

5. Arthur R. Rose. Four Interviews. – Arts Magazine. 43. № 4 (February 1969). P. 23.

6. Краева А., Кудряшова Е., Никишин А., Савинова Л. Идеология смены традиции и новаций в художественной культуре. *Власть*. 2013. № 4, С. 128–131.

7. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. пер.: В. Корнієнко. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.

8. Кириленко К.М. Діалектичний зв'язок традиції й новаторства як сутнісна риса інноваційної культури. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. № 5. С. 106-109.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-42>

## СТИЛЬ І ТЕХНІКА ЖИВОПИСУ ЦЕРКОВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

**Бардік М. А.**

*кандидат мистецтвознавства,  
провідний науковий співробітник*

*Науково-дослідного відділу історії та археології  
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника  
м. Київ, Україна*

Свято-Успенська Києво-Печерська лавра є одним із найвідоміших православних монастирів України та Європи. Його архітектурний ансамбль включений до списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Лавра, як і свята гора Афон, вважається одним із земних уділів Богородиці. Їй присвячено головний храм Лаври – Велику Успенську церкву (або Успенський собор). В XI ст., коли Печерський монастир був заснований, Велику церкву прикрашали мозаїки і фрески [1, с. 167]. Вони не збереглись. Новою точкою відліку для Печерського монастиря стало 22 квітня 1718 р., коли пожежа знищила дерев'яні будівлі, постраждали й кам'яні церкви. Монастир повстав, як фенікс із попелу, – у XVIII ст. були перебудовані церкви та інші монастирські споруди в стилі українського бароко.

Храми давньоруських часів – Велику Успенську (1073–1077) і Троїцьку надбрамну (початок XII ст.) церкви – розписали в бароковому

стилі. Стінопис виконували олійними фарбами. У цій техніці виконували барокові композиції, і чудовим прикладом українського барокового малярства є збережений розпис Троїцької церкви, створений у 1720-х на початку 1730-х рр. Пізніше, в 1832 р., олією розписав К. Волошинов приділ св. апостола і євангеліста Іоанна Богослова Успенського собору в стилі класицизму, взявши за зразок композицію твору Мікеланджело – капели Медичі у Флоренції [2, с. 102–103]. Натомість основний об'єм собору був тоді оздоблений в бароковому стилі. Розписи лаврських церков у різних стилях – бароко, класицизму, з елементами модерну, в руслі академізму – усі були написані олійними фарбами. Загалом, протягом XVIII – початку XX ст. у церквах, на дзвіницях Верхньої і Нижньої території Лаври композиції писали олійними фарбами. Ця живописна техніка була типовою для українського монументального живопису згаданого часу.

Думка про зміну техніки настінного живопису виникла в 1886 р. Справа в тому, що у Великій Успенській церкві були проведені ремонтні роботи, і орган управління Лаврою, її Духовний Собор, розглядав питання збереження існуючого розпису (виконаного олією) або його заміну на новий живопис. За тодішнім законодавством монастир не міг самостійно прийняти рішення, оскільки храм вважався надбанням вітчизняної історії, тому Духовний Собор звернувся за консультацією до фахівців. Були створені дві комісії, вони наполегливо рекомендували оздобити Велику Успенську церкву живописом за новою програмою та в дусі церков XI–XII ст. Давньої Русі та Візантії, гідно значимості православної святині, яким був цей храм для суспільства тоді і яким, зауважимо ми, він залишається і зараз. Зразки були поряд – це мозаїчні та фрескові розписи таких храмів Києва, як Софійський собор (XI ст.), Михайлівський Золотоверхий собор (XII ст.), Кирилівська церква (XII ст.). Окремим пунктом комісія зазначила у висновках: «Относительно способа исполнения стенописи, кому же, как не Киевопечерской лавре и в этом отношении придерживаться священной старины? А для сего следует в главном куполе и главном алтаре стены украсить мозаикой, а остальную стенопись исполнить *alfresco*» [3, с. 587].

Чи можна було втілити цю ідею в життя? Теоретично, так. Мистецтво мозаїки було втрачено на Русі на кілька століть після монголо-татарського завоювання. Техніку і технологію мозаїки відродив російський вчений Михайло Ломоносов. Він відкрив мозаїчну майстерню, взяв у помічники талановитих художників з Академії мистецтв, у 1750–1760-х рр. зробив серію мозаїчних картин. На жаль, після його смерті виробництво мозаїчних картин припинилось. Інтерес

до мозаїчної техніки знову виник у 1840-х у зв'язку з бажанням оздобити Ісакіївський собор у Санкт-Петербурзі мозаїчними композиціями. Вологий петербурзький клімат спонукав до пошуку стійкої техніки живопису, олійний живопис у цьому питанні мозаїчному безперечно програвав. У 1846 р., після подорожі по Італії, російський імператор Микола I надав розпорядження налагодити мозаїчне виробництво (проект влаштування виробництва мозаїки при Академії мистецтв і виготовлення мозаїчних картин розглядався в 1840-х). Російські майстри навчалися мозаїчній справі в Римі, а в 1851 р. італійські майстри приїхали до Санкт-Петербурга. При Академії мистецтв було налагоджено виробництво смальти, створення мозаїчних картин. Як в європейському мистецтві, пріоритетним був обраний римський спосіб набору мозаїки, зручний для переводу живописних композицій в мозаїчні, – кусочки смальти правильної геометричної форми на гіпсовому ґрунті наносилися на тверду основу. Для фонів виготовляли «золоту канторель» – смальту із вкладеними листками сусального золота, залиту склом і спресовану.

