

УДК 75.03 (045) "18/19"

Цитування:

Бардік М. А. Варіативність візантійської художньої традиції в храмовому живописі Києво-Печерської лаври 1890–1910-х. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 26–32.

Bardik M. (2023). Variations in the Byzantine Artistic Tradition in Kyiv-Pechersk Lavra Churches' Painting in 1890–1910s. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 26–32 [in English].

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідна наукова співробітниця
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра»
<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>
mb30@i.ua

ВАРІАТИВНІСТЬ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ В ХРАМОВОМУ ЖИВОПИСІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ 1890–1910-х

Мета статті – дослідити втілення візантійської мистецької традиції в монументальному живописі Києво-Печерської лаври в 1890-х – 1910-х рр. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна**. Виявлено ослаблення у використанні візантійської мистецької спадщини в монументальному живописі церков Києво-Печерської лаври. Простежено трансформацію від системного використання візантійських орнаментів, символіки золота у Великій церкві (Успенському соборі) наприкінці XIX ст. до фрагментів візантійських композицій в орнаментах у стилі модерн, а також декоративності золотого тла в церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезній церкві) на початку XX ст. Доведено некоректність вживання терміна «неовізантійський стиль» до живопису Великої церкви. Уведено в науковий обіг архівні дані, на основі яких зроблені висновки. По-перше, висвітлено алгоритм створення орнаментів і золотого тла як основи візантійської мистецької традиції. По-друге, уточнено авторство й датування розписів Великої церкви. По-третє, визначено, що відмова від візантійської традиції на користь стилю модерн у Трапезній церкві відбулась у 1902 р. разом зі зміною художників. Акцентовано на значенні підготовчих ескізів і розписів Великої церкви для створення композицій Трапезної церкви. **Висновки**. Києво-Печерська лавра не мала можливості повернутися до візантійської традиції в техніці монументального живопису, до техніки мозаїки та фрески. У живописі Великої церкви (Успенському соборі), а також церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезної церкви) візантійська традиція були реалізовані переважно в декоративних елементах – у візантійських орнаментах і золотому тлі композицій. В обох храмах тематико-сюжетні лінії художники реалізовували в традиції пізнього академізму. Автором розписів у Великій церкві поряд із В. Верещагіним був В. Фартусов. Розписи датовано 1897–1901 рр. У декорі Трапезної церкви перехід до стилю модерн почався в 1902 р. В орнаментах Трапезної наявні елементи національних (українських) мотивів і фрагменти візантійських орнаментів. Підготовчі ескізи та розписи Великої церкви були образотворчою основою для композицій Трапезної церкви й палати.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, сакральний монументальний живопис, український живопис, візантійське мистецтво, академізм, стиль модерн, Києво-Печерська лавра, Велика церква, Успенський собор, церква Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою, Трапезна церква.

Bardik Maryna, Candidate in Art Studies, Leading Researcher, Scientific-Research Department of History and Archaeology, National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"

Variations in the Byzantine Artistic Tradition in Kyiv-Pechersk Lavra Churches' Painting in 1890s – 1910s

The purpose of the article is to study the embodiment of the Byzantine artistic tradition in the monumental painting of the Kyiv-Pechersk Lavra in 1890s – 1910s. **The research methodology** is based on historical, cultural, and art historical analysis. **Scientific novelty**. The article reveals a weakening in the use of the Byzantine artistic heritage in the monumental painting of the churches in the Kyiv-Pechersk Lavra. The transformation from the systematic use of Byzantine ornaments and the symbolism of gold in the Great Church (the Dormition Cathedral) in the late 19th century to fragments of Byzantine compositions in Art Nouveau ornaments have been traced. The decorative golden background in the Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (the Refectory Church) in the early 20th century has been explored. The use of the term "Neo-Byzantine style" for the painting of the Great Church is proved to be incorrect. The author made the following conclusions on the basis of archival information introduced into scientific circulation. Firstly, the algorithm of creating ornaments and a golden background as the basis of the Byzantine artistic tradition has been observed. Secondly, the authorship and dating of paintings of the Great Church have been clarified. Thirdly, it is determined that the rejection of the Byzantine tradition in favour of the Art Nouveau style in the

