

Любов ДРОФАНЬ

СХОДЖЕННЯ ДО ВЕРШИНИ

Про реставрацію Лаврської дзвіниці

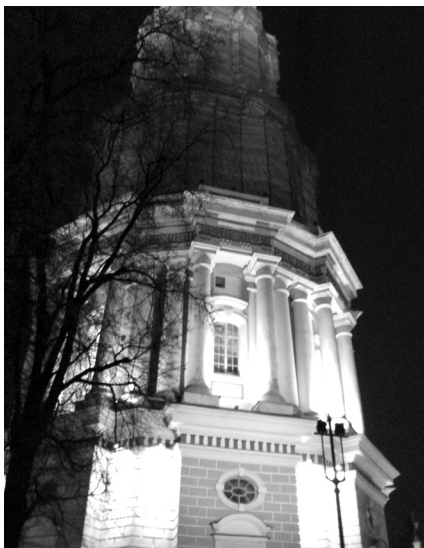
Є на землі місця, які ваблять дивовижною красою.

Але є місця-магніти, притягальна сила яких криється і в красі, і в сакральному подиху історії, і ще в чомусь, що не можна досягнути людськими вимірами. Такою є Києво-Печерська лавра, що постала з глибин віків на древніх пагорбах сивочолого міста.

Щойно звертаєш із гамірного, переповненого газуючими машинами проспекту до Лаври, і за фортечними мурами входиш, трохи пригинаючись, у ворота, над якими височить Надбрамна церква, потрапляєш в інший світ: світ тиші і спокою, умиротворення і святості. Під передзвін курантів неспішно прямують бруківкою прочани і туристи, тисячі цікавих очей роззираються довкола, молитовно зводять очі. Мета у кожного своя — чи то очиститися духовно, чи то відчути тисячолітній подих історії, чи то віддати належне всесвітньо відомій пам'ятці.

Та серед різношерстого багатобарвного люду вирізняється струнка відсторонена від суєтності постать, що день у день з незмінними папками і якимись клунками під пахвою заклопотано поспішає у напрямі дзвіниці. Ось цей чоловік переступає поріг і піднімається прямовисними сходами вгору до самих бань. Ви запитаєте, хто він? Це Олександр Сіренко, художник-реставратор, герой моєї розповіді. Вже уявляючи, що Олександр скромно заперечуватиме мою пильну увагу до своєї персони, все ж зазначу його окремішню і особливу роль у дійстві, що нагадує роботу справжнього майстра-чарівника. Бо лише майстер-чарівник здатен творити дива. І таке диво твориться на наших очах. Йдеться про реставрацію розписів барабану дзвіниці, де від часу її будівлі застигли у безмірі позачасового простору величні фігури святих — своєрідних провідників до Абсолюту.

Гортаю документи, перебираю стоси офіційних паперів, вчитуюся у купі, часом надто лаконічні, позбавлені будь-якої лірики рядки: рішенням Кабінету

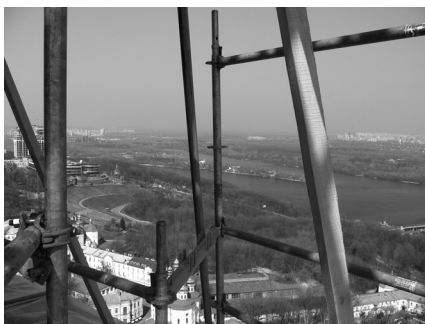


Міністрів від 28 березня 2011 року постановою № 334 виділено Міністерству регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України цільові кошти у розмірі 14 млн. грн. на здійснення ремонтно-реставраційних робіт на території Києво-Печерської лаври.

Велика лаврська дзвіниця — єдина за висотою на теренах Європи величава будівля архітектора та інженера Йогана Готфріда Шеделя, який у 1730 році прибув до Києва і уклав контракт на роботу. «Тебе, величне творіння, створене моєю енергією і уявою, урочисто зустрінуть нащадки», скаже майстер по закінченні будівництва [1].

Придбання матеріалів та закладення фундаменту відбулися за кошти гетьмана Івана Мазепи. Серед інших майстрів у роботах брав участь видатний будівничий Степан Ковнір, який у Києві будував Кловський палац, а у Лаврі Ковнірівський корпус та дзвіниці на Ближніх та Дальніх печерах.

