УДК 75.03(045)

Бардік М. А.

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

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ХУДОЖНИКІВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У СОФІЙСЬКОМУ СОБОРІ КИЄВА (МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС 1850-Х)

Бардік М. А. Мистецька спадщина художників Києво-Печерської лаври у Софійському соборі Києва (монументальний живопис 1850-х). *Стаття присвячена вивченню спадщини художників Києво-Печерської лаври у комплексі монументального живопису Київського Софійського собору. Завдяки мистецтвознавчому аналізу в поєднанні з культурно-історичним підходом уперше софійські розписи 1850-х рр. досліджені як цілісний художній об'єкт. Визначені засади, на яких будувалася програма оновленої храмової декорації, вплив лаврського іконопису та давніх софійських розписів на створення нових композицій. На основі аналізу історичних свідоцтв та введення до наукового обігу архівних документів атрибутовані композиції, написані художником Києво-Печерської лаври Іринархом. Уперше названі лаврські художники і майстри, що працювали під його керівництвом; визначені компартименти собору, розписані ними; уточнено датування композицій. Досліджено художні особливості розписів, зроблено висновок про їхню значимість у формуванні живописного опорядження Софійського храму.*

Ключові слова: *Київський Софійський собор, Києво-Печерська лавра, Іринарх.*

Бардик М. А. Художественное наследие художников Киево-Печерской лавры в Софийском соборе Киева (монументальная живопись 1850-х). *Статья посвящена изучению наследия художников Киево-Печерской лавры в комплексе монументальной живописи Киевского Софийского собора. Благодаря искусствоведческому анализу в комплексе с культурно-историческим подходом впервые софийские росписи 1850-х гг. исследованы как целостный художественный объект. Определены принципы, на которых строилась программа обновленной храмовой декорации, влияние лаврской иконописи и древних софийских росписей на создание новых композиций. На основе анализа исторических свидетельств и введения в научный обиход архивных документов атрибутированы композиции, написанные художником Киево-Печерской лавры Иринархом. Впервые названы работавшие под его руководством лаврские художники и мастера; определены расписанные ими компартименты собора; уточнена датировка композиций. Исследованы художественные особенности росписей, сделан вывод об их значимости в формировании живописного убранства Софийского храма.*

Ключевые слова: *Киевский Софийский собор, Киево-Печерская лавра, Иринарх.*

Bardik M. The Artistic Heritage of the Kyiv-Pechersk Lavra Artists in Kyiv St. Sophia Cathedral (mural painting, 1850s). ***Background.*** *In the mid-nineteenth century the decoration in Kyiv St. Sophia Cathedral was renewed by the Kyiv-Pechersk Lavra painters who were led by Irinarkh. These paintings over a hundred and fifty years were considered only in terms of ancient Russian frescoes restoration. However, the mural painting of 1850s has got the historic and artistic value. The paintings of the Lavra artists which now adorn in St. Sophia Cathedral, have not yet become the subject of a thorough study of art research.*

Objectives. *The purpose of this scientific research is to study the artistic heritage of the Kyiv-Pechersk Lavra artists which is in the mural painting ensemble of St. Sophia Cathedral (dated 1850s); to attribute compositions: to define time, painters and craftsmen who performed the artistic renewal of St. Sophia Cathedral.*

Methods. *The research process is based on an integrated use of cultural and historical approach and art analysis of the paintings (dated 1850s). The part of this research is the introduction of new archival documents to the scientific use and their analysis.*

Results. *In 1843 academician F. Solntsev found the ancient frescoes in Kyiv St. Sophia Cathedral. This was the impetus for the renewal of the Cathedral in 1843–1853's. In 1844, the Committee was established to renew St. Sofia Cathedral. The introduction of archival documents to the scientific use revealed that in June 1849 Irinarkh, the Lavra artist, was introduced to the Committee. He was appointed to perform new paintings, to renovate the paintings of XI and XVIII centuries, to gold-plate the domes, to supervise all renewal works.*

According to the archival documents, which have at first time been introduced into scientific use, Irinarkh in 1849–1852's worked with the purchase of necessary materials, provision of food for artists and craftsmen. At the same time he supervised the renewal of churches and bell towers in the Lavra. Irinarkh did all the work for free.