Refectory Church took place in 1902, along with the change of artists. The significance of preparatory sketches and paintings of the Great Church for the creation of the compositions of the Refectory Church has been emphasised. **Conclusions.** The Kyiv-Pechersk Lavra did not have the opportunity to return to the Byzantine tradition in the technique of monumental painting, namely to the technique of mosaics and frescoes. In the paintings of the Great Church (the Dormition Cathedral) and the Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (the Refectory Church) the Byzantine tradition was realised mainly in decorative elements, namely in ornaments and the golden background of compositions. In both churches, the artists implemented thematic and narrative lines in the tradition of late academicism. Along with V. Vereshchagin, V. Fartusov was the author of the paintings in the Great Church. The paintings date from 1897 to 1901. The transition to the Art Nouveau style in the decor of the Refectory Church began in 1902. The ornaments of the Refectory contain elements of national (Ukrainian) motifs and fragments of Byzantine ornaments. The preparatory sketches and paintings of the Great Church served as the pictorial basis for the compositions of the Refectory Church and the Chamber.

Key words: sacral culture, Orthodoxy, sacral monumental painting, Ukrainian painting, Byzantine art, academicism, Art Nouveau style, Kyiv-Pechersk Lavra, Great Church, Dormition Cathedral, Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber, Refectory Church.

Актуальність теми дослідження. Надбання візантійського сакрального мистецтва отримали сприятливі умови для розвитку на теренах Печерського монастиря. У храмовому живописі то були мозаїчні та фрескові зображення, які прикрасили Велику Печерську церкву (Успенський собор). Тепер їхні малі фрагменти залишилися у вигляді музейних предметів. Невеликі фрагменти фрескового розпису можна побачити в місцях розчищення барокового живопису Троїцької Надбрамної церкви. У 1908 р. до складу Києво-Печерської лаври перейшла церква Спаса на Берестові, її давньоруську фреску «Чудесний лов риби» реставратори відкрили в 1970 р. Таким ми бачимо живопис XI–XII ст. Печерського монастиря.

Створені грецькими художниками за участі художників давньоруських (з них відомий Аліпій) мозаїчні та фрескові зображення у Великій Печерській церкві безуспішно шукали ще під час ремонтних робіт, розпочатих у 1880-х. Проте 900-літній ювілей хрещення Давньої Русі (1888) наштовхнув на думку художнім чином повернути Велику церкву в давні часи. Сучасний відвідувач Лаври помітить зв'язок із Візантією аж ніяк не в Успенському соборі, нещодавно відбудованому й розписаному в дусі XVIII ст., а в сусідній з ним церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезній церкві). Її вислий купол, як спогад про Софію Константинопольську, невисокий мармуровий іконостас на зразок візантійських низьких іконостасів являють собою ремінісценцію храмів Візантії. Утім живопис, навпаки, не залишає сумнівів про час свого створення – початок XX ст., коли популярним у європейському мистецтві був стиль модерн. В оману не вводить навіть очевидне запозичення окремих орнаментальних композицій у

Трапезній палаті, зокрема з мавзолею Галли Плацидії в Равенні (V ст.). Тому питання втілення візантійської традиції в монументальному живописі Києво-Печерської лаври на межі XIX–XX ст. є актуальним і потребує ретельного вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. Цікаві відомості про причину радикальної зміни в живописному оздобленні Великої Печерської церкви навів М. Петров. Дві комісії (1886), які склалися з представників науки, мистецтва, архітектури та церкви, наполегливо рекомендували старий живопис збити й оздобити Велику Успенську церкву живописом в дусі церков XI–XII ст. Давньої Русі та Візантії, прикрасити мозаїками й фресками [1, 586–587]. М. Петров був учасником комісій, які інспектували в 1898–1900 рр. живопис, створений за новою програмою. Окремо він зазначив вірність візантійським зразкам написаних орнаментів, що зі свого боку підтвердив відомий у царині церковної археології фахівець М. Покровський [2, 286–287]. З усвідомленням важливості події, яка відбулась на його очах, А. Савенко стисло й водночас змістовно описав обставини створення та основні композиції нової живописної декорації Великої церкви. Особливу увагу автор приділив декоративним деталям, що асоціювалися з візантійським мистецтвом: золоте тло композицій у низці компартиментів і візантійські орнаменти, ескізи яких затверджували окремо [3, 12–22]. Ґрунтуючись на описі А. Савенка, сучасні науковці, серед яких О. Сіткарьова (2000; 2018), О. Крайня (2002), Ю. Коренюк (2011), М. Орленко (2015), згадували наявність золотого тла й візантійських орнаментів у розписах Успенського собору кінця XIX ст.

