* i *Ukrajinské studio*, mimořádné postavení, protože nebyla zavřena ani v průběhu druhé světové války, kdy byl nad nimi sice vykonáván policejní dozor, byla jim však dána možnost

pokračovat ve výuce i za situace, kdy byly v Protektorátu Čechy a Morava všechny vysoké školy zavřeny. Není divu, že této možnosti využívali i výtvarníci jiných národností, jak o tom svědčí výmluvné svědectví předního českého malíře Věroslava Bergra, uzavírající konferenční sborník *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu* (Praha 2005). Jako jeden z posledních pamětníků vyučovacího systému v **Ukrajinské akademii**, jak se škole zkráceno říkalo, vysoce oceňuje přátelský vztah mezi pedagogy a studenty a především solidní vědomostní i výtvarný základ, který tam získal.

Studovala zde řada výtvarníků, kteří se poté stali významnými představiteli ukrajinského umění, jako Mykola Butovyč, Kateryna Antonovyč, Jurij Vovk, scénická návrhářka Natalija Herken-Rusova, Mychajlo Mychalevyč, Pavlo Hromnyckyj, Sofija Zarycka, Ivan Ivanec, Vasyl Kasijan, Mykola Kryčevskij, Oksana Ljaturynska, Halyna Mazepa, P. Omelčenko, Jaroslav Fartuk, Petro Cholodnyj, Vasyl Chmeljuk, Viktor Cymbal a řada dalších. O tom, jak aktivně se v Praze pracovalo zvláště v meziválečném období, svědčí šťastný nález velkého konvolutu asi osmi set kreseb, akvarelů a grafik od šedesáti osmi výtvarníků, o který se zasloužili pracovníci Slovanské knihovny Lída Pánková a Jiří Vacek. Materiály objevili, když r. 1998 probírali odložené materiály ve sklepení Klementina. Práce pak byly utříděny, oskenovány a zpřístupněny v elektronických soupisech sbírky a ve sborníku z konference, uspořádané r. 2003 k 80. výročí založení tohoto studia (*Ukrajinské výtvarné umění*, 2005). Ve sborníku je shromážděna řada zajímavých materiálů o činnosti ukrajinských výtvarníků, kteří v Praze ve 20. letech studovali a kratší či delší dobu působili. Téhož roku vyšla v Praze díky americko-české spolupráci ještě jedna publikace, tentokrát věnovaná historicky velmi populárnímu žánru ukrajinského malířství – portrétu. Druhá část publikace se týká pražského nálezů a plní tak vlastně funkci katalogu výstavy, jež byla současně v Praze uspořádána (Pelens'ka, *Ukrajins'kyj portret na tli Prahy*, 2005).

Ve vstupní elektronické databázi pražské výstavy z r. 2003 je uvedena řada důležitých informací o objevu učiněném ve Slovanské knihovně a o Ukrajinské akademii, proto je odtud z části přejímám: „Značná část děl je označena signaturami pražského Muzea osvobozenického boje Ukrajiny, neboť patřila mezi jeho exponáty. Studio jako jediná vzdělávací instituce svého druhu k sobě poutalo nejenom Ukrajince, ale i mladé lidi především z Polska, Rakouska, Maďarska a Ruska. Zvláštní kapitolu v jeho historii představuje těsná tvůrčí spolupráce s domácími umělci. *Nový slovník československých umělců* Prokopa Tomana například uvádí, že v Ukrajinském studiu výtvarných umění studovalo více než padesát českých a slovenských umělců...

Ukrajinské studio, stejně jako Muzeum osvobozenického hnutí Ukrajiny v Praze (založené v květnu 1925), vzniklo z potřeby a touhy ukrajinských umělců a vědců po národním sebeurčení, po tvůrčí identifikaci.

Studio výtvarných umění i Ukrajinské muzeum v Praze vzájemně úzce spolupracovaly. Postupně k sobě přivábily a zapojily do své činnosti v podstatě všechny intelektuální složky, tvůrčí elitu ukrajinské emigrace. Po komunistickém převratu v Československu

v únoru 1948 bylo Ukrajinské muzeum zrušeno. Jeho unikátní kolekce zahrnovala spolu s archivním a diplomatickým oddělením asi milion exponátů. Vlivem válečných událostí a změnou politických poměrů v Československu byla sbírka z velké části zničena či ztracena a poté rozptýlena mezi Moskvou, Kyjevem a Prahou. V roce 1952 ukončilo svoji činnost i Ukrajinské studio výtvarných umění v Praze.

Pražský objev je ve svém celku nejrozsáhlejší dochovanou sbírkou ukrajinského výtvarného umění v České republice a jednou z největších za hranicemi Ukrajiny. Neobyčejně bohatou sbírku převážně grafických děl ukrajinských umělců vlastní také Památník národního písemnictví v Praze. Zvláštní pozornost zasluhují díla **Jurije Vovka** a **Niny Levycké**, která se v ukrajinských muzejních kolekcích nacházejí jen ojedinele. Národní galerie v Praze se může pyšnit dvěma skulpturami **Oleksandra Archypenka** a řadou neokubistických kompozicí **Ivana Kulce**. Unikátní ukrajiniistickou sbírku značné historické hodnoty vlastní i pražské Národní muzeum (například archivní materiály **M. Hruševského**, **I. Horbačevského**, **O. Kolessy**) a Státní ústřední archiv České republiky (především archivní materiály Ukrajinského muzea v Praze).“ (<http://wwwold.nkp.cz/vystavy/ukrajina/ukrajina.htm> / 2014-05-26.)

Sbírka ukrajinského umění Slovanské knihovny sestává ze dvou částí – maleb a Ex libris. V první z nich jsou uloženy práce nejrůznějšího typu: kresby, akvarely, pastely, kvaše, lepty, dřevoryty či linoryty, malby tuší, perem či suchou jehlou, pastely a tisky. S výjimkou plakátů a některých litografií či portrétů se jedná vesměs o drobnější formát do 50 cm. I tematicky jde o široké spektrum, kde se autoři zpočátku vracejí k otřesným zážitkům z války a revoluce. Markantně se tu projevuje návaznost na osvědčené postupy realistického umění, jež bylo v Rusku i na Ukrajině spjato se stylem a životním názorem předevížníků. Zachycují tak boj muže proti muži na otevřené pláni, výbuchy granátů, posla uhánějícího tryskem expresionisticky zachycenou krajinou s rudými mračny (akvarel *Posel – Бистовуї*, 1923) či vojsko ztracené v zasněžené rovině (akvarel *Výprava – Похід*, 1923) papír, což jsou díla **Ivana Ivance** (Іван Іванець, 1893 Lvovský kraj – 1946 Solikamsk) s válkou v mládí bytostně spjatého. Jako člen legií ukrajinské armády a poté ukrajinské armády bojující s Polskem vytvořil řadu fotografií a kreseb nesmírné dokumentární hodnoty. Vzhledem k tomu, že většina těchto materiálů se během bojů ztratila či byla za poválečné politické razie r. 1952 úmyslně zničena (srov. http://uk.wikipedia.org/wiki/Іванець_Іван/2014-08-11), má pražská sbírka Slovanské knihovny, obsahující jednatřicet Ivancových prací, neobyčejnou hodnotu. Pohotovost válečného dokumentaristy se projevila i v jeho kresbách a akvarelech, zachycujících život v poválečných československých vojenských táborech. Na jednom ze svých akvarelů zachytil r. 1923 celkový pohled na tábor v Josefově. (*Viz barevná příloha.*) Život v československých vojenských táborech ostatně vystihují rovněž akvarely dalších autorů. Interiér přesně zachycuje Ivancovova kresba vojáka čtoucího u velkých školních kamen.



