



УДК 75.03 (045)

Бардік М. А.

Національний Києво-Печерський
історико-культурний заповідник,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ДО ПИТАННЯ ОНОВЛЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПISY ХРАМУ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ (УСПЕНСЬКИЙ ПРИДІЛ)

Бардік М. А. До питання оновлення монументального живопису храму Софії Київської у першій половині ХІХ століття (Успенський приділ). У статті вперше досліджується монументальний живопис приділу Успіння Пресвятої Богородиці Київського Софійського собору. Наведені архівні матеріали демонструють історико-культурний контекст створення зазначених розписів, дають уяву про майже невідому творчість живописця К. Волошинова. Завдяки введенню у науковий обіг архівних документів та мистецтвознавчому аналізу вперше проведена атрибуція живопису: названі імена художників, визначено час створення розписів, тематику і сюжети композицій. Вперше в історії українського мистецтва з'ясовано, що Успенський приділ Софії Київської у 1835–1836 рр. розписав художник з м. Борисполя Корнілій Волошинов. А у 1850 р. відповідно до програми відновлення Софійського собору, розробленої академіком Ф. Солнцевим, живописні композиції на тему хрещення Русі у цьому приділі виконав художник Києво-Печерської лаври Іринарх.

Ключові слова: Київський Софійський собор, атрибуція, монументальний живопис, Корнілій Волошинов, Іринарх.

Бардік М. А. К вопросу обновления монументальной живописи храма Софии Киевской в первой половине XIX века (Успенский придел). В статье впервые исследуется монументальная живопись придела Успения Пресвятой Богородицы киевского Софийского собора. Приведенные архивные материалы демонстрируют историко-культурный контекст создания указанных росписей, дают представление о практически неизвестном творчестве живописца К. Волошинова. Благодаря введению в научный обиход архивных документов и искусствоведческому анализу впервые проведена атрибуция живописи: названы имена художников, определены время создания росписей, тематика и сюжеты композиций. Впервые в истории украинского искусства выяснено, что Успенский придел Софии Киевской в 1835–1836 гг. расписал художник из г. Борисполь Корнилий Волошинов. А в 1850 г. в соответствии с программой обновления Софийского собора, разработанной академиком Ф. Солнцевым, живописные композиции на тему крещения Руси выполнил художник Киево-Печерской лавры Иринарх.

Ключевые слова: Киевский Софийский собор, атрибуция, монументальная живопись, Корнилий Волошинов, Иринарх.

Bardik M. To the Issue of the Renewal of Mural Painting of the Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century (the Assumption Side-Altar).

Background. In the Cathedral of St. Sophia in Kyiv the unique complex of monumental painting is kept. The mural painting of the side-altar of the Assumption of the Virgin is extremely interesting in the context of plot line and stylistic peculiarities. Its painted decoration till nowadays has not been the subject of specialised research.

Objectives. The purpose of our scientific research is the attribution of the mural painting in the side-altar of Assumption the Virgin in the Kyiv St. Sophia Cathedral, to perform which we need to define the names of artists who created the mural painting, the date of its creation and the program of painting.

Methods. To research this complex of paintings we have applied the following methods: cultural, historical and art analysis.

Results. The paintings of the Assumption side-altar made in oil technique are specified with singularity and originality. The stylistic traits of mature classicism and some traits of academism, which were peculiar for it, separate him from the general cathedral decoration. It does not have any analogies with the other compartments of the St. Sophia Cathedral.

Among the historical documents about the St. Sophia Cathedral which are kept in Kyiv archives we have found the unknown archival document which we for the first time implement into scientific circulation. It contains the information about the renewal of the St. Sophia Cathedral, including the painting decoration of the Assumption side-altar.

From July 1835 till June 1836 the artist Kornilii Voloshinov created the mural painting in the side-altar of the Assumption of the Virgin in the St. Sophia Cathedral. He was paid for his work and materials from church sums during the specified period. The total sum which he earned for the painting of side-altar, according to our estimations was approximately 1208 roubles.

It is understood from the found archival documents that K. Voloshinov also renovated the icons icon-stands in the Cathedral of St. Sophia.

The name and works of the artist K. Voloshinov are almost unknown. Thanks to the work with archival documents we established that in 1829–1831 he created the mural painting, restored the icons and icon-stands in one more widely-known Kyiv cathedral, namely in the Assumption cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra.