Перебіг подій, пов'язаних із невдалими спробами виготовити для Успенського храму

іконостас на зразок візантійських, виготовленням іконостаса, ікон для Трапезної церкви, а також виконання розписів у Трапезній церкві й палаті на початку ХХ ст., виклав у своїх наукових розробках В. Шиденко. Наведена ним інформація щодо настінного живопису Трапезної була важливою з погляду авторства, зокрема, було вказано, хто з художників і за яку плату робив розбивку стін, писав сюжетні, орнаментальні композиції, ікони [5, 140–241]. Аналіз орнаментів Трапезної церкви й палати з погляду їхньої приналежності до модерну проводила О. Пітателева. Вона зазначала, що на золотому тлі були написані зображення у вівтарній частині церкви, у палаті, і це тло, на її думку, асоціювалося з екраном та кулісою [5]. Подібні асоціації, безумовно, пов'язували стінопис Трапезної саме з декоративністю мистецтва стилю модерн.

З огляду на первісно поставлену мету досягти візантійського першоджерела в художньому вирішенні Великої Успенської і Трапезної церков, відкритим залишається питання, якою мірою була реалізована візантійська художня традиція в їхньому настінному живописі на межі ХІХ–ХХ ст.

Мета статті – дослідити втілення візантійської мистецької традиції в монументальному живописі Києво-Печерської лаври в 1890–1910-х рр.

Виклад основного матеріалу. Висловлена в 1886 р. думка створити візантійське, точніше візантійсько-давньоруське, живописне оздоблення для Великої церкви була амбітною, романтичною у своїй любові до сивої давнини. Її реалізація потребувала зусиль майже героїчних, у дусі подвигів, якими рясніє середньовічна література. Виготовити мозаїчні зображення для головного вівтаря і центрального купола, розписати храм у техніці *alfresco* було завданням технічно складним і фінансово витратним. Виготовлення мозаїки було розвинутим в Італії, у деяких європейських містах існували мозаїчні майстерні. У той час найбільш поширеним був римський спосіб набору мозаїчних композицій, який давав змогу точно відтворювати підготовчі ескізи. Цей спосіб якнайкраще задовольнив би художників, яким належало оздобити Велику Успенську церкву Лаври. Василь Петрович Верещагін, художник, який виконував розписи, керував живописними роботами, попередньо виготовив серію підготовчих ескізів. Вони були закінченими творами, які затверджував Духовний Собор Лаври і які ретельно переводили на стіни.

Ескізи В. Верещагіна ідеально могли бути переведені в мозаїчну техніку.

Оздобити весь інтер'єр головного об'єму Успенського храму мозаїкою було нереально, з огляду на велику вартість робіт, відсутність мозаїчної майстерні в Києві, тривалий термін виконання – і Лавра на довгі роки (десятиліття) втратила для богослужінь свій головний храм. Для досягнення візуального враження фрескового живопису на межі ХІХ–ХХ ст. застосовували фарбу Keim, але в українському мистецтві її ще не використовували. Тому від думки про технічне втілення візантійської мистецької традиції довелося відмовитись, і нові розписи Великої церкви виконали в олійній техніці, поширеній у той час в українському сакральному живописі.

У візантійських художників мозаїчна та фрескова техніка була засобом виразності особливого художнього стилю. Його пластична мова формувалася століттями і викристалізувалася в образотворчий канон. Художники, які розписували наприкінці ХІХ ст., на відміну від своїх попередників ХІ ст., використовували інші засоби виразності, засоби академічного живопису, при цьому майстерно виконуючи композиції з урахуванням висоти й викривлення архітектурних поверхонь. Такі композиції, виконані навіть у мозаїчній техніці, залишалися б у традиції пізнього академічного живопису.