68. Ivan Ivanec, V baráku (В барáку, 1921), papír, tužka 30,7 × 23,8 cm. Slovanská knihovna v Praze, sign. T-O-UM-304.

Tematicky jsou nesmírně zajímavé ručně malované plakáty z vojenských táborů, jak jsme o tom hovořili v souvislosti s tvorbou **Mykoly Butovyče**, jenž byl převezen s ukrajinským oddílem do Německého Jablonného a výtvarně se zde podílel na přípravě různých kulturních akcí. Takových plakátů s přesným rozpisem kulturního programu je ve sbírce zastoupeno více.

Ivan Ivanec poté v Praze vystudoval práva a paralelně pracoval v ukrajinském Studiu v ateliéru I. Kulce. Ve třicátých letech se jako redaktor řady lvovských časopisů a almanachů (Українська ілюстрація, Червона Калина, Календарь-альманах „Червоної Калини“) aktivně zúčastňoval lvovského kulturního života. V letech 1942–1944 se stal předsedou Spolku ukrajinských výtvarníků (Спілка українських образотворчих митців). R. 1944 odcestoval do Vídně a r. 1945 do Krakova, kde byl však po skončení války zatčen a odvezen do Ruska, kde zahynul v městě Solikamsku nedaleko Permi.

Jiným, výtvarně zajímavějším typem, je válečná symbolika, iniciovaná Vereščaginovým proslulým plátnem *Apoteóza války* (1871). K takovým dílům patří šokující akvarel **Vasyly Petruka** (1886–1968) *Ve čtyřúhelníku smrti* (*V čotyrykutnyku smerti*, 1923), jemuž dominuje hlava muže, do poprsí zasypaná obrovskou hromadou lebek a lidských kostí, zatímco v popředí běsní dav a učitel hraje dětem ve škole na housle. Válce pak předchází Petrukova realistická scénka ženy omdlévající v rukou muže, jehož odvádějí do války. (*Rozloučení – Rozluka*, 1919.) Petruk byl jako příslušník rakouské armády raněn na italské frontě, odkud se dostal do lazaretu na Moravě a poté do vojenského tábora v Josefově. Po válce emigroval do Německa.



69. Vasyl Petruk, Rozloučení (Петрук, Василь, Розлука, 1919), papír, tuš, pero, akvarel 30 × 44 cm, Slovanská knihovna v Praze, sign. T-O-UM-399.

Jiný akvarel, tenkrát z početně nejvíce zastoupené sbírky **Mychajla Mychalevyče** (1906 Kyjev – 1984w Filadelfie, USA) je vzpomínkou na rodné městečko Rachiv s celým koloritem místních lidí, kteří tenkrát, začátkem 20. století, ještě chodili v krojích. (*Viz barevná příloha.*)

O tom, jak se styl malířů spjatých s Prahou postupně proměňoval, svědčí jejich tvorba ze třicátých let. Mychajlo Mychalevyč studoval v pražském Ukrajinském studiu, potom tamtéž na Akademii umění. Za okupace působil ve Lvově, před koncem války se mu podařilo přes Německo emigrovat do USA. V pražské sbírce je početně nejvíce zastoupen (173 prací). O tom, že měl blízko ke kubismu, vypovídá jeho akvarel *Dvě ženy* (*Dvi žinky*, 1937). (*Viz barevná příloha.*) Podobně je ostatně stylizován i jeho nedatovaný ženský akt *Nahá* (*Оголена*).



70. Mychajlo Mychalevyč, Nahá (Оголена), papír, akvarel, kvaš 16,7 × 13,9 cm. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-O-UM-160.

O pochmurné náladě v předvečer druhé světové války vypovídá symbolický obraz **Mykoly Bytynského** (Битинський, Микола, 1893–1972), zachycující ponuru krajinu v popředí s hrobem vojáka z první světové války, lebkou a převráceným rozbitým žebříňákem. Těsně nad tím vším krouží černí havrani.



71. **Mykola Bytynskij** (Микола Битинський, Nedopsané dějiny (Недописана історія, 1936), papír, tužka, akvarel 23,6 × 33,5 cm. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-O-UM-0180.

Rovněž Bytynskij byl účastníkem první světové války a posléze vojenského střetu ukrajinské a polské armády. Poté, co byly r. 1923 uzavřeny utečenecké vojenské tábory, studoval v Praze, odkud se posléze dostal do Zakarpatí. R. 1951 se mu podařilo emigrovat do Kanady, kde v letech 1950–1961 působil v Torontu jako profesor ukrajinistiky. Přednášel ukrajinskou historii a umění. Vydal příručky o ukrajinské architektuře a umění. Byl aktivním členem Ukrajinské heraldické společnosti. Je autorem básnické sbírky *Za hromu a bouře* (*В зромі і бурі*).

K tematice spjaté s narůstající hrozbou nového světového konfliktu se ostatně řadí i problematika nacionální, jež v některých dílech autorů pražské sbírky dosahuje až mystického patosu. Ukrajina je některými autory zobrazována jako ukřižovaná žena, jejíž děti stojí bezradě před křížem. Jindy je dole pod křížem pohozeno zabitě nemluvně. Symbol kříže jako memento blížící se katastrofy ostatně užívá i **Mychalevyč** na linorytu *U kříže* – *Біля хреста*, 1935, č. 138 sb.)

Početně je dosti zastoupen portrét. Převládají realistické podobizny důstojníků, což bylo dáno okolnostmi vzniku. Zajímavé jsou však i ženské portréty, jako je např. podobizna zamyšlené mladé ženy **S. Makova**, podepírající si hlavu o parapet a hledící do dálky (**Serhij Mako** – Сергій Мако, *Ženský portrét* – *Жіночий портрет*, papír, akvarel T-O-UM-0098).

Zcela výjimečné místo patří dvěma kresbám **Olhy Rusové** (1908 Lipsko – ? Montreal) *Portrét chlapce* (*Портрет хлопчика*, papír, tužka) a *Portrét muže* (*Чоловічий портрет*, Oleksandr Oles' ?, papír, tužka) s výrazně zdůrazněnou muskulaturou tváře muže i dítěte, činící dojem vyříznuté tmavší masky, nasazené na bledý obličej.



72. Olha Rusova, Portrét chlapce (Портрет хлопчика), papír, tužka, 45,5 × 37 cm. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-O-UM-0089.

Ve sbírce je však zastoupena ještě jedna důležitá složka, jejíž kořeny vedou někam k mladému Gogolovi s jeho smyslem pro humor a grotesku. Jsou to zajímavé karikaturní portréty, jež ve stylizované zkratce zachycují podstatné rysy zobrazované osobnosti. Takové jsou práce řížského malíře a sochaře **Jevhena Normana** (1891 – ?, Budapešť), jenž se r. 1930 na nějakou dobu objevil v Praze, aby studoval ve třídě K. Stachovského. Zajímavý je např. jeho ženský portrét.



73. Jevhen Norman, Portrét ženy. Žertovná karikatura (Жіночий портрет. Дружній шарж, 1929), papír, barevné tužky 30,1 × 22 cm. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-O-UM-0086.