In St. Sophia Cathedral Irinarkh performed the painting program which was approved by Emperor Nicholas I. The concept of program and its main thematic

Рецензент статті: Романенкова Ю. В., доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри образотворчого мистецтва, Інститут мистецтв, Київський університет ім. Б. Грінченка

Стаття надійшла до редакції 18.08.2016

story-lines were developed by F. Solntsev. The academician decided that new compositions had to imitate the ancient ones. The imitation was the ideological basis of the concept of painting of 1850s. It was implemented in the similarity of the decoration system in neighbour compartments and in the compliance with thematic lines of new compositions and primary painting.
The program of new paintings and renewal of paintings of XVIII century was approved in January, 1850. Irinarkh could start paintings in spring 1850. So this time we have to consider as the starting point in the dating of paintings. Irinarkh began the renovation of frescoes in July 1850.
For attribution of compositions which were created by Irinarkh and artists who worked under his supervision, the following historical fact is very important: on September 8, 1851 the service was restored in the middle part of the Cathedral. This meant that the renewal of painting decoration was completed and paintings were dated from no later than the specified time. These were paintings in the main altar, credence, central dome, dome square, transept, central nave, side-altar of Sts. Joachim and Anne, side nave of Sts. Peter and Paul, west choir vault.
The art analysis of the composition "The Women Bearing Spices at the Sepulcher" in the transept vault led to make the attribution of the icons in the same plot. Icon was drawn by Irinarkh during 1843–1850's; it is in the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve collection.
Irinarkh and Lavra's artists had to achieve the harmony of new and old paintings with the help of different methods. Each of them worked in his own manner, so Irinarkh had to control the distribution of areas of work carefully and, if possible, to reduce the distinction of performance to common style.
Thanks to the research of archival documents in this article we at the first time introduced the names of artists and craftsmen of the Kyiv-Pechersk Lavra, which renewed St. Sophia Cathedral under the supervision of Irinarkh, into scientific use. According to the archival documents it was for the first time concluded that by the end of 1851 the frescoes were renovated and the new paintings were made in two side-altars of St. George and Archangel Michael.
The work in unheated cathedral caused a serious illness in Irinarkh. He requested the Committee to postpone the execution of paintings inside the cathedral. This contradicted the will of the emperor to finish renewal in 1851. Therefore, the supervision over paintings was transferred to another artist in late July 1852. Irinarkh continued to supervise paintings in the Cathedral till summer 1852. For the first time into scientific use we introduced the names of artists who from the beginning and in summer 1852 painted two side-altars of St. Volodymyr, Sts. Anthony and Theodosius of Pechersk. They were the students of Irinarkh. They came from different towns and villages in Ukraine.
***Conclusions.** The art analysis of the paintings of 1850s in St. Sophia Cathedral with the cultural and historical approach allowed for the first time to investigate them as a single art object with the defined ideological basis and a kind of plastic language. The artists of the Kyiv-Pechersk Lavra, who were led by Irinarkh, imitated the primary compositional schemes and coloristic principles in their new compositions. The analysis of historical evidence, the introduction of archival documents to the scientific use allowed for the first time to name the Lavra artists and craftsmen who worked with Irinarkh, to specify the time of paintings (spring 1850 — summer 1852), and to set compartments where they were performed, that is to perform the attribution. The artistic heritage of Irinarkh and of the Lavra artists became an integral part in the mural painting complex of Kyiv St. Sophia Cathedral and an interesting phenomenon in the history of Ukrainian art.*

***Keywords:** Kyiv St. Sophia Cathedral, Kyiv-Pechersk Lavra, Irinarkh.*

Постановка проблеми. Софійський собор Києва і Києво-Печерська лавра є першими пам'ятками України, що під одним номером були включені до списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та що протягом століть зв'язували спільна історія, долі князів, царів, митрополитів, художників. У середині XIX ст. декорацію Св. Софії оновлювали живописці на чолі з лаврським художником Іринархом. Ці живописні роботи понад сто п'ятдесят років розглядалися лише з точки зору реставрації давньоруських фресок. Проте монументальний живопис 1850-х рр. має історичну і художню цінність. Мистецька спадщина художників Києво-Печерської лаври — розписи, що і нині прикрашають Софійський собор, — не ставали предметом ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першим окремим виданням, де йшлося про оновлення Софійського собору в 1843–1853-х рр., була праця очевидця і учасника подій І. Скворцова. Він, зокрема, розповів, що живописні роботи проводилися під керівництвом академіка Ф. Солнцева. Після невдалої спроби іконописця Макара Пєшехонова поновити фрески, живописні роботи з 1850-го р. виконував чернець Києво-Печерської лаври Іринарх, а після його звільнення через хворобу з 1852-го р. — священик Іосиф Желтоножський. Автор коротко описав низку давніх і нових композицій, акцентувавши сюжетні лінії в основному об'ємі храму [4: 34–51].