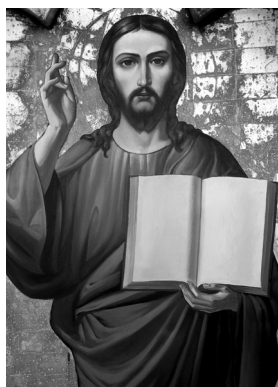
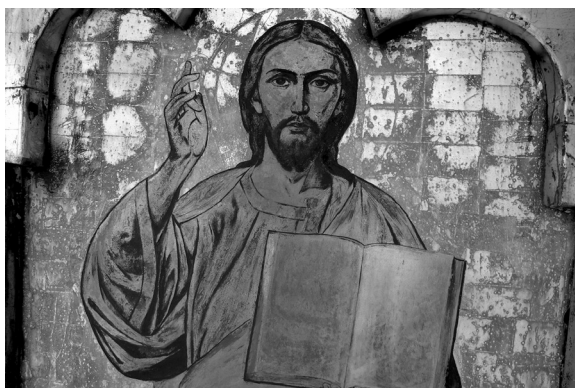
Зведена за 14 років, виконана у класичних та барокових традиціях восьмигранна чотириярусна вежа заввишки 96 з половиною метрів, яка була до недавнього часу найвищою архітектурною будівлею в Україні, і сьогодні вражає своїм архітектурним рішенням, красою і витонченістю. Через те, що збудована поблизу зсувних схилів на високому правому березі Дніпра, дзвіниця на 62 см похилена у північно-східному напрямку і тим нагадує Пізанську вежу, хоча на відміну від знаменитої пам'ятки архітектури італійського середньовіччя її нахил падіння не збільшується [2].



Кожен з чотирьох ярусів Великої лаврської дзвіниці мав своє особливе призначення. Так, перший ярус призначався для зберігання лаврського архіву. Ярус був виготовлений із спеціальних прямокутних каменів, «під руст». Другий ярус, обрамлений доричними колонами, які спираються на триступінчастий цоколь, містив монастирську бібліотеку, що налічувала більш як 30 тис. книжок. Третій ярус з колонами іонічного ордера, з невеликим потовщенням у середній частині колон і звуженням у верхній, що закінчується двома великими завитками, утримував 13 дзвонів, яких на сьогодні збереглося лише три невеликі: «Безіменний», «Балик», «Вознесенський». Найбільший дзвін — 1636 пудів. А дзвін «Успенський» вагою у тисячу пудів відливав І. Моторін — майстер знаменитого московського «Цар-дзвона». У сумнозвісні 1930-і, коли розгорнулася кампанія боротьби з релігією, коли грабувалася і знищувалася православна святиня, на території Лаври працював художник-реставратор, у майбутньому організатор центральної науково-дослідної художньо-реставраційної майстерні Лука Калениченко, який підписав лист-протест щодо незгоди здавати дзвони на переплавку. І за це поніс кару, на нього зводили усілякі наклепи, одним словом, цькували як могли. Та можливо, лише завдяки таким відчайдухам, які нерідко платили за це своїм життям, музика дзвонів у Лаврі не завмерла та й узагалі — вдалося зберегти чимало реліквій та експонатів [3].

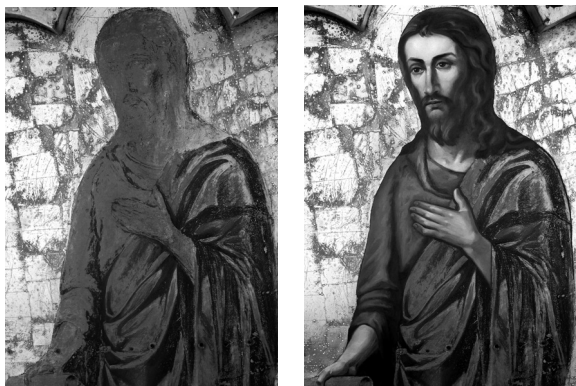
У четвертому ярусі дзвіниці з колонами коринфського ордера у XVIII ст. встановлено годинник, який замінено у 1903 році на інший, подібний до Кремлівських курантів, вагою чотири з половиною тонни, який виготовив московський майстер Андрій Єнодін. Механізм настільки ідеально і злагоджено працює, що не потребує ремонту і досі, хоча його гарантійний термін встановлено у 15 років. Один раз на тиждень він заводиться за допомогою лебідки ручним способом. Щоп'ятнадцять хвилин та кожну годину сім дзвоників видобувають мелодійні звуки, які чути далеко навкруги.

А під самою банею барабану зображено святих на повен зріст. Погодні



умови, різка зміна температур — це ті чинники, які негативно впливали на розписи. Невблаганний час майже знищив зображення, а тому втручання реставратора стало доконечною і необхідною потребою.

