

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATIONDOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-31>**З ІСТОРІЇ ЖИВОПИСУ ВЕЛИКОЇ УСПЕНСЬКОЇ І ТРАПЕЗНОЇ ЦЕРКОВ НА РУБЕЖІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ (МАЛОВІДОМІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»****Бардік М. А.**

*кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії
та археології
Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»
м. Київ, Україна*

В історії живопису Києво-Печерської лаври етапною подією було створення нової живописної декорації Великої церкви (Успенського собору) під керівництвом професора живопису Василя Петровича Верещагіна наприкінці ХІХ ст. З ним працювали Семен Миколайович Лазарєв-Станицев, Віктор Дормидонтович Фартусов, Георгій Іванович Попов та інші художники. Проект розпису було затверджено 14 травня 1894 р. [1, с. 12–15]. На початку ХХ ст. був створений живописний ансамбль храму Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезної церкви і палати); участь у розписуванні стін, написанні ікон брали: згаданий Георгій Іванович Попов, Андрій Афанасійович Лаков та ін.

Щодо процесу створення стінопису й іконопису цих храмів – у колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ) ми виявили архівні матеріали [2], які вводимо в науковий обіг. Це – копії договорів, укладених протягом 1894–1907 рр. Духовним Собором Лаври (колегіальним органом управління Києво-Печерського монастиря) з художниками на проведення живописних робіт.

2 копії договору з академіком архітектури С. Лазарєвим-Станицевим від 2 липня 1894 р. [2, арк. 1-4, 5-7]. Він зобов'язувався протягом 5 р. після отримання Духовним Собором затвердженого загального проекту розпису бути відповідальним за такі роботи, як ґрунтування та розбивка стін під живопис, створення і написання орнаментів згідно із затвердженим проектом та попереднім кошторисом, у т. ч.: виконання

малюнків стін, де мають бути орнаменти в 1/8 натурального розміру в кольорі для керівництва майстрам, шаблони всіх орнаментів у натуральному розмірі в контурах для виконання на стінах і склепіннях. У випадку необхідності виконання додаткових робіт (нові сходи, криласи, амвони, кіоти, крісла) він мав надати первісні малюнки для утвердження Духовному Собору і Комісії по реставрації Великої Печерської церкви (далі – Комісія) і слідкувати за цим. Роботи могли виконуватися Лаврою у господарський спосіб або здані підряднику. На час відсутності академіка нагляд за роботами виконував його помічник (відомо, що ним був Г. І. Попов). Окрім підготовки архітектурних поверхонь для розпису академік мав надавати розміри згідно з проектом під час розширення вікон та влаштування карнизів.

Зауважимо, що новому розпису Великої Успенської (Великої Печерської) церкви передували ремонтно-відновлювальні роботи: були укріплені стіни, куполи, склепіння й арки, влаштована нова підлога, удосконалена система опалення та вентиляції, а також ліквідовані два верхніх приділа і влаштовані нові вікна, завдяки чому освітлення верхнього ярусу покращилось, зручнішим став огляд розписів на хорах. Розкіш живописного оздоблення Успенського храму посилювали золоті фони та різноманітні орнаменти, про виконання яких ідеться в наступному архівному документі.

Копія договору з академіком живопису В. Фартусовим, укладеного 12 вересня 1896 р. [2, арк. 12-15]. Вона, як і попередні документи, доповнює відомості, викладені очевидцем подій [1, с. 13-15]. Художник приймав на себе виконання робіт по розпису орнаментальним живописом, а також підготовку та фарбування стін під олійний живопис згідно з проектом В. П. Верещагіна і С. М. Лазарева-Станицева. Договором передбачалось: на стінах, в арках, куполах і склепіннях протерти тиньк, згладити шорсткості, після очищення від пилу прооліти теплою вареною олією поверхні до повного просочування тиньку, зашпаклювати олійним ґрунтом, очистити пемзою з водою, пофарбувати і розштушувати 2 рази (кращого сорту білилами і вказаним кольором). Розбити місця під живопис і орнаменти; написати орнаменти олією з воскомастикою (глютенем) у візантійському стилі по розпорядженню С. Лазарева-Станицева; згідно з проектом орнаменти писати по золотому фону або з позолотою орнаментів по гольдфарбі. В. Фартусов зобов'язувався, по-перше, провести роботи зі своїми орнаментальними живописцями та іншими робочими. По-друге, «орнаментальні роботи мають виконуватись, у технічному відношенні, згідно з наданим мною зразком, що буде зберігатися в Духовному Соборі Лаври (зберігатись у живописній школі)» [2, арк. 12 зв.].