Vzhledem k tomu, že někteří autoři začali spolupracovat s místním ukrajinským, většinou ochotnickým divadlem, jsou zde také scénické či kostýmní návrhy. Početně je tímto žánrem ve sbírce nejvíce zastoupena tvorba **Tetjany Knjahynycké-Dušenko** (1916–1982), jež studovala v Bukurešti, pracovala ve Lvově a po válce emigrovala do USA. Všechny její skici jsou z r. 1937, není však zjevné, pro které divadlo byly vytvořeny. Jsou tvarově oprostěné, mají zvláštní atmosféru, jako např. její návrh *Lesy* (*Lis*, 1937). Výtvarně jsou neobyčejně působivé návrhy kyjevské malířky **Nataliji Herken-Rusové** (Наталія Геркен-Русова, 1897–1989 Kanada). Po emigraci do Československa r. 1923 studovala v Ukrajinské akademii a paralelně v pařížské škole dekorativního umění, na Sorbonně i na univerzitě ve Florencii. Její scénické návrhy jsou neobyčejně barevné

a plné dynamiky. Takový je i její návrh pro taneční večer V. Avramenka (1925) s dominantní černošskou tanečnicí, kolem níž křepčí dva harlekýni. (*Viz barevná příloha.*)

Burcuující poslání nepochybně plnila ve své době expresivní obálka na politicky aktuální knihu. Takový byl návrh **Ivana Kuracha** (1909–1968 Švýcarsko) na polské vydání publikace *Hlad na Ukrajině a jeho příčiny* (*Glód na Ukrainie i jego przyczyny*) s umrlčí hlavou na obrysu vychrtlé postavy



74. Ivan Kurach, Hlad na Ukrajině a jeho příčiny (*Glód na Ukrainie i jego przyczyny*), papír, kvaš 27 × 22,2 cm – 19 × 14,5 cm, návrh obálky. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-O-UM-0039.

Sbírku doplňují návrhy dekorativních předmětů, pro Ukrajinu typických: talířů, váz, džbánů, ale i kachlů, jež v daném případě plní funkci závěsných obrazů. Takové jsou dynamicky pojednané kachle **Vasyla Perebyjnise** (1886–1968 NSR). Srov. např. jeho *Návrh rozvržení kachle* (*Проект розпису каклі*, papír, akvarel, 17 × 16,3 cm), dekorované vyborazením fantastických okrových ptáků na modrém pozadí nebe či snášejších se ke zvlněné mořské hladině.

Další výtvarně neobyčejně zajímavou skupinu děl představuje Ex libris, které se na Ukrajině začínalo uplatňovat teprve v meziválečné době. V této sbírce převládají utoři známí i z jiných žánrů: **Mykola Butovyč**, **Svjatoslav Hordynskij**, **Pavlo Kovžun**, **Olena Kulčycka**, **Heorhij Narbut**, **Jurij Vovk** a řada dalších. Početně je ve sbírce snad nejvíce zastoupena **Jaroslava Muzyka** (1894–1973 Lvov, 14 prací). Studovala ve Lvově, kde byla spoluzakladatelkou sdružení ANUM, v Moskvě u impresionisty I. G. Grabara

i v pařížské Umělecké akademii. Pracovala ve Lvovském Národním muzeu, takže neunikla represím v letech 1948–1955. Práce J. Muzyky jsou zastoupeny v galeriích Lvova, Kyjeva, Vídně i Prahy. Její návrhy lehce načrtnutých stylizovaných milenců v objetí či zpívajících ptáků, určené pro knihovny jejích přátel, jsou svou zjednodušenou siluetou blízké dávným veršům čínského básníka Li-Po. Takové jsou její siluety milenců, dívky hrající na flétnu či lukostřelce sedícího na dřevěném dětském koníkově.



75. Jaroslava Muzyka, Ex libris Iryny Bonkovské (Екслібріс Ірини Бонковської), papír, zinkografie 5,4 × 5,8 cm, podpis na zadní str. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-U-Ex 22/1.



76. Jaroslava Muzyka, Ex libris Jurka Pančyšyna (Екслібріс Юрка Панчишина, 1930), papír, barevný dřevoryt 5,8 × 5,8 cm. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-U-Ex 22/6.

Koník **Svjatoslava Hordynského** má zcela jinou siluetu, připomínající ikony sv. Jiřího. Místo něho však na něm uhání světle červeně zbarvená mladá dívka, při jejímž spatření se vám automaticky vybaví dávně verše Čelakovského: „Na jelínku podkasaná / sedí sobě lesní panna“ (*Toman a lesní panna*).



77. Svjatoslav Hordynskij, Ex libris Mykoly Markovského (Екслібріс Миколи Марковського), 1936, papír, barevná zinkografie, 7,1 × 6,4 cm. Na zadní str. u všech exempl. dole razítko: Svjatoslav Hordynskij, Art. – Slovanská knihovna, Praha, sign. T-U-Ex 06/12a.

Poněkud jinak jsou stylizována Ex libris **Pavlo Kovžuna**, o němž jsme se již zmiňovali výše. Kromě výrazně konstruktivistických kompozic v jeho tvorbě nalezneme i motivy figurativní, zasazené do stylizovaného přírodního rámce. Taková je jeho grafika určená pro knihovnu Mychajla Rudnyckého. Muž s aktovkou energicky kráčí nějakým parkem.



78. Pavlo Kovžun, Ex libris Mychajla Rudnyckého (Екслібрис Михайла Рудницького, 1925) průsvitný papír, zinkografie, 8 × 6. Exemplář (a): na zadní str. nahoře vlevo tužkou datum 1925, v pravém horním rohu tužkou písmeno P, uprostřed razítko Pavlo Kovžun, dole tužkou P. Slovan-ská knihovna, Praha, sign. T-U-Ex 13/31 a, b.

Pražská sbírka ukrajinského umění je unikátním materiálem, jenž názorně dokládá tvůrčí potenci národa, který přes obtížná údobí válek, revolucí a pocitů vykořevení v cizím prostředí nalézal sílu v hledání nových cest umění. Je současně i potvrzením, že české výtvarné prostředí, spjaté s evropskou avantgardou, jejich tvorbu výrazně obohatilo.

Další zahraniční centra ukrajinského umění

Ukrajínští umělci však měli svá střediska i v Berlíně, Lipsku a Vídni. Výtvarné umění se počíná vyvíjet i na Podkarpatské Ukrajině (lze uvést malíře **Bokšaje**). V zámoří krátce působila kromě **Archipenka** i úspěšná tvůrkyně emailů **Marija Sofija Dolnycka** (Marijka, 1894–1974 Vídeň). Dcera vrchního soudce Rakouska-Uherska získala výběrné vzdělání, v USA se však probíjela těžce. Vrátila se proto do Vídně, kde se její talent nejlépe uplatnil při dekorování emailů. V meziválečném období intenzivně spolupracovala s rodným Lvovem.

Vlna východoukrajinské emigrace nezasáhla pouze Halič. Řada ukrajinských výtvarníků šla na Západ. Z nejvýznamnějších lze jmenovat **Vasyła Kasijana** (1896–1976), který po příchodu do českých zemí studoval do r. 1926 na pražské Akademii umění u Maxe

Švabinského a navštěvoval i Ukrajinskou akademii. Zde si také získal jméno řadou svých dřevorytů, folklorně stylizujících dávné podněty Albrechta Dürera. Takové je např. jeho úsměvné pojetí rodinné idyly (*Rodina*, 1923), prozrazující Kassijanovu znalost českého malířství, především Josefa Mánese a Mikuláše Alše. Zajímavý je i dřevoryt ze 20. let *Karpatská matka*, stylisticky blízký meziválečnému slovenskému umění. Proti jeho pracím z r. 1923, jež se zachovaly ve sbírce Slovanské knihovny v Praze, je zde patrný výrazný posun k tvarovému oprostění a stylizaci. R. 1927 se vrátil do Kyjeva, kde se stal profesorem na Malířské akademii. Tematika jeho prací je čistě *proletářská*, technicky jsou to však díla vybroušená. Byl také vynikajícím grafikem. Psal i teoretické práce. Množství jeho děl – na tisíc dřevorytů, leptů, grafik aj. – je ohromující. Byl vyznamenán titulem hrdina socialistické práce. V pražské sbírce jsou zastoupeny mimo jiné jeho ilustrace k Ševčenkovým *Hajdamákům*.