Фундаментальним по насиченості історичним фактажем був реферат П. Лебединцева про відновлення Софійського собору, написаний за матеріалами архіву Св. Синоду [3]. Згодом ця праця стала першоджерелом для дослідників II пол. XIX — поч. XXI ст., серед яких В. Лазарєв, Г. Вздорнов, Л. Ганзенко. Вони, як майже всі науковці радянського і пострадянського часу, цікавилися в першу чергу унікальним ансамблем софійських мозаїк і фресок, їхнім станом збереження, обставинами розкриття та поновлення фресок. Для них оновлення собору, за великим рахунком, звелося до поняття «солнцевська реставрація», що означало псування фресок [2: 65–71; 1: 31–35].

Софійським розписам були присвячені статті Т. Рясної та І. Вільчинської. Вони описали низку композицій, свого часу названих І. Скворцовим, і вперше навели їхні фотографії, що зберігаються у науковому архіві Національного заповідника «Софія Київська». Фотознімки були зроблені у 1950-х рр.

під час реставраційних робіт перед тим, як композиції зафарбували нейтральним тоном. Композиції, створені у період оновлення, автори узагальнено датували XIX ст. Т. Рясная також навела фрагменти реставраційних звітів і написів у двох композиціях центральної нави.

Отже, висвітлення подій оновлення Софійського собору в 1843–1853-х рр. та опис кількох композицій не вирішили проблему атрибуції розписів зазначеного періоду. Відкритим залишилося питання авторства і датування.

Мета статті. Метою наукової роботи є дослідження мистецької спадщини художників Києво-Печерської лаври у живописному ансамблі Софійського собору. Її виконання ґрунтується на комплексному застосуванні культурно-історичного підходу та мистецтвознавчого аналізу розписів, створених під час оновлення храму Св. Софії у 1843–1853-х рр. Процес дослідження реалізується у виконанні дослідницьких завдань, а саме: з'ясуванні ідейної основи програми оновленої живописної декорації та її втіленні, проведенні атрибуції нових композицій, встановленні імен художників, майстрів Києво-Печерської лаври, що виконали художнє оновлення Софії Київської.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хід історичних подій дивним чином поєднав долю двох найвідоміших храмів Києва — Успенського собору Києво-Печерської лаври та собору Св. Софії. У 1840–1843-х рр. проводилося масштабне оновлення Успенського собору під керівництвом художника, ченця, начальника лаврської іконописної майстерні ієромонаха Іринарха. Влітку 1843-го р. до Києва приїхав академік Федір Солнцев інспектувати роботи з оновлення розписів. Дослідник давнини, він, відвідуючи Софійський собор, виявив давні фрески. Це історичне відкриття стало для храму доленосним. Відтоді ансамбль монументального живопису XI ст. домінував у визначенні мистецтвознавцями, культурологами, істориками художньої цінності софійського живопису в історії образотворчого мистецтва.

Ф. Солнцев був членом заснованого у червні 1844-го р. Комітету з відновлення Софійського собору. Членами Комітету були представники влади, духовенства (у тому числі згаданий вище І. Скворцов, Київський митрополит Філарет), фахівці, що займалися архітектурними, живописними та інженерними роботами. До складу Комітету був введений Іринарх. Уточнити, коли саме, а також відповісти на питання авторства розписів періоду оновлення собору дають змогу архівні документи, які ми вперше вводимо до наукового обігу [7]. Згідно з ними, Іринарха було призначено членом Комітету в червні 1849-го р. за рекомендацією митрополита Філарета (Амфітеатрова).

Рішення митрополита ґрунтувалося на високому фаховому рівні Іринарха, його таланті живописця, організатора. Йому доручили вести господарським чином усі роботи з оновлення Софійського собору та архітектурних споруд Софійського подвір'я, виконати нові розписи у соборі, оновити низку композицій XVIII ст., поновити живопис XI ст., іконостаси, позолоту куполів.

Про складність і масштабність робіт, проведених Іринархом, дають уявлення архівні документи, які вводяться до наукового обігу [5; 6]. Іринарх у 1849–1852-х рр. (навіть після звільнення через хворобу у серпні 1852-го р.) вів справи по закупівлі золота, цегли, лісу, інших матеріалів, а також по забезпеченню харчами художників, майстрів, робітників. Одночасно з оновленням Софії він керував роботами з позолоти куполів церков та дзвіниць Києво-Печерської лаври, поновленням розписів низки лаврських церков. Усю роботу Іринарх робив безкоштовно, з благочестивого сумління.