Художники пішли іншим шляхом. Василь Петрович Верещагін, Семен Миколайович Лазарев-Станищев, Віктор Дормидонтович Фартусов, а також їхні колеги живописці та майстри, які працювали над розписами інтер'єру Успенського храму, втілили візантійську традицію в декоративний спосіб. Візуальним зв'язком з візантійським сакральним живописом стали численні орнаменти, запозичені з творів візантійського мистецтва або створені (доопрацьовані) на їхній основі. І звичайно, асоціацію з візантійськими мозаїками створювало золоте тло, на якому написали композиції в низці компартиментів Великої Успенської церкви.

Такий підхід ішов у руслі історизму – поширеній тенденції в архітектурі та образотворчому мистецтві. Використання візантійської архітектурної спадщини отримало назву «неовізантійського стилю» в архітектурі. У Великій церкві не було цілісної стилізації і застосовувати до її розписів термін «неовізантійський стиль» було б некоректним; це був академічний живопис із візантійськими декоративними елементами.

Окремо зауважимо, що в програмі розписів Великої церкви, автором якої був київський митрополит Іоаннікій (Руднев), було здійснено повернення до первинної декорації центрального купола й апсиди головного вівтаря. У них, як і в XI ст., були написані відповідно Христос Пантократор і Богородиця. Зображення апостолів у простінках барабана купола, євангелістів на парусах, «Таємної вечері» в головному вівтарі було і в попередній, і новій декорації, утім змінилася образотворча мова цих зображень.

Утілення візантійської традиції через орнаментику та золоте тло художники виконували як окреме завдання, на що проливають світло виявлені нами архівні документи з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ). Це – копії договору Лаври з академіком архітектури С. Лазарєвим-Станищевим від 2 липня 1894 р. [6, арк. 1–4, 5–7]. Він брав на себе обов'язок протягом п'яти років після отримання Духовним Собором затвердженого загального проєкту розпису Великої церкви бути відповідальним за ґрунтування та розбивку стін під живопис, розробку ескізів орнаментів і їхнє виконання в храмі згідно із затвердженим проєктом та попереднім кошторисом. С. Лазарєв-Станищев мав виконати малюнки стін з орнаментами 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 з реставрації Великої Печерської церкви та слідкувати за цими роботами. Обумовлювалось, що роботи могли виконуватися Лаврою в господарський спосіб або здані підряднику. На час відсутності академіка нагляд за роботами виконував його помічник (ним був художник Георгій Іванович Попов). С. Лазарєв-Станищев відповідав за підготовку архітектурних поверхонь для розпису, надавав розміри згідно з проєктом під час розширення вікон та влаштування карнизів (архітектура верхнього ярусу храму набула деяких змін).

Виявлені документальні свідчення проливають світло на техніку й технологію виконання золотих фонів та орнаментів. Маємо на увазі цікаві відомості, зафіксовані в копії договору від 12 вересня 1896 р. з академіком живопису Віктором Дормидонтовичем

Фартусовим [6, арк. 12–15]. Художник зобов'язувався виконати роботи з розпису орнаментальним живописом, підготовки та фарбування стін під олійний живопис згідно з проєктом розпису Великої церкви В. Верещагіна та С. Лазарєва-Станищева (який, до речі, затвердили в 1894 р.). В. Фартусов мав провести комплекс робіт: 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 й розтушувати два рази (кращого сорту білилами і вказаним кольором). Розбити місця під живопис та орнаменти; написати орнаменти олією з воскомастикою (глютенем) у візантійському стилі за розпорядженням С. Лазарєва-Станищева; згідно з проєктом орнаменти писати по золотому фону або з позолотою орнаментів по гольдфарбі. В. Фартусов зобов'язувався провести роботи зі своїми орнаментальними живописцями й іншими робочими. Художник зазначав: «Орнаментальні роботи мають виконуватися у технічному відношенні, згідно з наданим мною зразком, який буде зберігатися в Духовному Соборі Лаври (зберігатися у живописній школі)» [6, арк. 12 зв.]. У договорі також йшлося про низку технічних питань, наприклад про надання золота Духовним Собором. Роботи мали розпочати 2 жовтня 1896 р. і повністю завершити через два роки.