79. Vasyl Kasijan (Василь Касіян), *Rodina* (Родина), 1923, papír, dřevoryt, 19,5 × 27,4 cm – 34 × 45 cm, exemplář (b): 36,5 × 39 cm, Slovanská knihovna, Praha, sign. T-O-UM 10 a, b.

Jako neoklasicista začínal svou dráhu **Mykola Hluščenko** (1901–1977), který již r. 1924 získal pozornost západoevropské kritiky. Z Berlína odjel do Paříže, kde pracoval ve stylu expresionismu. Vytvořil celou galerii obrazů. Objezdil řadu zemí. R. 1944 se vrátil do SSSR, soustavně pak pracoval v Kyjevě. Pro jeho tvorbu je charakteristický lyrický impresionismus, zachycující nečekané souvislosti věcí a dění.

Expresionistou byl černigovský rodák **Oleksa Hryšenko** (Oleksij Vasyl'ovyč, 1883–1977 Paříž). Studia započal v kyjevském ateliéru malíře S. I. Svjatoslavského v l. 1910–1911. Poté studoval v Moskvě u I. I. Maškova a K. F. Juona. Následovala studia na petrohradské, kyjevské a moskevské univerzitě, kde si zapsal filologii. R. 1914 cestoval po Itálii. Měla na něho vliv ruská ikonomalba, lubok, italské fresky, kubismus a fauvismus. Účastnil se pravidelně výstav ruského experimentálního umění, jako byl *Nový spolek umělců* (1910), *Moskevský salon* (1911), *Kárový kluk* (1912), *Svaz mládeže* (1913–1914), *Soudobé malířství* (1913), *Levé proudy v umění* (1915), *Současné ruské malířství* (1916–1917). Ve svých statích vystupoval proti psychologii v umění. Byl stoupencem řešení čistě výtvarných problémů. Vzhledem k tomu, že inkriminovaná stať byla napsána za války a měla ostře vyhrčený protiněmecký tón, byla pokládána za výraz šovinismu. V monografiích o ikonomalbě vystupoval proti retrospektivnímu umění. Za sovětské éry vystavoval se skupinou *Svět umění* (*Mir iskusstva*, 1917) a zúčastnil se řady dalších výstav. Jeho umělecký vývoj šel od impresionismu (1909–1912: práce *Goluboj son*, *Tuča*, *Kavka*, *Gora v Krymu*) a kubismu (1915–1918: *Pejzaž s krasnymi domami*, *Sel'skij pejzaž*, *Krasnaja naturščica* aj.). Posléze si vypracoval svůj osobitý styl blízký expresionismu, kterému sám říkal „cvetodinos“. Pod tímto názvem uspořádal spolu s A. V. Ševčenkem v Moskvě výstavu *Cvetodinos i tektoničeskij primitivizm*. R. 1919 emigroval. Cestoval po Turecku a Řecku (1920–1922). Práce tohoto období shrnul do vzpomínkové knihy *Dva roky v Konstantinopoli* (Paříž 1930). R. 1922 se usadil v Paříži, kde se stal známým jako organizátor výstav ruských umělců. Jako francouzský umělec byl zastoupen na výstavě v Moskvě (1928) a na výstavě soudobé ukrajinské grafiky ve Lvově (1932). V letech 1930–1960 otiskovala řada zahraničních uměleckých časopisů reprodukce jeho pláten (*Most v Toledo*, 1936, *Sredizemnomor'je*, 1938, *Okno s rakovinami* – mušlemi, 1946, *Ugolok porta*, 1948, *Drevnij teatr v Del'fach*, 1966). Jeho retrospektivní výstavy se konaly ve Lvově (1937), Štrasburku, New Yorku (1958, 1966), v Torontu (1977), Paříži (2013) aj. Je zastoupen v Muzeu soudobého umění v Paříži, v muzeích Kodaně, Bruselu, Madridu a v řadě ruských i ukrajinských galerií. Zajímavé je jeho srovnání byzantské ikonomalby a západoevropského malířství a několik knih vzpomínek.

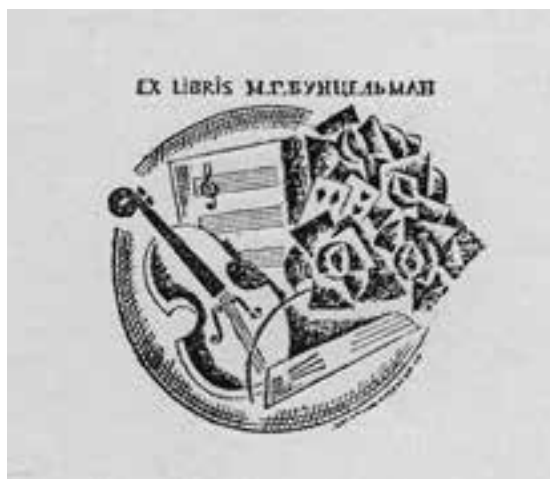


80. Oleksa Hryščenko, Dervišův tanec (Танок дєрвіша), 1920, akvarel. Назар Скалюк, Художник, який втратив море, але здобув Париж і цілий світ. ХайВей. 21. 12. 2009. Dostupné z: <http://h.ua/story/245235/#ixzz38CqVVAqu> [vid. 2014-07-22].

Akvarel *Dervišův tanec* je výsledkem autorova pobytu v Istanbulu (1919–1921), kam odjel za revoluce z Krymu. Řadu svých istanbulských akvarelů vystavil v Paříži spolu s Fernandem Légerem. Zařadil je i do svých memoárů o Turecku, jež vyšly r. 1930 francouzsky a poté r. 1961 německy a ukrajinsky.

Představitelem ukrajinské avantgardy se stal **Michel Andrijenko-Nečytajlo** (Mychajlo Fedorovyč, 1894 Chersonský kraj – 1982 Paříž). Výtvarné vzdělání získal v Petrohradě, kde k jeho učitelům patřil Rerich a Bilibin. V letech 1918–1919 žil na Ukrajině: v Kyjevě, Chersonu a Oděse, kde pracoval v Komorním divadle K. Miklaševského. Již tam získal průpravu k zahraničnímu působení, kam emigroval přes Rumunsko r. 1920. V Bukurešti čekal na vízum do ČSR. V Praze působil v letech 1921–1923 v ruském komorním divadle, kde se podílel na výpravě deseti inscenací (*Bouře* Ostrovského, *Smrti Pavla I.* Merežkovského, *Zločinu a trestu* Dostojevského aj.) Spolupracoval i s dalšími divadly, např. s Německou operou, kde inscenoval Hindemita. Projel Itálii, Rakousko a Německo, aby se r. 1923 usadil v Paříži, kde prožil dalších šedesát let. Proslul jako tvůrce dekorací a návrhů divadelních kostýmů. Spolupracoval s Ďagilevovým divadlem, podílel se na uvádění Ptáka ohniváka Stravinského. Pro pařížské divadlo *Odeon* vytvářel

konstruktivistické dekorace, ve své době velmi populární. Vystavoval v Evropě i v USA. Podílel se na výstavách skupiny ANUM ve Lvově, v Paříži organizoval výstavy ukrajinského umění. Psal kritické stati, ale i beletrii. Jeho práce jsou zastoupeny v řadě evropských i amerických galerií. Ve Slovanské knihovně v Praze je jeho Ex libris s charakteristickou modernistickou symbolikou.