У Софійському соборі Іринарх утілював живописну програму, схвалену імператором Миколаєм I. Концепцію програми, її основні тематико-сюжетні лінії розробив Ф. Солнцев. Академіка вирізняла повага до вітчизняної історії, тому він вирішив у місцях, де не було фресок, оновити низку композицій XVIII ст., а нові зображення створити, наслідуючи давні [3: 396].

Принцип «наслідування» (в оригіналі — «подражания»), по суті, став ідейною основою концепції Ф. Солнцева. Він реалізовувався у композиційно-тематичних засадах програми розписів — в аналогії системи декорації сусідніх компартиментів собору та відповідності сюжетики нових композицій тематичним лініям первинного живопису.

Проект нових композицій та оновлення живопису XVIII ст. був затверджений у січні 1850-го р. [3: 397–398]. Розпочати живописні роботи у неопалюваному соборі Іринарх міг не раніше ніж навесні 1850-го р. Отже, цей час маємо взяти за відлік у датуванні розписів.

До поновлення фресок Іринарх за рішенням Комітету приступив у липні 1850-го р. Він практично врятував ситуацію. Раніше М. Пєшехонов поновив фрески темперою, після чого вони вкрилися пліснявою. Намагаючись боротися з нею, М. Пєшехонов просочив зображення вареною олією і пошкодив їх. Було вирішено поновлювати фрески олійними фарбами. У техніці олійного живопису виконали усі розписи в соборі [3: 391, 397]. Таким чином, живопис поновлення, який після реставраційних робіт XX ст. зберігся у місцях втрат фрескового живопису, слід датувати не раніше липня 1850-го р.

Для атрибуції композицій, створених Іринархом і художниками, які працювали під його керівництвом, важливим є історичний факт, наведений П. Лебединцевим. У день храмового свята, 8 вересня 1851-го р., у середній частині собору були відновлені богослужіння [3: 508]. Це означає, що оновлення живописної декорації було завершено, і розписи датуються не пізніше вказаного часу. Зі згаданої публікації протоієрея Софійського собору

І. Скворцова стає зрозумілим, що під середньою частиною храму малися на увазі головний вівтар, жертовник, центральний купол і підкупольний квадрат, трансепт, центральна нава, приділи свв. Іоакима і Анни, свв. Петра і Павла. Також був оновлений розпис склепіння західної частини хорів, огляд на яке відкривається з середньої частини собору.

У названих компартиментах Іринарх і лаврські художники оновили та написали нові композиції, сюжети яких органічно пов'язані з тематикою поновлених ними фресок (софійські фрески свого часу були ретельно досліджені В. Лазарєвим [2: 71–115]). У трансепті на північно-західній стіні — «Воскресіння Христове», на склепіннях — «Апостоли Петро та Іоанн біля гробу Господнього», «Жони мироносиці біля гробу Господнього», «Шлях до Еммауса», «Вечеря в Еммаусі». Зауважимо, що на південно-західній стіні трансепта була розкрита фреска «Зішестя Св. Духа». Отже, усі композиції були присвячені темі воскресіння Христового і явлення Христа по Його воскресінні. Нові композиції в апсидах приділів також відповідали тематиці первинної фрескової декорації: у приділі свв. Іоакима і Анни — «Праведний Іоаким зі стадом своїм», у приділі свв. апп. Петра і Павла — чудеса ап. Петра: «Воскресіння Тавіфи» і «Зцілення кульгавого при храмі» [4: 39–43].

На жаль, композиція зі св. Іоакимом втрачена. Під час реставраційних робіт 1930-х рр. в апсиді приділу свв. Іоакима і Анни був видалений увесь живопис поновлення, навіть там, де не було фрески. Тому на місці «Праведного Іоакима» зіяє пустота — пофарбована нейтральним тоном ділянка стіни. Інші із зазначених композицій зараз вкриті нейтральним тоном і закриті для огляду.