We have established that the mural paintings of the Assumption side-altar of the St. Sophia Cathedral are the only available for watching paintings made by K. Voloshinov, which were preserved in good condition and are finished. The decoration of paintings design was grounded on the principle of synthesis of architecture and painting; the peculiarities of architectural composition have caused the principle system of the layout of compositions. In such way the apex of cross-vault of side-altar is the centre of a circle where the faces of angels in clouds are drawn. The cross-vault is drawn in the form of coffering ceiling which resembles the paintings of the vaults in the Kazan Cathedral in Sankt-Petersburg.

We have attributed the compositions drawn by K. Voloshynov. Their plots are the illustrations to Biblical history. Four compositions are depicted in the vault. The plots of two of them are originated from the Old Testament. “Ladder of James” and “The Appearance of the Angel to Manoe’s Wife”. The plots of others are originated from the New Testament; they are “The Resurrection of Christ” and “The Virgin Mary with the Baby Christ and John the Baptist”. The last picture is the skilfully painted copy of the world-known Rafael’s picture “La belle jardinière” which is kept in Louvre. Evidently K. Voloshinov had the reproduction of the Rafael’s picture and in such way esteemed the Great Master.

The principal topic composition of the side-altar decoration is the big picture “Assumption of the Virgin” on the west wall of side-altar. It is interesting that the Apostle painted on the right is depicted with six toes on his left foot. With this ironical reply K. Voloshinov sends the spectator to the “Sistine Madonna” where Raphael drawn the right hand of the Pope Sicst in such way that it seemed to have six fingers.

In the decoration of side-altar K. Voloshinov successfully used the motif of flowers. The festoons of roses and of red and white poppies strengthen the lyrical motive of the topic of the Virgin. The general decision of paintings is specified with decorativeness.

Four compositions are defined in the painting decoration of the side-altar. They are devoted to the topic of the Baptising of Ancient Rus. To attribute the mentioned compositions we studied the annals of the reconstruction of the St. Sophia Cathedral in 1843–1853. We have established that these plots were included to the program of the painting reconstruction of the St. Sophia Cathedral by academician Fedor Solntsev.

For the first time we attributed the compositions of historical topics in the Assumption side-altar in the St. Sophia Cathedral. They were drawn by Irinarh, the artist of the Kyiv-Pechersk Lavra, in 1850. The plots of pictures are the following: “Princess Olga”, “Act of faith by the Prince Volodymyr”, “The Holy Face”, “The Baptising of Rusyches”. It is necessary to notice that all four compositions show the artistry of Irinarh.

He perfectly managed with drawing, creating of space and with vehicles of perspective.

Conclusions. *So thanks to the archival documents which we found and implemented into the scientific circulation, and also thanks to the art and cultural and historical analysis we for the first time have made the attribution of the paintings of the side-altar Assumption of Virgin in the Kyiv St. Sophia Cathedral. The mural painting was created by the artist Kornilii Voloshinov in 1835–1836.*

We have specified which paintings were created by K. Voloshinov in the Assumption cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra and they were dated by 1829–1831.

For the first time we attributed the compositions of historical topics in the Assumption side-altar in the St. Sophia Cathedral. They were drawn by Irinarh, the artist of the Kyiv-Pechersk Lavra, in 1850.

The new data about the works of the artists K. Voloshinov and Irinarh, which were obtained as the result of our research, have to be included to the history of Ukrainian fine art and culture.

Keywords: *St. Sophia Cathedral, attribution, mural painting, Kornilii Voloshinov, Irinarh.*

Постановка проблеми. У Софійському соборі, найдавнішому храмі Києва, що пам’ятає славу Давньої Русі, зберігається унікальний комплекс монументального живопису. Його складають розписи різних епох, відзначені різною стилістикою та живописною технікою. Надзвичайно цікавим з точки зору сюжетного ряду та стилістичних особливостей є настінний живопис приділу Успіння Пресвятої Богородиці.