81. Michel Andrijenko-Nečytajlo, Ex libris M. H. Buncel'mana (Екслібрис М. Г. Бунцельмана), papír, zinkografie 4 × 4,2 cm. Na zadní str. nahoře tužkou: M. Nečytajlo-Andrijenko. Slovanská knihovna, Praha, sign. T-U-Ex 25/1.

Ke světově proslulým umělcům patřil vynikající sochař a malíř židovského původu **Natan Pevsner** (Anton, Antuan Abramovič Berkovič) – (18./30. 1. 1884 Klymovyči, Mohylevská gub. či Orel – 12. 4. 1962 Paříž). V l. 1902–1909 studoval v Kyjevské umělecké škole, v l. 1911–1913 v Paříži, kde se spřátelil s Archipenkem a Modiglianem. R. 1914 žil v Moskvě. Na počátku první světové války odjel do Kodaně, poté do Osla, kde se setkal s mladším bratrem Naumem, který vystavoval pod pseudonymem Gabo. Pod vlivem kubismu a konstruktivismu namaloval svůj první obraz *Strojící se žena* (*Narjažajuščajasja ženščina*). Na jaře 1917 se oba bratři vrátili do Ruska a otevřeli si svůj ateliér. Po revoluci přednášeli ve výtvarných školách a zúčastňovali se výstav v Rusku i Berlíně. R. 1920 vydali s lotyšským sochařem Gustavem Klucisem (1895–1938) první manifest konstruktivismu pod názvem *Realističeskij manifest*, v němž vyjádřili své pojetí dekorativního sochařství. R. 1923 Pevsner odejel do Berlína a poté do Paříže. R. 1930 přijal francouzské občanství. Od r. 1930 se zabýval hlavně sochařstvím. Vystavoval spolu s bratrem v Paříži, Německu a New Yorku. Ve 20. letech vytvořil své poslední figurativní práce, např. postavu *Bohyně* pro ďagilevské inscenace (1927). Později se věnoval výhradně

abstraktnímu umění. Ve 30. a 40. letech se staly populárními jeho práce *Konstrukce pro letiště* (*Konstrukcija dla aeroporta*), které znamenaly vzestup jeho kariéry. Svě plastiky utvářel pomocí různě modifikovaných rovných kusů konstrukce, většinou z bronzu či jiných ušlechtilých kovů. Charakteristickými díly byla jeho *Projekce v prostoru* (*Projekcija v prostranstve*, 1938), *Dynamická konstrukce* (*Dinamičeskaja konstrukcija*, 1947), *Vzlétající pták* (*Vzletajuščaja ptica*, 1955) a řada dalších prací. Za sochu *Monument politickému vězňi* získal cenu na Mezinárodní výstavě v Londýně r. 1953. Charakteristickou prací je jeho *Dynamická konstrukce ve 3. a 4. dimenzi* (1961).



82. Antoine Pevsner, *Dynamická konstrukce ve 3. a 4. dimenzi* (1961). Haag, Holandsko. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denhaag_kunstwerk_derde_en_vierde_dimensie.jpg [vid. 2014-06-05].

Řada Pevsnerových výstav se konala v Paříži, New Yorku, Londýně, Miláně, Amsterdamu, Benátkách aj. Byl členem představenstva mnoha světových muzeí.

Pevsnerův bratr **Naum Gabo**, který na Ukrajině nenarodil (1890 Brjansk – 1967 Yotterbern, Connecticut, USA), byl sochař, grafik a teoretik umění. Je rovněž představitelem abstraktního a konstruktivistického umění. Jako příklad lze uvést jeho práce *Kroužení* (1940) a *Lineární konstrukce* (1955). Je zastoupen v řadě světových muzeí.

Nejvýznamnějším světovým sochařem ukrajinského původu je **Alexandr Archipenko** (1887 Kyjev – 1964 New York). Byl synem profesora kyjevské univerzity, vnuk malíře

ikon. Studoval na Kyjevské umělecké akademii, po třech letech byl vyloučen za kritiku konzervativních učitelů. Od r. 1906 se účastnil moskevských výstav. R. 1908 studoval v Paříži. Zabýval se staroegyptským sochařstvím, uměním Střední Ameriky, Asýrie, Řeka a rané gotiky. V l. 1908–1910 vytvořil stylizovaná sousoší z bronzu: *Adam a Eva*, *Žena s kočkou*, *Zuzana*, *Salomé*, *Sedící ženské torzo* aj. práce, které jej učinily známým. R. 1910 si otevřel ateliér na Montparnasu, seznámil se s čelnými představiteli kubismu. R. 1912 začal vytvářet sérii *Cirkus Medrano*, geometrické plastiky vytvářené kombinací různých materiálů (skla, dřeva, kovu, celulóidu aj., vytvořil polychromové plastiky, zvláště populární se stala jeho *Hlava*). Vystavoval spolu se skupinou *Nezávislých* v Paříži a *Zlatý řez* v New Yorku, jejími členy byli Picasso, Braque, Léger, Delaune aj. Archipenko vystavoval dvakrát i v Praze: r. 1914 a 1923, tentokrát na pozvání umělecké skupiny Devětsil. Již před příjezdem do Prahy, kde posléze nějakou dobu pobyl, si korespondoval s organizátorem své výstavy Karlem Teigem, který jeho umění zhodnotil v kritické analýze (Karel Teige, *Archipenko*. Brno-Juliánov: Devětsil, 14 stran, 1923). V Praze Archipenko vytvořil bustu T. G. Masaryka. Některé jeho práce byly zakoupeny Národní galerií. V současné době je jeho *Ženské torzo* vystaveno v pražském Veletržním paláci. Z Archipenkových dopisů je patrné, že již v té době považoval Evropu za příliš nebezpečné území a rozhodl se emigrovat do USA. Jeho tvorba nepochybně posílila avantgardní tendence v českém výtvarném umění, jež se staly v meziválečném údobí dominantními. Archipenko byl na Západě vysoce oceňován, např. Apollinaiem, v Rusku však zůstal dlouho nepochopen. Za první světové války žil v Nizze, kde vytvořil kombinace plastiky s reliéfem, např. *Žena česající si vlasy* (1915) nebo skulpturu *Žena-váza* (1919). Pro jeho tvorbu je charakteristické stále hledání nových výrazových forem. Po svatbě s Němkou r. 1921 se usadil v Berlíně, již r. 1923 však odjel do USA, kde přijal americké občanství. V l. 1920–1930 vytvořil řadu realistických plastik, např. *Diana*, *Mladá žena*, *Melancholie*, i akademické portréty T. Ševčenka, Ivana Franka aj. V l. 1930–1950 pracoval na řadě abstraktních a surrealistických plastik. V l. 1924–1927 vytvořil patent pro iluzi pohybu malovaných objektů, který nazval *archipentura*. R. 1940 začal vytvářet sérii tzv. *modulátorů světla* – průzračných plastik z plexiskla, zevnitř osvětlovaných. Experimentoval v oblasti *ozvučené skulptury*.