Очевидно, найбільш відповідальні живописні роботи у центральній частині собору виконав особисто Іринарх. Йому належить композиція «Жони мироносиці біля гробу Господнього» на північному склепінні трансепта (іл. 1). Її сюжет співвідноситься (але не збігається) з поновленою Іринархом давньою фрескою «Явлення Христа жонам мироносицям», яка розташована нижче, на північній стіні трансепта. Нова композиція ілюструє уривок із Євангелія від Марка, де розповідається, як Марія Магдалина, Марія Яковлева і Саломія купили пахощі і пішли до гробу, щоби помазати тіло Господа. Увійшовши до гробу, вони побачили юнака — ангела, який сповістив їм, що Христос Воскрес [Мк 16: 1–7]. Чорно-біла фотографія живопису із втратами не дає повного уявлення про написану Іринархом сцену. Таку можливість надає ікона з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (іл. 2). Вона, до речі, атрибутована у музейній картотеці як твір невідомого художника середини XIX ст. Її зіставлення зі сценою, написаною у Софійському соборі, дає підстави уточнити атрибуцію. Ікону написав Іринарх у період після закінчення оновлення Успенського собору лаври і до початку живописних робіт у Софійському соборі, тобто у 1843–1850-х рр.

Композиційна побудова ікони, її колорит точно передають деталі євангельської оповіді, створюють враження реальності чуда. Євангеліст пише, що подія відбувалася дуже рано, коли сходило сонце. Тому теплий рожевий відтінок зорі, як дихання нового життя, пронизує колірну канву зображення. Він починається у малюнку ранішнього неба у верхньому лівому куті, концентрується у кольорі плащів жінок, рефлексами повторюється у тінях білого одягу ангела, тканини, на якій він сидить. У тінях ангельського одягу присутні й теплі блакитні відтінки — рефлекси фрагмента неба над печерою. Кольорові тіні, навіяні натурними спостереженнями, Іринарх вільно поєднав із традиційним для академічного живопису м'яким світло-тіньовим моделюванням фігур жінок. Теплий колорит рожево-блакитних і приглушених золотих, оливково-зелених, пісочних відтінків у поєднанні з мотивом білого у зображенні ангела та головних уборів жінок створює атмосферу душевного тепла, тихої світлої радості.

Логічно вважати, що колорит іконного зображення був повторений Іринархом у софійській композиції, як її загальна побудова і деталі, наприклад, ангел праворуч згідно з євангельським текстом [Мк 16: 5] або зелена травичка на першому плані. Особливо показовим є збіг у трактуванні ангела. Іринарх надав його образу зворушливої безпосередності: обличчя відкрите й щире, ніжки по-дитячому не достають до землі, а жести рук відверті й красномовні. Образ ангела переконливо втілює зміст євангельського тексту: «А він каже їм: не ужахайтеся; Ісуса шукаєте Назарянина, розп'ятого; Він воскрес; Його нема тут. Ось місце, де Його положили» [Мк 16: 6].

Іринарх-монументаліст врахував особливості поверхні склепіння, де було легше передати глибину печери, але складніше розмістити фігури мироносиць. На відміну від ікони, жіночі фігури розташовані не послідовно, а з використанням глибини: фігуру середньої жінки художник написав за двома іншими. Іринарх був досвідченим рисувальником — пропорції фігур відповідно до увігнутості склепіння та огляду знизу трохи витягнуті. Виділяється та відрізняється від зображення на іконі стилізоване трактування фігури, одягу і рук молодої жінки, що є оригінальною реплікою мозаїчного зображення архангела Гавриїла з композиції «Благовіщеня» (іл. 3). Жест тендітної ручки є живою реакцією на слова ангела і пластичним зв'язком із ним.

Вочевидь, так Іринарх представив Марію Магдалину — вродливою жінкою, духовно просвітленою після того, як Спаситель вигнав із неї сім бісів [Мк 16: 9]. Фотографія фрагмента композиції з її голівкою виявляє талант Іринарха-живописця (іл. 4). Марія Магдалина показана у тричвертному повороті праворуч до ангела. Її віра у чудо воскресіння Господа майстерно передана у довірливому погляді великих очей. Тонко, лесируванням, модельоване

прекрасне молоде обличчя, хвилясте волосся, убране у модну зачіску. Ніжність обличчя, шовковистість локонів підкреслені ретельно проробленими складками покривала, створенням ефекту важкої фактури тканини.

Розписи Іринарха у підкупольному просторі виконані з урахуванням особливостей архітектурної композиції. Зображення апостолів між вікнами барабана центрального купола розраховані на огляд знизу, тому їхні пропорції видовжені, трактування облич узагальнене, світлотіньове моделювання фігур посилене, колорит побудовано на контрастному зіставленні колірних плям. У живописних фрагментах, що доповнюють мозаїчні зображення євангелістів на парусах, трактування об'єму, колорит наближені до мозаїк.