Восени та взимку 1896 р. В. Фартусов із помічниками виконував роботи зі встановлення риштувань, підготовки архітектурних поверхонь під розписи. Наступного, 1897 р., він написав фони для композицій та орнаменти. В. Фартусов, отже, поряд із В. Верещагіним є автором розписів.

Фотографії, скляні негативи світлин підготовчих ескізів і розписів зберігаються в колекції НЗКПЛ. Композиції містили написи (що зафіксовано в негативах і на фотографіях), тому для визначення зображених сюжетів або персонажів достатньо прочитати супровідний текст. Уведені архівні дані надають змогу уточнити датування.

Відомо, що ескізи композицій, які підготував В. Верещагін, Духовний Собор Лаври почав затверджувати в 1898 р., основні живописні роботи були закінчені в листопаді 1900 р. [2, 279], тому в публікаціях трапляється таке датування живопису: 1898–1900 рр. Проте, як ми пересвідчилися, у 1897 р. В. Фартусов написав фони композицій та орнаменти, які є невід'ємною частиною розписів. Тому

основний комплекс настінного живопису Великої церкви слід датувати 1897–1900 рр. Додатково зазначимо, що В. Фартусов до освячення Великої церкви 6 серпня 1901 р. розписав вхідний тамбур і ходи на хори [3, 28].

Коли тривали живописні роботи у Великій церкві, неподалік від неї на місці занепакої Трапезної XVIII ст. звели нову церкву Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою. В її архітектурному об'ємі, основаному на візантійській стилізації, органічним був би живопис, пронизаний пам'яттю храмів Візантії. Можна було б скористатися попереднім досвідом, використовуючи ту саму олійну техніку, оздобити зображення орнаментами у візантійському стилі, широко застосувати золоте тло.

Золоті фони *de facto* використані в стінописі вівтарної частини храму, їхня присутність у самій церкві не домінує. Утім золото активно наявне в Трапезній палаті, перетворюючи рослинні (не візантійські) орнаменти, пейзажі на рівноправний елемент усього розпису поряд із зображеннями Христа, Богородиці, ангельського світу, апостолів, преподобних отців Печерських. І така рівноправність є типовою ознакою стилю модерн і суперечить візантійській традиції.

Постає питання про нестворення (!) орнаменту у візантійському стилі в Трапезній церкві. Відповідь на нього знаходимо в архівних джерелах. Збереглась копія договору, укладеного в січні 1902 р. між Лаврою і В. Фартусовим [6, арк. 28–29]. Художникові доручали виконання орнаментів у русько-візантійському стилі ретельно, міцно та художньо на стінах й арках Трапезної церкви і палати за створеним ним і затвердженим Духовним Собором проектом і пробами на місці. Художник мав виконати підготовку й розбивку стін під увесь живопис, виконати ескізи орнаментів в 1/8 їхнього натурального розміру, зробити шаблони орнаментів натурального розміру, підготувати архітектурні поверхні (види робіт такі ж, як і підготовчі роботи в Успенському храмі, зокрема фарбування фонів з обведенням у рами у вигляді фільонок), зробити розбивку стін під розпис загалом (орнаментів та інших живописних композицій). Усі ці роботи мали виконати під особистим наглядом В. Фартусова (або його помічника) його майстри. До підготовчих робіт мали приступити відразу, до орнаментальних – не пізніше квітня 1902 р. і завершити все до 1 серпня 1903 р.

Проаналізувавши архівні відомості [6, арк. 18, 20], можемо зробити висновок, що В. Фартусов почав виконувати контракт: провів підготовку стін для стінопису, зокрема прооліїв їх. Натомість Лавра віддала замовлення іншим митцям: розбивку стін під живопис і створення ескізів орнаментів було доручено виконати архітекторові Олексію Вікторовичу Щусеву, а підготувати стіни та написати орнаменти – художникові Андрію Афанасійовичу Лакову.