Archipenko pracoval i jako pedagog, přednášel na řadě amerických a kanadských uměleckých škol. Poslední velké práce jsou z bronzu – např. *Král Šalamoun*. Vytvořil cyklus litografií pod názvem *Živé formy*.



83. Alexandr Archipenko, Ženské torzo. Dostupné z: http://www.galerie-linea.cz/images/_MG_2966.jpg [vid. 2014-08-10].



84. Alexandr Archipenko, Kráčejíci žena (Archipenko, Album. Potsdam: G. Kiepenheuer 1921). Dostupné z: <https://archive.org/details/archipenkoalbum00archuoft> [vid. 2014-07-29].

ANUM

Místo organizace *Hurtok* (Гурток діячів українського мистецтва – ГДУМ), jež vyvíjela svoji činnost ve Lvově v letech 1922–1931, vznikla ve Lvově *Asociace nezávislých ukrajinských umělců* (*Asociacija nezaležnych ukrajins'kych mytciv – Aсоціація незалежних українських митців*, 1931–1939), ve zkratce **ANUM**. První výstavu této skupiny lze nazvat avantgardou ukrajinského umění. Tematicky čerpali z ukrajinských reálií, výtvarně však navazovali na evropské tendence. Vedle ukrajinských malířů zde vystavovali i přední umělci západní Evropy: Derain, Duffy, Zadkin, Léger, Modigliani, Picasso, Chagall. Organizátory skupiny byli ukrajinští umělci, kteří si získali jméno za své pařížské emigrace – **Andrijenko, Buraček, Hluščenko, Zarycka, Kryčevskij, Perebyjnis, Perfeckyj, Chmeljuk** – členové pařížské kolonie ukrajinských umělců v emigraci. Ukrajinští výtvarníci však tuto tvrdou konkurenci snesli – **Butovyč, Kovžun a Hordynskij** na sebe upozornili svou originalitou a národní svébytností. Tematicky se zde sešlo malířství, grafika, řezbářství i na Ukrajině zcela nový obor – Ex libris.

To vše se dalo v době, kdy ve východní části Ukrajiny řádl ve třicátých letech hladomor a politický teror, kdy uznávaným směrem byl jediné socialistický realismus, navazující v pokleslé podobě na někdejší realismus předvižníků, jejichž pravdivé reálie byly nahrazovány falešnou představou o hrdinství ve válce i budování nových zítřků. K jakému sebezapření museli výtvarníci přistoupit, když se rozhodli pro spolupráci s totalitním režimem, je markantně patrné na dvou figurativních dílech téhož nepochybně talentovaného autora, jakým byl **Fedir Kryčevskij**. Jeho obraz z poloviny 20. let, nazvaný prostě *Rodina* (*Sim'ja*, 1925–1927), vyjadřující prostými gesty princip mateřské lásky ve dvou generacích, navazuje na styl prací malířova učitele Gustava Klimta, ale i na nejlepší tradice ukrajinského malířství, čerpající podněty i z lidového a naivního umění, populárního na přelomu století i později. Jak tvrdě dolehla na výtvarníka neúprosně vymáhaná linie socialistického realismu, dosvědčuje obraz téhož autora *Vítězi nad Vrangelem* (*Peremožci Vrangelja*, 1934) vzniklý o necelé desetiletí později. Jde o plakátové stereotypní lživou fikci válečného vítězství, vytvořenou na objednávku bez jakýchkoli uměleckých aspirací (*Deržavnyj muzej*, 1972). Pokus o emigraci malíře, který žil za války na území okupovaném Německem, se nezdařil. Kryčevskij i jeho žena byli uvězněni. Jen díky pomoci předního výtvarníka S. A. Grigorjeva, někdejšího žáka Kryčevského, se manželé mohli vrátit do Kyjeva, kde však byl jejich dům i chata zcela zdemolovány. Jistě i tato okolnost přispěla k záhé umělcově smrti.

O tom, jak jiná byla atmosféra v meziválečném údobí v polské části Ukrajiny, svědčí např. dílo lvovské malířky **Marie Vodzycké** (Марія Іполитівна Водзицька, pol. Wodzicka, 1878 okolí Poznaň – 1966), silně ovlivněné čtyřletým studiem na pařížské Umělecké akademii (1910–1913). Od r. 1913 žila ve Lvově. Neméně významný byl její

následný studijný pobyt v Drážďanech a ve Vídni, kde pobývala ve dvacátých letech do r. 1927. Po návratu úzce spolupracovala s polskými výtvarnými kruhy. Stala se členkou Svazu polských výtvarných umělců a dalších organizací. Právě z této doby pochází její zajímavá olejomalba *Koncert* (1933), zachycující v neorenesančním stylu dvě dívky hrající na kytaru a tradiční východoslovanský nástroj gusle. Na zemi u bosých nohou kytaristky jsou dvě knihy, za rozhrnutými draperiemi v pozadí jsou siluety funkcionalisticky oprostěných staveb pod těžkými temnými mračny. Kontrastní užití teplých a studených barev zdůrazňuje harmoničnost celého výjevu. (Viz barevná příloha.) V průběhu celého života se Marie Vodzycká zúčastňovala výstav ve Lvově i jinde.

Současné ukrajinské výtvarné umění

Není divu, že moderní ukrajinské výtvarné umění navazuje především na to nejlepší, co bylo na Ukrajině vytvořeno v minulých generacích, v pozdější době pak především na to, co vznikalo ve svobodnějším prostředí západní Ukrajiny či co zůstávalo doma ve skrytu ateliérů. Jistým přehledem toho, co bylo vykonáno v oblasti sochařství, byla výstava z r. 1999, rekapitulující to, čeho bylo v zemi dosaženo ve 20. století. I když na akademické půdě v Kyjevě panoval po dlouhou dobu značný konzervatismus, vyskytovaly se tam i výjimky. K takovým patří tvorba charkovských mistrů **Mychajla Lysenka** (1906–1972) a **Lva Muravina** (1906–1974), kteří vítězili ve velmi silné konkurenci na řadě celosvazových soutěží. Ze zajímavých Lysenkových plastik lze uvést např. *Věrnost* (1947) v podobě objímajících se milenců, jejichž ladná těla vyrůstají z bílého mramoru. Pozoruhodným pojetím na sebe upozorňuje skica sochy Tarase Ševčenka (1964), vytvořená pro Moskvu kolektivem autorů v čele s **M. A. Hrycjukem**, který se vrátil na Ukrajinu se svými rodiči z Argentiny s bohatou knihovnou, v níž byli zastoupeni největší výtvarníci 20. století. To vše se odrazilo na estetickém cítění nastupující umělecké generace, jež tak obstála v tvrdé celosvazové konkurenci. Jinou zajímavou Hrycjukovou prací je jeho bronzová busta P. Picassa (1975), zbrázděná hlubokými vrypy vrásek.

Zcela opačným typem sochaře byl **Vjačeslav Klokov** (1928–2007), jenž v touze poznat ty nejzapadlejší kouty země projezdil i exotické části Sovětského svazu, aby pak člověka ve svém díle spojil s přírodou. Taková je např. jeho dřevěná skulptura *Ráno. Dívka s rysem* (*Ranok. Divčynka z ryssju*, 1974), celá jako vykoupaná v čerstvé rose, tak je pokožka dítěte i šelmy hladká a hebká. Romanticky snové je jeho sousoší věnované *Památce Botticelliho* (*Pamjati Bottičelli*, 1992, bronz). Múza či jaro či madonna Simonetta v průsvitném šatě se ve svém letu vzduchem lehce dotkne nohy tvůrce, sedícího na stoličce s paletou v levé ruce a pravíci pozvednutou k pozdravu.