Медальйони із зображеннями свв. Іоакима (іл. 5) і Анни над підпружними арками ретельно пророблені. Іринарх намагався наблизитися до стилістики давнього живопису. Пластичною мовою художник утілював ідейний принцип «наслідування» живописної програми Ф. Солнцева. Іринарх м'яко моделював обличчя вохристими відтінками, а фігури — вивіреним ритмом складок та двома відтінками кольору в малюнку одягу, як у фресках. Узгодженість давніх і нових зображень досягається Іринархом завдяки схожості силуету, використанню однакової або подібної композиційної схеми. У даному випадку це — фронтальне поясне зображення на золотому тлі у круглому медальйоні.

Іринарху і художникам, які працювали з ним, довелося різними прийомами досягати гармонії нових і давніх розписів. Кожен працював у власній манері, тому Іринарх мав ретельно контролювати розподіл ділянок роботи і, по можливості, зводити індивідуальність виконання до спільного стилістичного знаменника. Це певною мірою вдалося зробити, хоча, звичайно, у розписах простежується різний професійний рівень живописців.

Дослідження архівних документів дозволяє вперше ввести до наукового обігу імена художників, що під керівництвом Іринарха оновлювали Софію Київську. Серед них особи духовного звання, які були лаврськими послушниками. Це — Ф. Соколовський, Г. Павловський, А. Пашковський, М. Пашковський, Є. Осинський, М. Зданевич, Н. Садовський, М. Золотов, І. Кожуховський, М. Радолицький, Н. Богданович, А. Діаковський, Є. Дворецький, І. Дворецький, Н. Нетупський, В. Кушнєв, Л. Кушнєв, К. Соколовський, М. Бережинський, П. Короповський, Н. Ванявський, С. Петруневич, Ю. Тодорович та Г. Пашковський. Наприкінці жовтня їх перевели з Києво-Печерської лаври до єпархіального відомства, видавши свідоцтва про виконану роботу [7]. Названі художники з Іринархом писали нові та поновлювали первинні розписи у середній частині собору.

З архівних документів можна зробити висновок, що живописні роботи тривали і після відновлення богослужінь. Були поновлені фрески і написані нові композиції у бічних навах собору: архангела Михаїла, прпп. Антонія і Феодосія, св. вмч. Георгія (Трьох святителів), св. Володимира, а також у західній частині собору.

Розписи виконувалися майже до середини грудня 1851-го р. Іринарх працював з лаврськими послушниками. Їхні імена ми вперше вводимо до наукового обігу: М. Мякишев, М. Грищенко, І. Яременко, О. Александров, І. Афанасьєв, Г. Прокоф'єв, Є. Бортніков, О. Петровський, А. Калинєв, Л. Тарасенко, С. Петруневич, Г. Незгодзинський, М. Богатиренко, М. Золотов, Н. Садовський, Ф. Степанов-Тредьяков, Я. Підгорний, М. Ілбін, П. Никонов, Є. Торський, А. Замятін, Д. Малиницький, А. Степанов, М. Куделин [7]. Вони працювали у Софійському соборі і брали участь у роботах у Києво-Печерській лаврі. До речі, М. Золотов і С. Петруневич вказуються в обох списках. Очевидно, вони залишилися у штаті Лаври.

Робота у холодному сирому приміщенні без опалення для Іринарха закінчилися тяжкою хворобою. Він просив Комітет відтермінувати виконання живописних робіт усередині собору. Це йшло урозріз із волею імператора, за якою оновлення мали закінчити 1851-го р. Тому керівництво живописними роботами передали іншому художнику наприкінці липня 1852-го р. [3: 392–393]

Неможливо, щоб для живописних робіт були втрачені теплі місяці. Нашу думку підтвердили архівні матеріали. Згідно з ними, у Софійському соборі працювали 1852-го р. художники, імена яких уперше встановлені за документами архівної справи: П. Нетупський, Г. Горохолинський, Д. Духовський, М. Калиновський, Ф. Владишевський, М. Калиновський, С. Петрушевський, А. Барвинський, І. Филипович, Г. Боряцинський, П. Чекавський, Т. Пащевський, Г. Малишевський, Є. Клепацький [7].