Цей бічний приділ знаходиться у південній частині собору. Його було утворено у XVII ст. на місці колишньої південної зовнішньої галереї [3: 82]. Успенський приділ, що має вхід з південного боку, відносно відокремлений від головного об’єму собору. Його живописна декорація до сьогодні не була предметом фахового дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Коротку згадку про розписи Успенського приділу зустрічаємо тільки в монографії Н. Нікітенко, присвяченій Софійському собору [4: 85]. Визначивши їх як загадковий стінопис палацового типу, вона назвала чотири композиції, включно із «Успінням Богородиці». Їхнє трактування, – вважає автор, – нагадує салонні картини, що рясніють деталями, барвистим одягом персонажів, застиглих у манерних позах. На думку Н. Нікітенко, на цей живопис проливає світло той факт, що у 1721 р. собор прикрасили розписами. Ймовірно, – продовжує вона, – стінопис приділу поновлювали у середині або другій половині XVIII ст. У підписах до ілюстрацій композиції датуються XVIII-м ст. [4: 87–90]. Отже, висловлене припущення у подальшому наводиться як доведений факт. На жаль, припущення не підкріплюється аргументованим аналізом чи документальними матеріалами, тому висловлена думка є авторською гіпотезою, що спонукає до подальших наукових пошуків.

Таким чином, питання датування живописних композицій, як і питання авторства, визначення сюжетно-тематичних ліній залишаються відкритими. Це є питання атрибуції. Отримати на них відповіді можливо, провівши культурно-історичний та мистецтвознавчий аналіз цього комплексу розписів.

Ціль статті. Метою нашого наукового дослідження є розв'язання питань атрибуції монументального живопису приділу Успіння Пресвятої Богородиці Києво-Софійського собору, для чого необхідно з'ясувати імена художників, що виконали розписи, час створення та програму розписів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Живопис Успенського приділу, виконаний в олійній техніці, відзначений своєрідністю, оригінальністю. Притаманні йому стилістичні риси зрілого класицизму і певні риси академізму виокремлюють його із загальної храмової декорації. Він не має аналогій із живописом в інших компартиментах Софійського собору, тому для визначення його походження було б даремним застосовувати порівняльний аналіз. Безперечно, вирішити проблему атрибуції допомогли б прямі історичні відомості, документальні свідчення.

У наукових пошуках ми звернулися до першоджерел. Серед історичних матеріалів по Софійському собору, що зберігаються в архівах Києва, нам вдалося відшукати архівний документ, який ми вперше вводимо у науковий обіг. Він містить різнопланову інформацію, у тому числі відомості про роботи з оновлення собору у період 1832–1836 рр. і про живописне опорядження Успенського приділу [1].

Початок живописних робіт цього періоду був пов'язаний із виготовленням раки для мощів священномученика Макарія — київського митрополита, вбитого татарами у 1497 р. Срібну з позолотою раку (на неї пішло більше двох пудів соборного срібла) виготовив київський ювелір Олександр Стрельбицький, який також працював для оздоблення храмів та ікон у Києво-Печерській лаврі. Ікону «Вбивство Священномученика Макарія» для раки написав Корнілій Волошинов.

Далі в архівних документах зазначено узагальнено, що К. Волошинов, якого названо іконописцем та живописцем, виконував іконостасну роботу у соборі. Крім виплачених за живописну роботу сум записано повністю його прізвище, ім'я, по-батькові: Корнілій Євстафійович Волошинов. Відмітимо, що у документах він підписувався власноруч про отримання платні за роботу: Корнілій Волошиновъ. І головне, архівні документи свідчать, що саме він розписав Успенський приділ.

З липня 1835 р. по червень 1836 р. Корнілій Євстафійович Волошинов виконав розписи у приділі Успіння Богородиці Софійського собору. За роботу і матеріали протягом вказаного часу йому з церковних сум виплачували кошти. Загальна сума, яку він отримав за розписування приділу, за нашими підрахунками, склала 1 208 рублів. Також у листопа-

ді 1835 р. К. Волошинов позолотив Царські врата іконостаса Успенського приділу, за що отримав 100 рублів.

Очевидно, К. Волошинов був кваліфікованим майстром. Окрім монументального живопису, іконопису, він виконував золотарні роботи. У цьому ж документі є записи, що в 1836 р. він позолотив кіоти ікон Спасителя і Божої Матері Любецьких та іконостас верхнього приділу Іоанна Богослова Софійського собору.