Ця подія стала поворотним пунктом і в живописі Трапезної, і Лаври. Візантійська мистецька традиція поступилася мистецтву ар нуво, або стилю модерн. Її використовували вже довільно.

Збереглися копії договору від 24 вересня 1902 р. з А. Лаковим про розпис орнаментами стін і склепінь Трапезної церкви та палати, їхню підготовку й детальну розбивку під орнаментальний розпис, підготовку шаблонів орнаментів у контурах [6, арк. 18–19, 20–23]. Художник мав написати орнаменти по готових детальних малюнках у кольорі, які склав архітектор О. В. Щусев, під його керівництвом і наглядом. У договорі вказано роботи з підготовки архітектурних поверхонь під розпис. Орнаментальний розпис Трапезної церкви й палати планували завершити до 1 серпня 1905 р.

Орнаменти, які написав А. Лаков, насичені нестримною енергією росту, енергією земного життя. Рослини і квіти буяють, у квітучому розмаїтті є і каштанові гілки з білими свічками. Знамениті київські каштани... Національні мотиви, як і сила рослинних енергій, є проявом стильових ознак модерну.

Георгій Іванович Попов та Іван Сидорович Їжакевич, які написали богословські сюжети, працювали в руслі пізнього академічного живопису. У їхніх композиціях можна бачити прояви модерну, деякі елементи символізму.

У НЗКПЛ зберігаються копії договорів з Г. Поповим, зокрема на розпис Трапезної церкви і палати від 9 листопада 1902 р. [6, арк. 24–26]. Він мав написати на стінах і склепіннях 10 сюжетів складних і 5 одиночних (у ріст) священних зображень. Художник зобов'язувався написати зображення на вказаних Духовним Собором місцях «у строго церковному стилі за [його] та ухваленим Духовним Собором ескізами» [2, арк. 24]. Обумовлювалося, що заміна зображень іншими або інші зміни в ухвалених ескізах були можливі тільки з дозволу Духовного Собору. Позолоту фонів, вінців та написів у зображеннях, надання золота забезпечувала

Лавра. У договорі докладно прописані інші моменти організації робочого процесу (фарби, риштування тощо). Визначалося, що ескізи зображень, які створив Г. Попов, після їхнього виконання залишаються за ним, а Лавра мала право для себе зробити з них фотографічні копії [6, арк. 25].

В архіві НЗКПЛ є копія договору з Г. Поповим на написання 24 ікон від 20 жовтня 1907 р. [6, арк. 27–27 зв.]. Згадка про договір на написання ікон, але без посилань на документи, є в праці В. Шиденка [4, 238]. У договорі художник до 1 липня 1908 р. зобов'язувався написати для нового іконостаса Трапезної церкви ікони, які мали бути «виконані цілком художньо, у строго-церковному стилі, за попередньо ухваленими Духовним Собором ескізами» [6, арк. 27]. Дошки для ікон забезпечувала Лавра, а фарби – Г. Попов. Розміри ікон повинні були відповідати ескізу нового іконостаса, який зробив О. В. Щусєв, а розпорядження на розміщення ікон в іконостасі надавав Духовний Собор. Ескізи ікон були власністю художника, Лаврі ж надавали право зробити для себе фотографічні копії з них [6, арк. 27].

Додатково зауважимо, що договори художників із Духовним Собором Києво-Печерської лаври містили низку спільних положень. Це – пункти про суму та порядок оплати праці після здачі її Духовному Собору, дії Лаври на випадок обставин, коли художник не міг виконати контракт, у разі смерті художника. Художники мали право рекомендувати майстрів та умови їхньої роботи, що розглядали й затверджували Духовний Собор і Комісія; Духовний Собор, відповідно, мав право запросити інших майстрів. Обумовлювали питання забезпечення матеріалами (які постачали художники, а які – Лавра: фарби, золото, риштування та ін.), надання Лаврою житла. До робіт допускали тільки осіб християнського віросповідання. Така вимога була мудрою, оскільки оздоблення храмів Києво-Печерської лаври, православної святині, мали виконувати зі щирою душею, і це мало стати для художників, майстрів «справою життя». Була обумовлена й благопристойна поведінка (зокрема заборонялося палити).