Вони, судячи з документів, були дітьми тих, хто служив у церквах: священиків, дияконів, пономарів, сторожів. Тільки Є. Клепацький був киянином, інші — приїхали з сіл і містечок України: Звенигородського, Канівського, Липовецького, Таращанського, Уманського, Черкаського повітів. Після закінчення робіт хворий Іринарх клопотав, щоб їх залишили у Лаврі. Це були обдаровані юнаки, хоча інколи їм не вистачало професійних навичок, що помітно у розписах приділів прпп. Антонія і Феодосія та св. Володимира.

Тематика декорації бічних приділів обумовлена принципом наслідування давнім зображенням. У сюжетних композиціях приділу прпп. Антонія і Феодосія продовжується тема чудесних явлень ангелів, розпочата у живописі сусіднього Михайлівського приділу. У південно-східній частині склепіння знаходиться композиція «Лествиця Якова» (іл. 6). Вона ілюструє видіння, у якому юнак побачив лествицю, котра поєднує небо і землю, та ангелів, що ходили нею [Бут. 28: 11–18]. Навпроти написана сцена, де під невисоким деревом зображений ста-

Іл. 1. Іринарх. Жони мироносиці біля гробу Господнього. Розписи склепіння трансепта. Олія. 1850–1851

Іл. 2. Іринарх. Жони мироносиці біля гробу Господнього. Ікона. Полотно. Олія. 1844–1850

Іл. 3. Архангел Гавриїл. Благовіщення. Фрагмент. Північний стовп арки головного вівтаря. Мозаїка. XI ст.

Іл. 4. Іринарх. Марія Магдалина. Жони мироносиці біля гробу Господнього. Фрагмент. Розписи склепіння трансепта. Олія. 1850–1851

Іл. 5. Іринарх. Св. Іоаким. Розписи над північною підпружною аркою центрального купола. Олія. 1850–1851

Іл. 6. Іринарх і лаврські художники. Лествиця Якова. Склепіння приділу прпп. Антонія і Феодосія. Олія. 1850–1852

Іл. 7. Іринарх і лаврські художники. Пророк Ілля у пустелі. Склепіння приділу прпп. Антонія і Феодосія. Олія. 1850–1852 рр.

Іл. 8. Іринарх і лаврські художники. Св. Георгій повергає ідолів. Склепіння приділу св. Володимира. Олія. 1850–1852

рець із довгим сивим волоссям, одягнений у туніку і плащ. Старець спить, до нього спускається ангел (іл. 7). У цьому сюжеті пізнається епізод із житія пророка Іллі, коли йому з'являвся ангел і укріплював його віру та життєві сили перед сорокаденною подорожжю до Божої гори Хорив [3 Цар. 19: 4–8]. Композицію слід атрибутувати як «Пророк Ілля у пустелі». Композиції західної частини склепіння атрибутуються за сюжетами: «Жертвоприношення Маноя» та «Благословення Якова».

Сцени поєднує сталість композицій, побудованих за принципом трикутника, і колорит на основі поєднання теплих відтінків блакитного, теракотово-вишневого, темно-вохристих, оливкових. У деяких зображеннях помітні недоліки рисунка. У юного Якова правий бік торса вийшов здибленим. У зображенні Іллі очевидний неправильний рисунок кінцівок, голова показана у правому тричвертному повороті, верхня частина тіла — фронтально, а нижня — у тричвертному повороті ліворуч.

У декорації склепіння приділу св. Володимира розкривається тематична лінія чудес св. Георгія, що за смислом передує житійним сценам у фресках сусіднього Георгіївського приділу. Вона складається з чотирьох сцен, які атрибутуються за «Житієм св. Георгія» та ілюструють його прижиттєві чудеса: «Св. Георгій воскрешає мертвого», «Св. Георгій і Глікерій», «Св. Георгій повергає ідолів» (іл. 8), «Христос і св. Георгій».

В основу композиційної побудови сцен покладено оповідний принцип, вони схожі на театральні мізансцени: зведені до неба очі, жести передають подив, молитовне звернення, емоційний стан героїв. Художники зробили уклін на живописність, демонстрували вміння зображувати античну архітектуру, фігури у ракурсах, тіні. Але пропорції не були скориговані відповідно до увігнутої поверхні склепіння, тому фігури вийшли з дещо завеликими головами і короткими ногами. Вони дисонують з поновленими фресками сусіднього Георгіївського приділу, де здовжені пропорції виводили зображення за межі чуттєво-тілесного виміру.