У договорі також ішлося про інші технічні питання, зокрема про надання золота Духовним Собором. Додаймо, що золото видавав начальник лаврських художників ієромонах Феогност; окрім того, В. П. Верещагін та С. М. Лазарєв-Станицев наполягали, щоби золоті фони були матовими [3, с. 108, 126]. Вони мали рацію, адже через блиск золота композиції могли втратити виразність і, як наслідок, «потускніла» би богословська основа розпису.

Усі види робіт В. Фартусов мав зробити за 2 р., починаючи з ґрунтування стін, яке мав намір розпочати 2 жовтня 1896 р.

Восени і взимку 1896 р. В. Фартусов із помічниками виконував чималий об'єм технічної роботи по встановленню риштувань, підготовки всіх архітектурних поверхонь під розписи. Наступного, 1897 р., він писав фони для майбутніх композицій В. Верещагіна, фони у вигляді фільонок із вінчиками [1, с. 15], орнаменти. Більше того, В. Фартусов до освячення Великої церкви 6 серпня 1901 р. розписав вхідний тамбур і ходи на хори [1, с. 28].

Нові факти стосовно заходів реставраційного характеру, проведених у Великій Печерській церкві на початку ХХ ст., знаходимо в копії договору з художником Андрієм Афанасійовичем Лаковим від 15 жовтня 1907 р. [2, арк. 16-17]. Художник (із помічниками) зобов'язувався промити стінопис у всій церкві, включно з нижніми бічними приділами – Іоаннобогословським і Стефанівським, а також переписати потерту місцями панель на хорах. При цьому не припускалося жодного псування розписів, а виявлені втрати мали бути заправлені. Золото для заправки видавала Лавра. Передбачений кінцевий термін поновлення стінопису – 1 лютого 1908 р.

У блоці документів, пов'язаних із Великою церквою є копія доповідної записки намісника Лаври архімандрита Сергія митрополиту Київському і Галицькому Іоаникію, датована 4 жовтня 1895 р. [2, арк. 8-11зв.]. Намісник викладав митрополитові свої судження щодо необхідності заміни дерев'яного іконостаса ХVІІІ ст. і виготовлення нового мармурового іконостаса згідно з новим стінописом у візантійському стилі ХІ – ХІІ ст. Забігаючи наперед, констатуємо, що історія з виготовлення іконостаса так і не була втілена: у храмі залишився старий іконостас, з якого зняли верхні яруси. Зміст доповідної записки коротко переказав дослідник В. Шиденко [4, с. 142], але без архівних посилань, тому виявлені архівні документи його доповнюють.

Інший блок архівних документів проливає світло на деякі події в історії створення настінного живопису та ікон для іконостаса Трапезної церкви.

Із них перший за хронологією пов'язаний із В. Фартусовим, що демонструє первісний намір Духовного Собору дотримуватися, як зразку, живопису Великої церкви, принаймні в орнаментальному аспекті. Це – копія договору з художником, укладений у січні (дата не вказана) 1902 р. [2, арк. 28-29]. Ішлося, що В. Фартусов виконає орнаменти в «русско-византійскомъ стилѣ тщательно, прочно и художественно» [2, арк. 28] на стінах і арках Трапезної церкви і палати за створеним ним і затвердженим Духовним Собором проектом і пробам на місці, а також виконає підготовку і розбивку стін під увесь живопис. Художник мав створити ескізи орнаментів в 1/8 натурального розміру, зробити шаблони орнаментів натурального розміру, підготувати архітектурні поверхні (види робіт, детально прописані, були аналогічними з підготовчими роботами у Великій Печерській церкві, у т. ч. фарбування фонів з обведенням у рами у вигляді фільонок), зробити розбивку стін під розпис у цілому (орнаментів та інших живописних композицій). Роботи мали виконуватися під особистим наглядом В. Фартусова (або його помічника) його майстрами. До підготовчих робіт планувалося приступити відразу, а до орнаментальних – не пізніше квітня 1902 р. і завершити до 1 серпня 1903 р. Окремим пунктом обумовлювалось: «Проекты и рисунки орнаментовъ, по исполненію работъ, поступають въ собственность Лавры» [2, арк. 29].