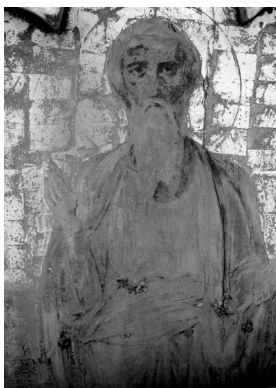
Перш ніж почати реставрацію, науковці досліджували архівні матеріали, де б було зафіксовано технічні особливості виготовлення ікон. Матеріали, знайдені у ЦДІАУ в Києві, містять датовані 1895 р. відомості про те, що вісім образів, розміщених на барабані, є скороченою версією Деїсуса. Це образи Ісуса Христа, Богородиці, Іоана Предтечі, апостолів Павла, Петра, Іоана Богослова, Андрія Первозваного та св. Миколая Чудотворця. Тоді на момент огляду стан іконопису виявився аварійним, тож рішенням Духовного Собору було визначено необхідність повного оновлення ікон барабану дзвіниці з використанням як основи для іконопису цинкових дощок. Як саме виготовлялися такі дошки? Технологію їх виготовлення описано у виконавчому кошторисі, де зазначено також, що цинку витрачено 18 пудів (295 кг), заліза — 24 пуди (393 кг), цинкове полотно кріпили до металевої рами мідними заклепками. А сам іконопис виконували представники Лаврської іконописної школи. До речі, саме в Лаврській іконописній школі, за документами 1892 р., працювало 29 послухників на чолі з відомим живописцем І. С. Їжакевичем. А для реалізації масштабних архітектурно-будівельних робіт залучалися консультантами відомі діячі культури, серед них В. М. Васнецов та професор Петербурзької академії мистецтв Г. І. Котов, виконували розписи Собору В. І. Верещагін і Г. І. Попов. В архіві не виявлено відомостей про те, чи здійснювалися реставраційні роботи за радянської доби. Але можна припустити, що деяке поновлення відбувалося, якщо врахувати, що шатро було пошкоджено у роки Великої Вітчизняної війни, хоча сама дзвіниця дивовижним чином не постраждала під час вибуху в 1941 р. Успенського собору, зберігся і її старовинний іконопис.



Ікони барабану, що містять зображення святих на повен зріст, виконано на великому мистецькому рівні з позолотою на тлі. Художньо-декоративне звучання посилює спокійна гама кольорових співвідношень. Тож необхідно було у процесі реставрації якомога більше зберегти як сам колір, так і традиційні матеріали та первісну технологію виконання. Тобто канонічність виконання зображень мала проглядати в усьому. Але це не холодне і жорстке малярство. Невловимий чар випромінюють обличчя і самі постаті. Гармонія барв творить акорд найвищого ґатунку, який підносить нас у духовному вимірі. Усе це надає викінченості архітектурній композиції в цілому.

Щоб не допустити будь-якої випадковості в методах реставрації живопису, спочатку вивчають загальний стан об'єкта, обмежуються зовнішнім оглядом і фотофіксацією. Потім вивчають стан давньої штукатурки, біологічних і хіміко-фізичних процесів її пошкодження. Пиловидна чи порошкоподібна штукатурка призводить до того, що послаблюються сили зчеплення між шарами штукатурки та стіною. Реставратори у порожнини, що утворилися таким чином, вливали розчини смоли і казеїну з додаванням мінеральних речовин. Готували також суміші, де використовували товчену цеглу, мармурову крихту, дрібний кварцовий пісок, вапно, попіл.

Наслухавшись від Олександра Сіренка про різноманітні технології реставраційних робіт, я наважуюся напроситися до нього, щоб побачити все на власні очі та відчути отой дух творення, що притаманий лише обраним. І от нарешті такий день настає, і я з нетерпінням тупцюю біля входу до дзвіниці. «Сходження буде непростим», — попереджає Олександр, та вже ніщо не може мене стримати, бо готова витримати все. Десять, двадцять, сорок, сто сходнок... Ліку мовби немає кінця. Олександр призупиняється: «Обережно, голубине гніздо... щоб не сполохати». Ідилічна картина в ідилічному просторі: двійко



пташок сидять, притулившись одне до одного, воркучи і гріючись спільним теплом. Ми тихо обминаємо їх і прямуємо далі, тобто все вище і вище. І от подолали 374 сходинки. Все!