Ke klasikům moderního ukrajinského sochařství dnes již patří **Inna Kolomijec** (1921–2005), odsouzená svým datem narození k účasti ve válce. Reminiscencí na tuto krutou dobu je její reliéfní vyobrazení vypálené vesnice Korjukivci v Černigovském kraji. V 60. letech měla sochařka možnost procestovat řadu zemí, odkud si přivázela inspiraci ke své tvorbě. K pozoruhodným dílům patří její práce věnované dvěma slavným rodákům z města Hluchiva – vynikajícím skladatelům *A. Bortňanskému* a *M. Berezovskému* (1995). Spoluautory obou bronzových soch byli **H. Chusid** a architekt **A. Ihnaščenko** (*Istorija ukr. kul'tury*, t. 5, kn. 1, s. 522–523).

Moderní sochařství

Uvolnění, které na Ukrajině nastalo stejně jako v celém SSSR po r. 1985, se příznivě odrazilo ve všech složkách společenského života, tím markantněji pak v umění. Zvláště výrazně se to projevilo v smíchové kultuře. Do popředí najednou vystupuje dosud potlačovaný zájem o parodickou konfiguraci. Již dříve však byl patrný rozdíl mezi kyjevskou a lvovskou školou. „Ve Lvově jsme čerpali informace spíše z Varšavy než z Moskvy“, přiznal absolvent lvovské akademie **Roman Petruk** (1940), patřící k nejvýznamnějším dosud aktivně tvořícím autorům. Jeho keramika, skulptura a grafika rozvíjejí rableasovskou tradici kultury, spjatou s loutkovým divadlem, tzv. *vertepem*, a lidovým smyslem pro humor. Zajímavá je např. jeho figurka pružného čertíka, kterou nazval *Vertepnyj personaž* (2005, bronz).

Z mladší generace na sebe upoutal pozornost na čtvrtém Celoukrajinském trienále r. 2008 **Volodymyr Kočmar** (1970). Jeho sousoší *Adam a Eva* (2008, bronz, kámen) tehdy získalo hlavní cenu. Všechny upoutalo svou živočišnou robustností.

Přímo pantagruelovskou nevázaností srší sochy rozverných nosorožců a dvounohých slonů, odrážejících se krokodýlím ocasem, jež jsou dílem dalšího lvovského sochaře **Oleha Pinčuka** (1960). Jejich tvůrce vyšel z ateliéru kyjevského mistra **Heorhije Chusida** a poté absolvoval Vysokou školu vizuálního umění v Ženevě.



85. Oleh Pinčuk, Všechno nejlepší k narozeninám. II. (Z Dnem narodžennja II), 2000, bronz, ze sbírky koncernu Jurkovycja, 1. odlitek ze tří. (Chudožnyky Ukrajiny, 2001, s. 162).

Moderní malířství

V době náznačného utváření nového samostatného státu začátkem 20. let 20. stol. se v ukrajinském malířství stala nosnou návaznost na domácí tradici naivního umění, jež v té době spontánně ožilo v lidových vrstvách. Vznikaly tak dvě základní tendence moderního malířství: naivistická a avantgardní, jež byla na východě země striktně přerušena zvláště od poloviny 30. let. Určité uvolnění nastalo po Stalinově smrti, zvláště pak v letech 60., což nikoho ze socialistického bloku příliš nepřekvapí. Naivistická linie malířství je živá ještě po druhé světové válce, zvláště v různých typech dekorativních zátiší, a má svoje pokračování i později, především v užitém umění. Výraznou představitelkou tohoto trendu je i sochařka **Felija Falčuk** (1922), zdobící svoje porcelánové talíře či dózy barevnými pivoňkami či astrami (*Taril z astramy*, 1996) a vytvářející figurky koketních ukrajinských krasavic s porcemi melounu v rukou (*Solodkyj kavun*, 1993, Chudožnyky Ukrajiny, 202).

V tomto případě však jde o zdroj jiný, avšak neméně silný – o návaznost na umění barokní. Do této kategorie bychom mohli zahrnout proměnu dekorativních motivů na oblíbených plechových talířích a podnosech, kam se díky malířce **Svitlaně Novhorodské-Kučerenko** (Novhorodska, 1963) dostávají i motivy figurativní, vystupující z temného podkladu podnosu, prolntu rostlinnými dekorativními motivy.

Projevuje se tu jistá návaznost na secesi či art deco, jak je tomu např. v zobrazení stylizovaných racků, zachycených na akvarelu naivistické malířky **Marii Prymačenko** (Марія Оксентіївна Примаченко, také Приймаченко, 1909–1997) *Pod sluncem na moři racek krmí svoje děti* (*Pid soncem na mori čajka hoduje svojich ditej*, 1964). Racci v jejím pojetí ovšem vypadají spíše jako ptáci ohniváci. Témata barokně stylizovaných květinových zátiší jsou charakteristická i pro další naivistickou malířku **Katerynu Bilokur** (1900–1961).

Ve stylizované podobě však podněty z naivistického umění čerpá i poválečná generace, jak je tomu v díle leningradského rodáka **Jurije Gorbačova** (1948), který nějakou dobu studoval v ukrajinské Oděse. Upozornil na sebe nápaditými stylizacemi pohádkových či náboženských symbolů, jež zasazuje do fantasticky barevného světa dětských představ. Zájemem o náboženskou tematiku se zařazuje mezi autory, kteří zvláště po politickém uvolnění doplňují od začátku 90. let toto dlouho uvolněné místo. Na rozdíl od mnoha z nich to však činí s velkým smyslem pro půvab pohybu a barevnost detailu. Charakteristickým příkladem je jeho zobrazení ukřižování Krista, opatřeného bederní rouškou s třásněmi a provázeného dvěma zamyšlenými Mariemi, nad nimiž nebem pluje personifikované slunce a měsíc, vykukující ze zamřížovaného okna planety. (*Viz barevná příloha.*) J. Gorbačov žije od r. 1991 v USA, vystavuje však hojně v Evropě i Asii. Pohádkové stylizace jeho olejomalb využili r. 1999 kurátoři pražské výstavy jeho děl, kombinované s prezentací tvorby Marca Chagalla.

Je pozoruhodné, jak horské motivy sblížují výtvarníky z různých konců karpatského oblouku. Tak slovenskému umění je blízké **Romanyšynovo** vyobrazení Karpat, včetně pasáka, nesoucího na ramenou dlouhou trembitu (1969). Není divu, protože jeho tvůrce **Mychajlo Romanyšyn** (rus. Michail Nikolajevič Romanišin, 1933–1999) pocházel ze Zakarpátí, i když po absolvování užhorodské Umělecko-průmyslové akademie působil v Kyjevě, kde se stal národním umělcem. Byl ředitelem Státního muzea ukrajinského umění.

V téže době však vznikala i díla spjatá s všeobecným vývojem umění jednotlivých údobí: s abstrakcí v letech šedesátých a sedmdesátých (**Hryhorij Havrylenko** [1927–1984], *Kompozycja*, 70. léta), s postimpresionismem, obohaceným o detaily ukrajinských reálií (**A. Levyč**, *Kyjivskij pochoron*, 1976–1988), s inovovanou secesí, ostře odlišující reálně zachycenou hlavu od postavy, tonoucí v květinové záplavě (**V. Zareckyj**, *Portret O. Kravčenko*, 1986 – *Istorija ukr. kul't.* 5/1, 355–507).