Аналізуючи архівні документи [2, арк. 18, 20], робимо висновок, що В. Фартусов провів підготовку стін для стінопису, зокрема прооліїв їх; проте Лавра віддала замовлення іншим митцям: розбивку стін під живопис і створення ескізів орнаментів доручили виконати архітектору О. В. Щусєву, а підготовку стін та орнаментальний розпис – художнику А. А. Лакову.

Зберігається 2 копії договору з А. Лаковим (живописцем, селянином із с. Бабик Калязинського повіту Тверської губернії) про розпис орнаментами стін і склепінь Трапезної церкви і палати, їхню підготовку і детальну розбивку під орнаментальний розпис, підготовку шаблонів орнаментів у контурах; договір датовано 24 вересня 1902 р. [2, арк. 18-19, 20-23]. А. Лаков брав на себе зобов'язання написати орнаменти по готових детальних малюнках у кольорі, складених архітектором О. Щусєвим, під його керівництвом і наглядом, окрім тих сюжетів на вказаних малюнках, які за своїм змістом будуть більше підходити під живопис. У договорі детально прописані види робіт по підготовці архітектурних поверхонь під розпис. Орнаментальний розпис Трапезної церкви і палати мав бути закінченим до 1 серпня 1905 р.

Копії договорів із «класним художником» Георгієм Івановичем Поповим стосуються виконання ним розписів та 24 ікон для Трапезної церкви. Згадка про договір на написання ікон, але без посилань на документи, зустрічається у праці В. Шиденка [4, с. 238].

Договір з Г. Поповим на розпис Трапезної церкви і палати був укладений 9 листопада 1902 р. [2, арк. 24-26]. Художник мав написати на стінах і склепіннях 10 сюжетів складних і 5 одиночних (в ріст) священних зображень; Г. Попов зобов'язувався: виконати зображення на вказаних Духовним Собором місцях «въ строго церковномъ стилѣ по моимъ и одобреннымъ Духовнымъ Соборомъ эскизамъ» [2, арк. 24]. Заміна зображень іншими або інші зміни в ухвалених ескізах була можливою тільки з дозволу Духовного Собору. Позолоту фонів, вінців та написів у зображеннях, надання золота забезпечувала Лавра. У договорі докладно прописані інші моменти організації живописного процесу (фарби, риштування тощо). Визначалося, що ескізи зображень, створені Г. Поповим, після їхнього виконання, залишаються за ним, а Лавра мала право для себе зробити з них фотографічні копії [2, арк. 25].

Копія договору з Г. Поповим на написання 24 ікон від 20 жовтня 1907 р. [2, арк. 27–27зв.]: у ньому художник до 1 липня 1908 р. зобов'язувався написати для нового іконостаса Трапезної церкви ікони, які мали бути «выполнены вполнѣ художественно, въ строго-церковномъ стилѣ, по предварительно одобреннымъ Духовнымъ Соборомъ эскизамъ» [2, арк. 27]. Дошки для ікон забезпечувала Лавра, а фарби – Г. Попов. Розміри ікон повинні були відповідати ескізу нового іконостаса, зробленого О. Щусєвим, а розпорядження на розміщенні ікон в іконостасі надавав Духовний Собор. Зазначалося, що ескізи ікон були власністю художника, Лаврі ж надавалося право зробити для себе фотографічні копії з них [2, арк. 27].

У цілому, ми передали зміст основних положень документів. Договори між Духовним Собором Києво-Печерської лаври і художниками містили низку таких спільних положень. Це – пункти про суму і порядок оплати праці після здачі її Духовному Собору, дії Лаври на випадок обставин, коли художник не міг виконати контракт (форс-мажор), у разі смерті художника. Художники мали право рекомендувати майстрів і умови їхньої роботи, що розглядалось і затверджувалось Духовним Собором і Комісією; Духовний Собор, у свою чергу, мав право запросити інших майстрів. Обумовлювалися питання забезпечення матеріалами (які постачали художники, а які – Лавра: фарби, золото, риштування та ін.), надання Лаврою житла. Знаменно, що до робіт допускалися тільки особи християнського віросповідання. Така вимога була мудрою, оскільки оздоблення храмів Києво-Печерсь-

кої лаври, православної святині, мало виконуватися зі щирою душею і стати для художників, майстрів «справою життя». Обумовлювалася і благопристойна поведінка (зокрема заборонялося палити).