Далі вхід для мене заборонений: на саму гору, а це близько 100 м, йдуть важкопрохідні риштування. А мені лишається скільки завгодно вдивлятися у височінь, намагаючись розгледіти фасадні ікони. Попереджуючи моє запитання, Олександр сміється: «Так щодня, і за будь-якої погоди». І почав енергійно, мовби скелелаз, пробиратися тільки йому доступними підйомниками. «Одержимий», — подивилася йому вслід і побажала подумки успішної праці. І справді, я бачила, що з цієї миті для нього перестало існувати все навколишнє, несуттєве, він входив у свій світ — світ гармонії і творення. А завдання у нього найскладніше — відновити майже втрачений розпис, якнайбільше наблизивши до оригіналу, адже все мало бути ідентичним давнім іконним зображенням — і постава, і жести, і навіть складки на одязі, не кажучи вже про кольорове рішення. Для цього вдавався до прискіпливих пошуків: зв'язав давні ікони, переглянув сотні томів спеціальної лектури. Ледь уловимі кольори Олександр намагався повністю зберегти, добирав подібні. Досить часто доводилося, наприклад руку, писати з натури і для цього залучав навіть свою дочку, яка, розуміючи велику відповідальність, із задоволенням позувала батькові. І так потроху вирисовувався образ у всій своїй повноті і багатогранності. Потім створював живопис на картоні у натуральну величину.

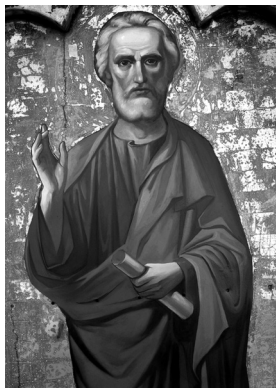
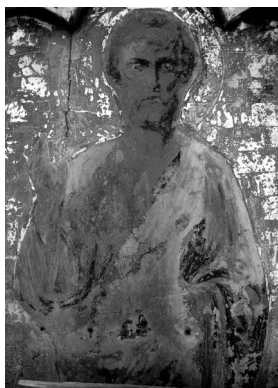
Зведення і утримання риштування на таких спорудах дорогартісне, бо кожен день потребує великих капіталовкладень. Тож на реставраційні роботи відводилося замало часу [4]. Візьмімо ще й до уваги надзвичайно важкі умови виконання. Адже не лише щоденне долаання сходів ускладнювало роботи. Реставрація здійснювалася на відкритому повітрі, і спочатку навіть не було на



майданчику захисної сітки. Лише відчайдухи могли бути там. Але Олександр навіть з цього скористався — створилася прекрасна нагода фотографувати ледь не з пташиного польоту. І ці світлини передають і нам відчуття зависання у повітрі, свободи, невагомості. Ніби ще трохи, і ми опиняємося у високості серед святих і ангелів, стаючи трохи ближчими до Бога. Таке найвище піднесення над суєтним окрилює, одухотворює. Тут час завмирає, розчиняється у вічності, у німотному спогляданні власного єства, години здаються однією миттю.

Та все ж закони реставрації диктують жорсткі і невідмінні правила. Потрібно було відчистити поверхню живопису від пилу і різного роду забруднень. Для цього використовують традиційні способи, які здійснюють у кілька етапів. На поверхню пензлем наносять піну з дитячого мила. Потім обережно протирають ватно-марлевым тампоном, змоченим у пініні — спеціальному розчині, що входить до складу смоли хвойних дерев, скіпідару і не розчиняється у воді. Укріплюють олійний живопис розчином такого пінену з піхтовим лаком. Потемнілу оліфу знімають ватно-марлевым тампоном, змоченим в емульсії спирт-пінену. Якщо ж цього недостатньо, накладають компрес з додаванням у невеликих кількостях розчинника діметоксиду або діметилсульфоксиду.

Після того, як поверхню підготовлено, починають працювати з самим живописом. На ікони переносять малюнок з картонів, який виконано червоною вохрою. Тріщини і дірки затирають шпаклівкою, що містить епоксидні смоли; після чого всю поверхню ґрунтують. Великою мірою на збереження творів живопису впливає якість ґрунтовки, на яку нанесено зображення. Давні майстри використовували клейові, олійні, казеїнові та емульсійні ґрунти. Іноді живопис майже повністю втрачено, але ще можна виявити залишки тону. Для цього поверхню вкрияють піхтовим лаком з піненом, а потім олійними художніми фар-



бами створюють тон, трохи світліший від первісного. Коли тонування завершено, накладають захисний шар. Його готують з воску, який розтоплюють на водній бані, і додають суміш лаку з піненом. Суміш ще теплою наносять ватно-марлевым тампоном на поверхню живопису. Отже, все робиться для того, щоб вберегти фасадні ікони від впливу атмосферних умов, «законсервувати» їх ще на тривалий час.