Ім'я та роботи художника К. Волошинова майже невідомі. Лише у монографії О. Сіткарьової, де йшлося про архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври, в одному реченні згадується К. Волошинов. А саме: у 1828–1830 рр. під керівництвом начальника лаврської іконописної майстерні С. Обідовського І. Ороб'євський, К. Волошин та п'ять помічників поновили настінний живопис в Успенському соборі — у головному вівтарі, жертovníку, вівтарі архангела Михаїла, переписали сорок дві ікони у притворі та іконостасні ікони приділу св. архidiaкона Стефана. Також у примітці вказано, що він — живописець, селянин м. Борисполя Переяславського повіту [5: 62]. Бажаючи знайти відомості про творчий доробок художника, ми звернулися до архівних документів Києво-Печерської лаври.

В кількох архівних справах йдеться про поновлення живопису Успенського собору Лаври, в якому брав участь К. Волошинов. Датування О. Сіткарьової проведеного поновлення маємо скоригувати згідно архівних документів: 1829–1830 рр. [6; 7]. Живописним роботам передували цікаві події.

Поновити живопис вдалося завдяки численним пожертвам віруючих, зокрема щедрому дару княгині К. Кудашевої, яка згодом прийняла чернечий постриг і була похована біля Хрестовоздвиженської церкви на території Ближніх печер Києво-Печерської лаври. У 1825 р. вона пожертувала 5 000 рублів, але живописні роботи і не думали розпочинати. Протягом трьох років княгиня наполегливо цікавилася про початок робіт, доки керівний орган Лаври — Духовний Собор — вирішив поновити живопис у 1829 р. Обрадувана княгиня пожертувала ще 1 000 рублів. Затримка живописних робіт у соборі, на наш погляд, може бути пояснена відсутністю у лаврській іконописній майстерні кваліфікованих кадрів, адже її начальник, священник Симон Обідовський, шукав живописців у Києві та повітах Київської губернії. Живописні роботи виконали художники: житель Києва дворянин Іван Ороб'євський та панський селянин Корнілій Волошинов. В іконописній та золотарній роботі з ними брали участь п'ять робітників, чий імена, на жаль, не записані у документах [6].

Отже, під час виконання живописних робіт в Успенському соборі Лаври художник був ще кріпаком: Переяславського повіту містечка Борисполя селянин колежського радника Василя Лукашевича живописець Корній Волошин. Написання

імені та прізвища в лаврських архівних документах варіюється, його називають Корній або Корнілій, Волошинов або Волошин. У документах з архіву Софійського собору він не значиться кріпаком, очевидно, у 1835 р. художник уже був вільною людиною. І в них, як ми зазначали вище, він підписувався власноруч Корнілій Волошинов. Цей варіант написання приймемо за вірний, визнаючи первісне право за самим художником.

У 1830 р. К. Волошинов поновив ікони в приділі первомученика архidiaкона Стефана лаврського собору Успіння Богородиці [7]. Завдяки виявленим архівним документам ми можемо доповнити відомості про творчість художника. У 1831–1832 рр. він поновив іконостасні ікони та розписав приділ св. Іоанна Богослова Успенського собору [8]. Програми розписів або малюнка із схемою розташування композицій серед архівних документів не збереглося, хоча про такий малюнок йдеться в одному з документів архівної справи. Є тільки запис, що планувалося прикрасити приділ сценами життя св. Іоанна Богослова.

Таким чином, розписи Успенського приділу Софійського собору — єдиний доступний для огляду живопис К. Волошинова у гарному стані збереження, закінчений за своїм задумом. В основу побудови декорації розписів було покладено принцип синтезу архітектури та живописного опорядження, особливості архітектурної композиції зумовили загальну систему розташування композицій. Так, вершина хрещатого склепіння приділу є центром кола, в якому зображені личка ангелів у хмарах (іл. 1). Нижній перлинний колорит із переливами світло-блакитних і світло-рожевих відтінків передає спокійну й радісну атмосферу горішнього світу, ледь намічений об'єм створює враження легкості. Її підкреслює контрастна вивіреність геометричної композиції та чіткість рисунка у зображенні касетованої стелі, яке розділене на сектори відповідно до архітектоники хрещатого склепіння (іл. 2). Вписані у прямокутники квіти трактовані об'ємно, загальне рішення стелі нагадує розписи склепінь Казанського собору Санкт-Петербурга, хоча К. Волошинов у колірному рішенні використав не гризайль, а стримані блакитно-рожеві тони. Завдяки перспективним викривленням ліній візуально збільшується висота приміщення, а у сполученні з написаними об'ємно колонами створюється ілюзія екседри — улюбленої форми в архітектурі класицизму. Ілюзорні екседри є об'ямуванням чотирьох сюжетних композицій.