Отже, у живописній школі Лаври зберігались орнаментальні зразки для настінного живопису Великої Успенської церкви. З них у лаврській фотомайстерні могли зробити копії – звідси походження скляних негативів із фондової збірки НЗКПЛ (КПЛ-Н-2195, 2244) з фото-знімками аркушів проекту розписів, складеному в 1896 р. С. Лазарєвим-Станицевим.

До речі, ескізи композицій, виконані В. П. Верещагіним і затверджені у травні 1898 р. Духовним Собором, також були передані отцю Феогносту, начальнику живописної та іконописної майстерень Лаври [5, с. 114]. Таким чином, підготовчі ескізи розписів Успенського храму та його настінні живописні композиції були образотворчою основою, композиційним першоджерелом для композицій Трапезної церкви і палати, в першу чергу на спільну тематику, зокрема для сюжетів Христологічного циклу в Трапезній церкві й образів преподобних отців Печерських в Трапезній палаті, які писав І. С. Їжакевич. Вплив розписів В. П. Верещагіна простежується і в настінному живописі його помічника Г. І. Попова в Трапезній церкві і палаті.

Окремо зауважимо, що в колекції НЗКПЛ зберігаються скляні негативи і фотографії не тільки стінопису Великої Успенської церкви, але й підготовчих ескізів композицій, виконаних В. П. Верещагіним скрупульозно і досконало.

У колекції НЗКПЛ зберігаються фото і скляні негативи з фотознімками розписів І. Попова, а також написаних ним ікон для іконостаса, які, судячи із зазначеного договору [2, арк. 27-27зв.], слід датувати 1907–1908 рр.

Уведені в науковий обіг документи про живописні роботи у Великій Успенській церкві надають можливість зробити новий висновок у царині атрибуції її розписів та підготовчих ескізів. Живописні композиції містили написи (що зафіксовано в негативах і на фотографіях), тому питання визначення сюжетів або персонажів немає – достатньо прочитати супровідний текст. Даткування ескізів та розписів узагальнено визначаємо такими часовими межами: травень 1894 (час утвердження проекту) – листопад 1900 (закінченні розпису основного об'єму храму) [6, с. 279]. Завдяки архівним документам даткування можемо деталізувати: ескізи датувати 1894–1898 рр. (після утвердження проекту до утвердження ескізів), а стінопис – 1897–1900 рр. (від підготовки стін під живопис, написання фонів та орнаментів до розпису основного об'єму храму). Живопис у вхідному тамбурі і ходів на хори було виконано до освячення храму (1901).

Література:

1. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев, 1901. 41 с.
2. КПЛ-А-402. Копії договорів Духовного Собору Києво-Печерського монастиря з художниками С. Лазарєвим-Станищевим, В. Фартусовим, Г. Поповим, А. Лаковим про роботи по розпису стін Успенського собору і Трапезної церкви (стін та іконостаса) Києво-Печерського монастиря. 1894–1907. 29 арк.
3. Уманцев Ф. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). *Студії мистецтвознавчі* / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Чис. 1 (21). 2008. С. 102–129.
4. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври. Київ, 2008. 254 с.
5. Крайня О. О. До історії монументального розпису Успенського собору кінця XIX ст. *Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках* : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Київ, 1–2 жовтня 2001 р.) / НКПІКЗ. Київ, 2002. С. 111–120.
6. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской Духовной Академии*. 1901. № 2. С. 277–296.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-32>

МЕТОД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧНОСТІ У ТВОРАХ Ф. Н. СОУЗИ

Горбачова В. В.

*аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Харківська державна академія дизайну та мистецтв
м. Харків, Україна*

Френсіс Ньютон Соуза – один з найвпливовіших сучасних індійських митців. Його творчий доробок поєднує у собі особливість традиційного індійського мистецтва та свободу експерименту, що поширювалась серед європейських митців XX ст. Протягом своєї шестидесятирічної кар'єри Соуза експериментував з низкою жанрів та стилів, але звичайно найбільшу увагу здобула його потужна фігуративна