Усі етапи роботи художник фіксував на фото. По закінченні нагору піднялися майстри золотих справ, тобто ті, хто працює із золотом. До цього було знято із зображень шари золота, яке ще де-не-де було виявлено і відповідно до опису здано на збереження у відповідні інстанції. Тепер же справжнім сусальним золотом знову, де це потрібно, вкривали поверхню, Олександр після цього навів контури, підправив німби і написи. І на цьому його робота завершувалася, починалася інша сторінка в житті, можливо, розповідь про яку буде ще попереду.

А зараз, спостерігаючи за Олександром Сіренком, за тим, як він працює над розписами, до яких, певно, більше ніхто і ніколи не повернеться і яких фактично не видно нам із земної тверді, мене не покидала думка про те, що завдяки справжнім майстрам реставраційного цеху, які за покликом Всевишнього несуть у вічність неповторні зразки вищого мистецтва, ми зберігаємо й свою правічну основу, ту основу, на якій і тримається наша духовність. Лавра з її величними спорудами лишається позачасовим простором. Вони й тільки вони є доказом нашої присутності (присутності України як держави) у світовій спадщині ЮНЕСКО.



1. Докладніше про історію будівництва Великої лаврської дзвіниці див: *Сіткарьова О. В.* Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст. — К., 2007. — Ч. III, т. I. — С. 159–165. Крім того, дослідниками дзвіниці є Юрій Нейман, Марк Захарович Петренко (Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Путівник. — К., 1979) та історик, церковний краєзнавець, дослідник «Києво-Печерського патерика» Владислав Дятлов.

2. *Дятлов В.* Знаєте ли вы? (Десять интересных фактов из истории Киево-Печерской Лавры) <http://archiv.orthodox.org.ua/page-292.html>.

3. У 1940-х про стан Лаврської дзвіниці писав і Гліб Лазаревський на сторінках евакуйованого в роки війни в Уфу журналу «Українська література»: «Не грають уже куранти Лаврської дзвіниці, не чути вже її могутніх дзвонів. Але бодай вона стоїть ще на землі, і шапка паде з голови, коли захочеш подивитися не неї зблизька. Недаремно кажуть старі люди, що коли будували її, то вночі входило в землю все збудоване вдень, і тільки, коли закінчили її всю, виросла вона з землі на всю свою височінь» (*Лазаревський Г.* Доля київських церков // Київська старовина. — К., 2007. — С. 479).

4. Реставраційні роботи здійснював Український державний науково-дослідний та проектний інститут «УкрНДІпроектреставрація» згідно з документом: «Комплексні наукові дослідження: Дослідження живопису ікон барабану» (шифр 82, т. II, кн. 5), який підписали директор Інституту О. Є. Молох, начальник КАРМ-1 А. І. Цяух та начальник сектору живопису С. М. Баяндін.

Анотація. Дослідження живопису ікон барабану бань дзвіниці Києво-Печерської лаври виявили доконечну необхідність виконати реставраційні роботи, аби зберегти для нащадків старовинні розписи-ікони. Виконання цих робіт було ускладнене важкими умовами здійснення реставрації, пов'язаними із значною висотою та відкритим простором. При цьому важливо було додержати традиційних матеріалів та автентичної технології. Цим питанням і присвячена стаття.

Ключові слова: методика реставраційних робіт, восьмигранна чотириризна вежа, іконографічні розписи барабану бані.

Аннотация. В ходе исследования живописи икон барабана купола колокольни Киево-Печерской лавры обнаружилось, что крайне необходимо выполнить реставрационные работы, дабы сохранить для потомков старинные росписи-иконы. Выполнение этих работ было сопряжено с большими трудностями, связанными со значительной высотой и открытым пространством. При этом важно было соблюсти традиционные материалы и аутентичную технологию. Этим вопросам и посвящена статья.

Ключевые слова: методика реставрационных работ, восьмигранная четырехъярусная башня, иконографические росписи барабана купола.

Summary. The investigations of the drum bathe bell tower of Kyivo-Pecherska Lavra exposed the necessity of restoration works in order to preserve old painted icons. These works were complicated by the difficult conditions of the restoration caused by height and open space. It was important to use traditional materials and authentic technologies. The article is devoted to this problem.

Keywords: methods of restoration works, octagonal four bell tower, iconographic paintings of the drum bathe.