Тематика трьох з них продовжує тему тондо з ангелами — це зображення, в яких також присутні ангели. На східному схилі склепіння — лествиця Якова, де в центрі написані сходи, а по боках — ангели; навпроти, на західному схилі, зображений Христос в оточенні ангелів. Цей сюжет можна атрибуувати як Воскресіння. Колірне рішення сцен суголосне центральному тондо, у легких відтінках перлинного гучніше звучать блакитні й рожеві.

У сценах на північному і південному схилах склепіння усі кольори більш виражені, колірна гама підпорядкована зеленій домінанті. І це не дивно, адже означені сцени ілюструють земні епізоди Священної історії. На північному схилі зображена жінка навколішки коло полум'я, над яким парить ангел (іл. 3). Ми атрибутуємо цю композицію як «Явлення ангела жінці Маноя» — епізод, описаний у Старому Завіті, коли ангел сповістив про майбутнє народження Самсона (Суддів, 13). Навпроти розташована також сцена «жіночої» тематики — Діва Марія із маленьким Христом та Іоанном Хрестителем (іл. 4). Це — майстерно написана копія загально відомої картини Рафаеля «Прекрасна садівниця», що зберігається у Луврі. Вочевидь, К. Волошинов мав репродукцію картини Рафаеля і, віддаючи шану великому маестро, написав за нею композицію над південним входом в Успенський приділ Софії.

Богородична тема пов'язує розписи склепіння з головною тематичною композицією декорації приділу — великою картиною «Успіння Богородиці» на західній стіні (іл. 5). Мистецтво Рафаеля також поєднує ці композиції, проте приховано, помітно лише для знавців живопису. У апостола, зображеного праворуч біля ложа Богородиці, який стоїть на одному коліні на кшталт лицаря або вельможі перед своєю королевою, на лівій нозі уважний глядач нарахує шість пальців. Цією іронічною реплікою К. Волошинов відсилає глядача до «Сікстинської Мадонни», де Рафаель написав кисть правої руки папи Сикста таким чином, що здається на ній шість пальців.

Сцена «Успіння Богородиці» побудована за канонами класицизму з урахуванням особливостей монументального живопису. Намічені три плани витягнуті по вертикалі, тому простір картини неглибокий і весь сюжет легко охоплюється одним поглядом. Перший план займають по боках фігури двох апостолів та красивої жінки з точеним профілем. Її зображення нагадує академічну штудію скульптури. Такою, на наш погляд, К. Волошинов зобразив Марію Магдалину. Жест її рук, якими вона тримає біле покривало Богородиці з квітами троянд, поєднує перший і другий план, де художник розмістив ложе Богоматері в оточенні апостолів. Зображення кожного з них відзначено індивідуальними особливостями, проте безпомилково пізнається тільки Іоанн Богослов. Він показаний юнаком, інші апостоли — у середньому віці й усі — ідеально прекрасні.

Просвітленим, ідеально прекрасним із класично правильними рисами обличчя художник написав лице Богородиці, зануреної у легкий сон. Її витончений образ доповнюють аристократичні руки із тонкими пальцями. Фігура Марії на ложі надана під невеликим кутом — прийом добре відомий іконописцю К. Волошинову — дозволяє не зруйнувати площинність картини й забезпечити оптимальний огляд композиційного центру картини. Стриманий холоднуватий колорит з перевагою відтінків білого



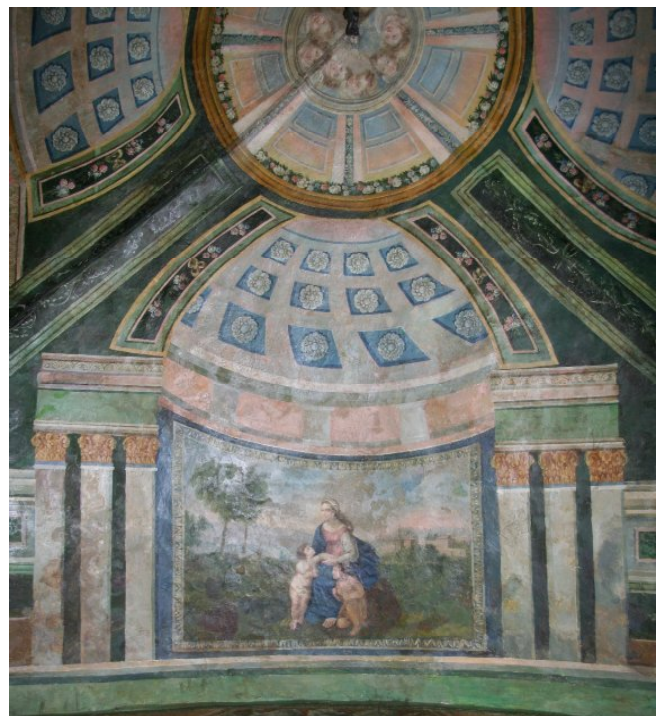
Іл. 1. К. Волошинов. Тондо з ангелами.
Олія. 1835–1836 рр.