Мозаїчний стінопис храму був дорогим і довгим у часі. Так, мозаїчне оздоблення Ісакіївського собору тривало з 1851 р. по 1917 р., і це при наявності належного фінансування та двох мозаїчних майстерень у Санкт-Петербурзі. Для Великої Успенської церкви такий проект був практично нереальним. Художники, які її розписали в 1894–1900 рр., виконали живопис олією в академічній традиції, використовуючи золоті фони. Останні асоціювалися з мозаїками, відкривали історичну ретроспективу. А стиль XI–XII ст. привнесло орнаментальне обрамлення зображень.

Виникає закономірне питання, чи гарантувало би вживання мозаїчної техніки створення у Великій церкві Лаври монументального ансамблю в стилі візантійських церков XI–XII ст.? Відповідь близька: у тому ж Ісакіївському соборі створені вишукані мозаїчні настінні картини та ікони, віртуозні за майстерністю передачі академічних композицій і багатства колірних відтінків. Проте їхнім образотворчим кодом був код творів італійського мистецтва Високого Ренесансу – код Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело, який унаслідувало академічне мистецтво.

Іншим шляхом пішов видатний російський художник Михайло Врубель, якому пощастило бути у Венеції і милуватися мозаїками собору Сан-Марко. Ще до подорожі в Італію, він у 1884 р. блискуче виконав завдання стилізації мозаїки Софійського собору (Київ): дописав втрачені фігури трьох ангелів в центральному куполі, імітуючи олійними фарбами кубики смальти. Тепер чотири ангели сприймаються настільки цілісно,

що відвідувачі доволі часто перепитують: а де ж ангел XI ст.? Будемо реалістами, геній Врубеля створив репліку зображення за зразком, але розписати великий храм, імітуючи мозаїки, складно. Духовний Собор Лаври не цікавився подібними художніми ефектами.

Подібно до Великої Успенської церкви було вирішено питання візантійського стилю в стінописі сусідньої церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою. Її звели, використовуючи за взірць архітектуру Святої Софії (Константинополь – Стамбул), проте візантійські елементи у ній сусідять з елементами стилю ліберті. У розписах (1902–1910), виконаних олією, також використані золоті фони, а в орнаментиці спостерігається цитування: повторений орнамент із мавзолею Галли Плацидії в Равенні (орнамент на арках ніш, де розташовані композиції «Добрий Пастир» і «Св. Лаврентій»). Імітації мозаїки немає, відтворена орнаментальна композиція.

Зараз збережені олійні розписи XVIII – початку XX ст. лаврських церков реставруються зусиллями фахівців НКПКЗ.

Стовсню гіпотетичної можливості створити фресковий стінопис, який хотіли бачити члени комісії в Успенському соборі. На той час уже існувала можливість не такої трудомісткої, але близької за візуальним ефектом до фрески, техніки з використанням фарб Keim. Запатентована в 1878 р., у Західній Європі вона набула поширення з кінця XIX ст., проте для Лаври ще не була доступною (у 1890-х–1910-х фарбами Кайм були виконані розписи в деяких російських храмах, зокрема в храмі Святої Софії в Новгороді). І знову ж таки, експериментувати в головному храмі лаврське керівництво не збиралось.

Ця техніка стала затребуваною у сучасних художників. Успенський собор, підірваний у 1941 р., був відбудований і освячений у 2000 р. Розписи екстер'єру та інтер'єру собору були виконані фарбами Keim на основі рідкого силікату калію та стійких мінеральних барвників. Вони хімічно сполучаються з потинькованою поверхнею стін, утворюючи єдине ціле, тому живопис не обсипається і не відлущується від основи [4, с. 654]. Цими фарбами сучасні митці відтворювали декорацію Успенського храму в бароковому стилі.

Техніка Keim тепер використовується в розписах різних церков Лаври, у яких художники можуть за згодою нинішнього керівництва монастиря обирати різні художні традиції, наприклад, візантійську, барокову, академічну. Так само, як у минулі часи, лаврське керівництво консервативне і не схильне до живописних експериментів. А мозаїчні панно в стилі візантійських та давньоруських творів прикрашають зараз екстер'єри деяких лаврських церков і споруд. Вони є стійкими до впливу

зовнішніх чинників, як стійкою та непохитною твердиною православ'я є Свято-Успенська Києво-Печерська лавра.

### **Література:**

1. Петерик Печерский, или Отечник. Киев : Издательство Свято-Успенской Киево-Печерской лавры, 2010. 478 с. : илл.
2. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ : ТОВ «Київська Друкарська Мануфактура», 2019. 310 с. : іл.
3. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.
4. Орленко М. І. Успенський собор Києво-Печерської лаври: методологічні засади та хронологія відтворення : монографія. Київ : Фенікс, 2015. 832 с. : іл.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-43>

## **ОГЛЯД ТВОРІВ РОЗАЛЬБИ КАРР'ЄРИ У МУЗЕЇ ХАНЕНКІВ**

**Варчук М. В.**

*аспірантка*

*Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,*

*старший науковий співробітник,*

*зберігач колекції портретної мініатюри*

*Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків*

*м. Київ, Україна*

У фонді живопису Музею Ханенків зберігається окремий розділ – мініатюрні портрети. Це 69 творів XVI – XIX століть. Колекція сформована із зібрання Ханенків та київських приватних зібрань, що долучили до Музею у 1960 – 1990-х роках.

У 1986 році Музей придбав від Цецилії Гнатівни Крижановської (1898 – 1988) чотири твори портретної мініатюри за Актом закупівлі (№ 54-н/5 від 25. 06. 86). В інвентарні документи їх було записано: «Невідомий художник», «Жіночий портрет» (358 ЖК, 360 ЖК, 361 ЖК); а один твір – як «Закохана пара» (359 ЖК) [2]. Наша робота присвячена вивченню цих мініатюр.