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

Відомо, що ескізи композицій, виконані В. Верещагіним і затверджені у травні 1898 р. Духовним Собором, також були передані начальнику живописної та іконописної майстерень Лаври. Отже, підготовчі ескізи розписів Успенського храму та його настінні живописні композиції були образотворчою основою для композицій Трапезної церкви і палати, передусім на спільну тематику, зокрема для сюжетів Христологічного циклу в Трапезній церкві й образів преподобних отців Печерських у Трапезній палаті, які писав І. Їжакевич. Вплив розписів В. Верещагіна простежуємо й у настінному живописі його помічника Г. Попова в Трапезній церкві.

Загалом стилізації візантійського живопису в Трапезній церкві та палаті не відбулось. І навіть запозичення окремих композицій з візантійських мозаїк, фрагментарно введених в орнаментуку Трапезної палати, виявляють довільне ставлення до мистецької спадщини Візантії.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що виявлено ослаблення у використанні візантійської мистецької спадщини в монументальному живописі церков Києво-Печерської лаври. Простежено трансформацію від системного використання візантійських орнаментів, символіки золота у Великій церкві (Успенському соборі) наприкінці XIX ст. до фрагментів візантійських композицій в орнаментах у стилі модерн, а також декоративності золотого тла в церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (у Трапезній церкві) на початку XX ст. Доведено некоректність вживання терміна «неовізантійський стиль» до живопису Великої церкви. Уведено в науковий обіг архівні дані, на основі яких зроблено висновки. По-перше, висвітлено алгоритм створення орнаментів і золотого тла як основи візантійської мистецької традиції. По-друге, уточнено авторство й датування розписів Великої церкви. По-третє, визначено, що відмова від візантійської традиції на користь стилю модерн у Трапезній церкві відбулась у 1902 р. разом зі зміною художників. Акцентовано на значенні підготовчих ескізів і розписів Великої церкви для створення композицій Трапезної церкви.

Висновки. Києво-Печерська лавра не мала можливості повернутися до візантійської традиції в техніці монументального живопису, до техніки мозаїки та фрески. У живописі Великої церкви (Успенському соборі), а також церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезної

церкви) візантійська традиція були реалізована здебільшого в декоративних елементах – у візантійських орнаментах і золотому тлі композицій. В обох храмах тематико-сюжетні лінії художники реалізовували в традиції пізнього академізму. Автором розписів у Великій церкві поряд із В. Верещагіним був В. Фартусов. Розписи датовано 1897–1901 рр. У декорі Трапезної церкви перехід до стилю модерн почався в 1902 р. В орнаментах Трапезної наявні елементи національних (українських) мотивів і фрагменти візантійських орнаментів. Підготовчі ескізи та розписи Великої церкви були образотворчою основою для композицій Трапезної церкви й палати.

Література

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1900. № 4. С. 579–610, № 5. С. 40–70.
2. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской Духовной Академии*. 1901. № 2. С. 277–296.
3. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.
4. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври (російською мовою). Київ : НКПІКЗ, Фенікс, 2008. 254 с.

5. Пітателева О. Лаврський модерн. Орнаменти Трапезної церкви і палати : альбом. Київ : Софія, 2014. 144 с.

6. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». *Група зберігання «Архіє»*. КПЛ-А-402. 1894–1907. 29 арк.

References

1. Petrov, N. (1900). On the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 4, 579–610; 5, 40–70 [in Russian].
2. Petrov, N. (1901). On the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 2, 277–286 [in Russian].
3. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnerova i Ko [in Russian].
4. Shydenko, V. A. (2008). Selected works on the history of the Kyiv-Pechersk Lavra. Kyiv: NKPIKZ, Feniks [in Russian].
5. Pitatelieva, O. (2014). Art Nouveau of Lavra. Ornamentation of the Refectory and the Refectory Church. Album. Kyiv: Sofiia [in Ukrainian, in Russian, in English].
6. National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra". Records. KPL-A-402 (1894–1907) [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2023
Отримано після доопрацювання 22.05.2023
Прийнято до друку 29.05.2023*