Керівництво живописними роботами 30 липня 1852-го р. передали Іосифу Желтоножському. Він свого часу брав участь в оновленні розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври, під керівництвом Іринарха виріс із підмайстерового до живописця (так його називали в архівних документах під час роботи у Лаврі). Роботи у Софійському соборі завершили 28 вересня 1853-го р. [3: 392–393, 401–403]. Атрибуція композицій, написаних за участі та під керівництвом І. Желтоножського, є предметом окремого дослідження.

Висновки. Мистецтвознавчий аналіз софійських розписів 1850-х рр. у комплексі з культурно-історичним підходом дозволив уперше дослідити їх як цілісний художній об'єкт із визначеною ідейною основою та своєрідною пластичною мовою. Наріжним принципом програми оновленої живописної декорації, автором якої був академік Ф. Солнцев, стало наслідування давньому живопису. Він реалізовувався кількома шляхами. Повторювалася система декорації в аналогічних компартиментах храму, сюжети нових композицій відповідали тематичним лініям фресок, які поновлювали. Художники Києво-Печерської лаври на чолі з Іринархом у нових композиціях слідували первинним композиційним схемам і колористичним засадам. Аналіз історичних свідоцтв, введення до наукового обігу архівних документів дозволили вперше назвати лаврських художників і майстрів, що працювали з Іринархом, уточнити час живописних робіт (весна 1850-го — липень 1852-го р.), а також установити компартименти, де їх виконали, тобто провести атрибуцію. Мистецька спадщина Іринарха та художників Києво-Печерської лаври стала органічною частиною комплексу монументального живопису Софії Київської і цікавим явищем в історії українського образотворчого мистецтва.

Література:

1. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Г. И. Вздорнов. — М. : Искусство, 1986. — 384 с.
2. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство : статьи и материалы / В. Н. Лазарев. — М. : Наука, 1978. — 335 с.
3. Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г. / П. Лебединцев // Труды Киевской Духовной Академии. — 1878. — № 8. — С. 364–403. — № 12. — С. 495–525.
4. [Скворцов И.] Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843–1853 годах / [И. Скворцов]. — К. : в типографии Феофила Глюксберга, 1854. — 90 с.
5. Центральний Державний історичний архів України у м. Києві. Ф. 128, оп. 1 заг., спр. 2157, 1849 р., 42 арк.
6. Центральний Державний історичний архів України у м. Києві. Ф. 128, оп. 1 заг., спр. 2178, 1850 р., 82 арк.
7. Центральний Державний історичний архів України у м. Києві. Ф. 128, оп. 1 загальночернецький, спр. 720, 1849 р., 17 арк.

References:

1. Vzdornov G. I. Istorija otkrytija i izuchenija russkoj srednevekovoj zhivopisi. XIX vek. [The History of the Revelation and the Research of Medieval Russian Painting. XIX century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 384 p.
2. Lazarev V. N. Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo : Stat'i i materialy. [Byzantine and Ancient Russian art : Articles and Essays]. Moscow, Nauka Publ., 1978, 335 p.
3. Lebedincev P. Vozobnovlenie Kievo-Sofijskogo sobora v 1843–1853 g. [The renewal of St. Sophia Cathedral in 1843–1853's]. Trudy Kievskoj Duhovnoj Akademii. Kyiv, 1878, vol. 8, pp. 364–403 ; vol. 12, pp. 495–525.
4. [Skvorcov I.] Opisanie Kievo-Sofijskogo sobora po obnovlenii ego v 1843–1853 godah. [The Description of St. Sophia Cathedral after the Renewal in 1843–1853's]. Kyiv, V tipografii Feofila Gljuksberga Publ., 1854, 90 p.
5. Tsentral'nyy Derzhavnyy istorychnyy arkhiv Ukrayiny, m. Kyiv. F. 128, op. 1 zah., spr. 2157, 1849 r., 42 ark. [Central State historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 1, General. Records 2157. 1849. 42 fol.]
6. Tsentral'nyy Derzhavnyy istorychnyy arkhiv Ukrayiny, m. Kyiv. F. 128, op. 1 zah., spr. 2178, 1850 r., 82 ark. [Central State historical archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 1, General. Records 2178. 1850. 82 fol.].
7. Tsentral'nyy Derzhavnyy istorychnyy arkhiv Ukrayiny, m. Kyiv. F. 128, op. 1 zahal'nochernets'kyy, spr. 720, 1849 r., 17 ark. [Central State historical archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 1, General monastic. Records 720. 1849. 17 fol.].