Іл. 2. К. Волошинов. Розписи склепіння. Лествиця
Якова. Воскресіння. Олія. 1835–1836 рр.



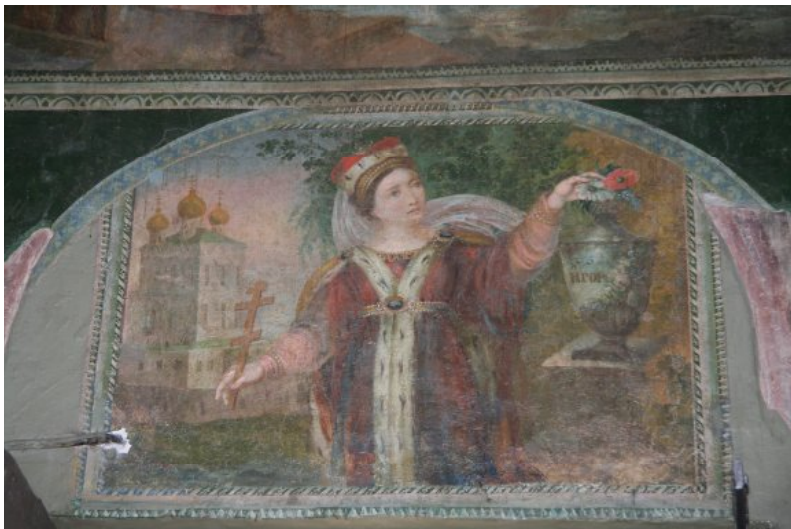
Іл. 3. К. Волошинов. Явлення ангела жінці Маноя.
Олія. 1835–1836 рр.



Іл. 4. К. Волошинов. Прекрасна садівниця.
Олія. 1835–1836 рр.



Іл. 5. К. Волошинов.
Успіння Богородиці
Олія. 1835–1836 рр.



Гл. 6. Гринарх.
Княгиня Ольга.
Олія. 1850 р.



Гл. 7. Гринарх.
Випробування віри
князем Володимиром.
Олія. 1850 р.



Гл. 8. Гринарх.
Спас Нерукотворний.
Олія. 1850 р.



Гл. 9. Гринарх.
Хрещення русичів.
Олія. 1850 р.

та димчасто-синього у зображенні Богородиці та хмар кореспондує з теплим блакитним відкритого неба. Фігурки маленьких путті так само, як і фігури апостолів, виконані у теплих тонах. Врівноважена, симетрична композиція сповнена піднесеності та спокою, що відтворює ідею зображення і таїнство Успіння — перехід до іншого життя, сповненого любові, радості, краси, істини.

У декорації приділу К. Волошинов вдало використав мотив квітів. Гірлянди рожевих троянд із маками червоного й білого кольору облямовують композиції, підкреслюють архітектоніку приміщення. Традиції класицизму з використанням квіткових гірлянд підсилюють ліричний мотив Богородичної тематики. Загальне рішення розписів відзначається декоративністю.

У ньому виділяються чотири композиції на південній та північній стінах — іншою манерою виконання, глибинною побудовою простору, історичною тематикою, вираженою оповідністю. Композиції, пов'язані не з Успінням, якому присвячений приділ, а з темою хрещення Русі. Їхній розмір не вписується в обрані площини, тому картини вийшли із зрізаними кутами, що особливо помітно у зображенні княгині Ольги (іл. 6). Вочевидь, композиції були написані пізніше, їх «вставили» у наявну систему розписів. Відповідь на питання про їхнє походження ми знайшли у праці П. Лебединцева, присвяченій відновленню Софії у 1843–1853 рр. [2].