Svět, který se ukrajinskému umění otevřel zvláště po vzniku samostatného státu od počátku 90. let, znamenal velké osvobození, ale také nebezpečí spjaté s příchodem divokého kapitalismu, s prudkým členěním společnosti na enormně bohaté oligarchy a propad střední vrstvy, což přivedlo mnohé – a především inteligenci – na pokraj všeobecné chudoby. Snadný výdělek spojený s nedostatkem vkusu pak dal možnost vzniku laciné líbivosti, hraničící s kýčem, jemuž se nová společnost nedovedla vždy vyhnout. I s takovými projevy se lze setkat na stránkách zajímavého alba *Ukrajinstí umělci* (*Chudožnyky Ukrainy*, 2001).

Převládají však díla nesená velkou duševní mocí. K takovým lze řadit výrazného představitele generace let šedesátých **Oleksije Anda** (1962), jenž na sebe upozornil na řadě kyjevských soutěží, jako byl v r. 1994 konkurz *Nejlepší práce za poslední rok* nebo mezinárodní *Art festival*, jehož se zúčastňoval v letech 1996–2000. Je představitelem tzv. „snového symbolismu“. Zvláště sugestivní je jeho šedobílý olej *Carevna spících skel* (*Carycja posnulých skel*, 1996, plátno, olej). Krásná dívka s vločkami sněhu na černých vlasech vystupuje z ledového obklíčení ker, tvořících i část jejího šatu, odhalujícího nádherná ramena. Vše je v zakletí tichého snu. Jen dívčiny vědoucí oči vedou někam do hloubi její duše. (Viz barevná příloha.)

Možnost svobodné volby přinesla do ukrajinského umění také absurdní vidění světa, vyjádřené novým uchopením surrealismu. K nejvýraznějším reprezentantům tohoto směru, jenž dosud neměl na Ukrajině výraznější zastoupení, patří **Serhij Pojarkov** (1965), pocházející z Černigovského kraje. Od 90. let, kdy získal první cenu v mezinárodní soutěži *Ilustrátoři budoucnosti*, však pobývá především v USA a Velké Británii. Má za sebou množství ocenění na různých mezinárodních konkurzech, jeho práce kupují nejznámější euroamerická muzea a galerie. Autor tvůrčím způsobem rozvíjí podněty eropského surrealismu, především Salvádora Dalího, pohybuje se však v technickém světě fantasy, do něhož přicházejí okřídlení sloni, obrýlené ryby v akváriích se šachovými stolky a létající nafukovací podušky, přepravující auta na nohou třetihorních plazů. Z oken auta vyrůstají stromy, jež holými větvemi češou hvězdnou oblohu. To vše na pozadí Sochy svobody, již místo mrakodrapů obklopují prázdné sklenice. (Viz barevná příloha.)

Mnozí umělci z republik bývalého Sovětského svazu však nacházejí podobně jako kdysi v porevolučních letech nový domov také v České republice. Nejvíce je pochopitelně láká Praha, jako všechno, co má svoji tradici a jméno. Najdou se však jedinci, které osud zavane i k nám na Moravu a do Brna. Tak se sem dostali šťastnou shodou okolností manželé a současně nerozlučná malířská dvojice **Tatiana Wissotzky** (Tet'jana Vysoc'ka či Taťjana Vysockaja, 1959 Jalta – 2007 Brno) a **Alexander Galchansky** (Alex Galchansky, Aleksandr Galchanskij, Oleksandr Halčans'kyj, 1959 Záporoží – 2008 Brno). Poznali se a začali úzce spolupracovat počátkem 90. let, kdy také odstartovala jejich mnohaletá aktivní výstavní činnost: v letech 1993–2000 i poté v Art Expo New York, v řadě dalších amerických měst, ve Francii, opakovaně v Jeruzalémě a v japonské Osace. Koncem 90. let žili jako příslušníci židovské národnosti nějakou dobu v Izraeli, kde se jim s pomocí jeruzalémského sponzora Clauda Hamona a majitele stejnojmenné pařížské galerie podařilo vydat reprezentativní album prací *G. Alexander & T. Wissotzky* (Izrael: Art Focus 2000), provázeného hodnotícími eseji dvou předních odborníků prof. Gregory Ostrovského a dr. Davida Lurie, člena Evropské asociace nezávislých kritiků. Od nich přebírám základní biografická data (Gregory Ostrovsky, Foreword. In: *G. Alexander & T. Wissotzky*, o. c., s. 4–9; Introduction, s. 10–11; Exhibitions, s. 13–14), kromě data úmrtí, jež bylo nutno zjišťovat detektivním způsobem. O rok později byly ukázky jejich prací zařazeny do citovaného alba *Chudožnyki Ukrajiny* (2001, s. 62–63). Do Brna

přicestovali na základě osobního pozvání přátel koncem r. 2001. Postupně se jim podařilo získat ubytování i živnostenský list, na jehož základě mohli své obrazy prodávat a posílat na další výstavy.

Jejich tvorba je diametrálně odlišná a snad proto se jejich obrazy mohou tak snadno prolínat. Zatímco Tatjana, jež vyrůstala na slunném krymském jihu v Čechovově městě Jalta, měla léta svého dětství spjatá s květinovou nádherou dědečkovy botanické zahrady, jejíž barevnost ovlivnila valéry malířčiných pláten. U Alexandra tomu bylo jinak. Strohé linie průmyslového centra Záporoží a zájem o žánr grafiky jej vedly ke zcela jinému projevu. Místo Tatjanina světa barev vstupuje do světa čar, objevujícího fantasmagorický kosmos knih Conana Doylea, H. G. Wellse či futuristy Igora Severjanina, jejichž díla ilustroval. Alexander Galchansky objevuje svět viktoriánské Anglie v zašifrovaných detailech tehdejšího světa, odkud čas od času vyplývají napovrch postavy z těch dávných časů. A právě v tom zájmu o drobnokresbu, často prokládanou citáty z notových zápisů či anglického textu originálu, z ženských či mužských postavicek, tu a tam provázejících to, co se děje na hlavní scéně, bylo tak vynalézavé vytvořit jakési dávné klejmo, známé z ikon. Hlavní dějiště obrazů utváří Tatjana, jíž se podařilo mistrovsky vstoupit do dávného Světa umění – známé skupiny Mir iskusstva, k jehož zálibě v palácové kultuře 18. století přidala barevný svět krymských zahrad či kolorit benátských maškarád. Její dámy nosí široké klobouky a odvážně barevné legíny, odhalující kyprost postavy. Obrazy jejich květinových zátiší doplňují girlandy Alexandrových rukopisných vpisů, v nichž lze rozeznat jednotlivá slova či jejich útržky (psané anglicky či francouzsky), jež usedají na květiny v zelených vázách jako roje včel. Tam, kde chybí postava na obraze Tatjanině, doplní ji Alexandr na svém klejmu, bohatě provázeném nápisy a dalšími nečitelnými sděleními, jež tak symbolicky zdůraňují tu nezbytnou souvislost obrazu a slova v životě člověka. (*Viz barevná příloha.*)

Ukrajinské malířství, stejně jako celé výtvarné umění, má přes širokou paletu často různorodých projevů svůj nepochybně osobitý ráz, jenž těm nejtalentovanějším otevírá dveře nejprestižnějších galerií a muzeí.