Живописними роботами з відновлення Софії імператор Миколай I доручив керувати академіку Федору Солнцеву. За первісним задумом академіка, який розробляв програму поновлення первісного живопису та нових композицій, що була схвалена Святішим Синодом та імператором, до загальної декорації собору мали увійти сюжети з історії Давньої Русі. Вони включали поставлення хреста апостолом Андрієм на київських горах, хрещення княгині Ольги, випробування віри князем Володимиром, його хрещення, хрещення його синів та народу, побудова Софійського собору, заснування Лаврського храму тощо [2: 366–367].

Можемо зробити висновок, що задум Ф. Солнцева у скороченому вигляді було втілено у бічному Успенському приділі відповідно до наявності вільних площин (можливо, попередньо з них були видалені декоративні композиції, написані К. Волошиновим). Через їхню обмежену кількість довелося відмовитися від більшості сюжетів, зокрема, тих, що дублювали сюжети розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври (сюжет з апостолом Андрієм Первозваним та заснування Успенського собору) або аналогічним ним (заснування Софійського собору). В Успенському приділі Софії давньоруська тематика представлена трьома сюжетами із княгинею Ольгою, князем Володимиром, хрещенням руського народу. До них приєднана картина із Спасом Нерукотворним.

Для атрибуції зазначених композицій нам варто звернутися до історичної хроніки відновлення Софії. Оновлення живопису Софійського собору у 1850 р. було доручено художнику отцю Іринарху. Чернець, соборний старець Києво-Печерської лаври, він був членом Комітету з відновлення Софії і керував відновлюваними роботами [2: 391]. Іринарх, до речі, оновив монументальний живопис лаврського Успенського собору у 1840–1843 рр., по цій роботі він був відомий Ф. Солнцеву. Працював Іринарх і в Лаврі, і в Софії безкоштовно, во славу Божу. Із лаврськими послухниками він оновлював живописну декорацію Софійського собору. Виходячи з історичних даних та програми Ф. Солнцева, можна зробити висновок, що саме Іринарх, який написав нові композиції в соборі, у 1850 р. виконав і чотири композиції давньоруської тематики в Успенському приділі.

Композиції розміщені парно, але їхнє розташування не підпорядковано принципам хронології, послідовності, тому історичним циклом їх вважати не можна. Сюжети розмістили таким чином, щоб необхідний розмір зображень відповідно до кількості персонажів, вписати у наявну площину. Тому зображення княгині Ольги вийшло «зрізаним» унизу. Образ київської княгині трактований шляхетним і витонченим, далеким від суворості історичної правди. Молода миловидна жінка, вбрана у темно-червону сукню й корону, які оздоблені царським горностаєвим хутром. Праворуч зображена урна із написом *Гор* — підказка глядачеві, що дає змогу атрибутувати композицію — «Княгиня Ольга». Вірна дружина, вона кладе на урну квіти білого й червоного маку, які є основним декоративним мотивом квіткових гірлянд декорації приділу і, відповідно до провідної теми успіння, символізують сон. Хрест у правій руці Ольги та церква, яка, вочевидь, нагадує про Іллінську церкву — першу християнську церкву Києва, збудовану за наказом Ольги, підкреслюють її роль у розповсюдженні християнства на Русі.

Наступна за історичною хронологією сцена розташована не поряд, а навпроти (іл. 7). Це — багатопігурна композиція на тлі палацової аркади, в центрі її бачимо чоловіка в одязі античного воїна, який правою рукою притримує щит, а в лівій тримає царську державу. Правитель відвернувся від чоловіків, один з яких із довгим волоссям, одягнений по західноєвропейській моді. А слухає уважно правитель православного священика. Атрибуцію сцени можна зробити за програмою Ф. Солнцева — «Випробування віри князем Володимиром». Тема вибору віри поєднується із темою хрещення, що розкрита зображенням купелі, на яку вказує молода красива жінка в золотій короні, у сукні, оздобленій горностаєвим хутром. Такою представлена візантійська царівна Анна у супроводі двох фрейлін. Майбутня дружина Володимира тримає хрест і переконує його хреститися.

В контексті випробування віри можна сприймати сцену, розташовану нижче, де зображені православні священики, що тримають убрус із ликом Христа (іл. 8). Композиція «Спас Нерукотворний» має, на нашу думку, подвійне значення. По-перше, він пов'язаний темою зцілення з попередньою композицією — зображенням Христа на убрусі зцілюється цар Едеси Авгар, а у князя Володимира зцілилися очі після хрещення. По-друге, нерукотворне зображення Христа вважають прообразом священних зображень у живописі, у такий спосіб іконописець Іринарх показав зв'язок церковного живопису із Спасителем.

Навпроти сцени з князем Володимиром міститься сцена хрещення його підданих, котру за програмою Ф. Солнцева можна атрибутувати як «Хрещення русичів» (іл. 9). Вона побудована за принципом станкової картини з чітко розробленими трьома планами, глибоким простором. На першому — група літніх чоловіків на березі річки, серед яких православний священик, що хрестить людей. Останні завдяки драпуванням і ракурсам художнику вдалося показати досить цнотливо, відповідно до церковного інтер'єру. На другому — зображена група жінок, ліворуч — середньовічний замок на скелі. Третій план — пейзажний, побудований просторовими ходами та повітряною перспективою.

Маємо зазначити, що усі чотири композиції виявляють майстерність Іринарха — живописця. Він прекрасно володів технікою рисунка, побудови простору, прийомами перспективи. Фігури майстерно зображені у різних ракурсах, загальний теплий колорит із домінантою теплих зелених і рожевих узгоджений із загальним колоритом розписів, через що дописані пізніше історичні сцени гармонійно вписуються у живописний ансамбль приділу.

Висновки. Отже, завдяки виявленню нами і введеним у наукових обіг архівним документам, а також мистецтвознавчому та культурно-історичному аналізу ми вперше зробили атрибуцію розписів приділу Успіння Божої Матері Києво-Софійського собору. Монументальний живопис виконав Корнілій Євстафійович Волошинов з липня 1835 р. по червень 1836 р. У ці роки він, як свідчать архівні дані, також поновлював іконопис та іконостаси у Софійському соборі.

Ми уточнили, які живописні роботи К. Волошинов виконав в Успенському соборі Києво-Печерської лаври та їхнє датування: 1829–1831 рр. На основі архівних матеріалів вдалося з'ясувати, що окрім поновлення монументального живопису, іконопису у східних компартиментах собору та приділі св. первомученика Стефана, у 1831 р. К. Волошинов розписав приділ св. Іоанна Богослова та поновив у ньому іконостасні ікони. Збережені фрагменти цих розписів є найдавнішим живописом головного лаврського храму.

Вперше ми атрибутували композиції історичної тематики в Успенському приділі Софії. Їх написав у 1850 р. лаврський художник Іринарх відповідно до живописної програми академіка Ф. Солнцева.

Таким чином, 30–50-ті рр. XIX ст. для двох найвідоміших соборів Києва — Софійського та Успенського Києво-Печерської лаври були значним періодом в їхній художній історії, періодом оновлення живописної декорації. Ці храми були поєднані не тільки спільною історичною канвою — подіями у житті міста і православної церкви, а й особистостями — художниками, майстрами, що працювали над їхнім опорядженням. Такими були живописці Корнілій Волошинов та отець Іринарх. Отримані в ході нашого дослідження нові дані про творчість художників К. Волошинова та Іринарха мають увійти до історії українського образотворчого мистецтва і культури.

Література:

1. Державний архів м. Києва, ф. 3, оп. 2, № 33, 146 л.
2. Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г. / П. Лебединцев // Труды Киевской Духовной Академии. — К., 1878. — № 8. — С. 364–403. — № 12. — С. 495–525.
3. [Лебединцев П.] Описание Киево-Софийского кафедрального собора / П. Лебединцев. — К.: Тип. К. Т. Керер, 1882. — 101 с.
4. Никитенко Н. Н. Святая София Киевская / Н. Никитенко. — К.: Горобец, 2008. — 384 с.
5. Сіткарьова О. В. Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVIII–XX століття / О. Сіткарьова. — К.: Головкивархітектура, НДГПАМ, 2001. — 338 с.
6. Центральний державний архів України м. Київ, ф. 128, оп. 1, № 1700, 101 л.
7. Центральний державний архів України м. Київ, ф. 128, оп. 1, № 1727, 7 л.
8. Центральний державний архів України м. Київ, ф. 128, оп. 1, № 1760, 19 л.