

УДК 85. 14

ІСТОРІЯ ПОБУДОВИ ТА ВНУТРІШНЬОГО ОЗДОБЛЕННЯ ВОЛОДИМИРСЬКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО ПАТРІАРШОГО СОБОРУ У МІСТІ КИЄВІ (До 120-річчя завершення внутрішніх розписів)

Дмитро СТЕПОВИК

доктор мистецтвознавства, доктор філософії, доктор богословських наук, професор, завідувач відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, завідувач кафедри філософії Київської православної богословської академії УПЦ Київського Патріархату, професор історії мистецтва Вільного Університету у Мюнхені (ФРН)

Анотація. У статті висвітлюється непроста, а в ряді випадків драматична, історія побудови, а головним чином внутрішнього розмальовування, Володимирського собору у Києві. Над ним у 1885–1895 рр. працювало, за нинішніми підрахунками, понад 90 мистців.

Ключові слова: собор, архітектура, малярство, стиль, нава, купол, іконографія, образ, композиція, колористика, гармонія, пропозиції, симетрія.

ИСТОРИЯ ПОСТРОЕНИЯ И ВНУТРЕННЕЙ ОТДЕЛКИ ВЛАДИМИРСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО ПАТРИАРШЕГО СОБОРА В ГОРОДЕ КИЕВЕ (К 120-летию завершения внутренних росписей)

Дмитрий СТЕПОВИК

доктор искусствоведения, доктор философии, доктор богословских наук, профессор, заведующий отделом изобразительного искусства Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рылского НАН Украины, заведующий кафедрой философии Киевской православной богословской академии УПЦ Киевского Патриархата, профессор истории искусства Свободного Университета в Мюнхене (ФРГ)

Аннотация. В статье освещается непростая, а в ряде случаев драматическая, история построения, а главным образом внутреннего раскрашивания, Владимирского собора в Киеве. Над ним в 1885–1895 гг. работало, по нынешним подсчетам, более 90 художников.

Ключевые слова: собор, архитектура, живопись, стиль, нава, купол, иконография, образ, композиция, колористика, гармония, предложения, симметрия.

THE HISTORY OF BUILDING AND INTERIOR DECORATING OF ST. VOLODYMYR CATHEDRAL IN KYIV (on the occasion of the 120th anniversary of completion of interior paintings)

Dmytro STEPORYUK

Doctor of Art History, Ph.D., Doctor of Theology, professor, Head of Fine Arts Department of M. Rylskyi Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology, Chair of Philosophy

of Kyiv Theological Academy of Ukrainian Orthodox Church of Kyiv Patriarchate,
professor of Art History of Ukrainian Free University (Munich, Germany)

Annotation. *The article examines complicated and sometimes dramatic history of building and interior decorating of St. Volodymyr Cathedral in Kyiv. At a current estimate more than 90 painters were involved to decoration of the Cathedral in 1885 – 1895.*

Key words: *cathedral, architecture, painting, style, nave, dome, iconography, image, composition, coloristics, harmony, proposals, symmetry.*

Усі автори, які писали про Володимирський собор, не оминають такого факту, що кандидатура Андріяна Прахова як головного проєктанта внутрішнього оздоблення собору була нав'язана Києву Петербургом. Одні автори писали про це прямим текстом, і то з неприхованим розчаруванням. Інші писали, мовби вибачались. Чітко мовилося, наприклад, що авторитетне Київське церковно-археологічне товариство забракувало усі попередні рисунки, плани, проєкти, які представив Прахов. На нашу думку, тут у товариства не було якогось упередження проти цієї особи; але за час, відколи Прахов з'явився в Києві, українська творча інтелігенція все ж зауважила надмірну активність і пробивну силу цього діяча у прощтовхуванні наспіх зроблених рисунків для всього інтер'єру собору.

Ця купа паперів Прахова була передана для рецензії професорові Київської духовної академії і чільному членові Київського церковно-археологічного товариства Іванові Малишевському. Звичайно, Малишевський склав своє негативне ставлення до Прахових проєктів не самостійно. Він радився з тоді ще живим головним архітектором Олександром Беретті; можливо, з керівником Київської рисувальної школи Миколою Мурашком, знаними майстрами малярства Миколою Пимоненком, Іваном Іжакевичем, а вже напевне – з талановитим архітектором Володимиром Ніколаєвим.

Саме Ніколаєву професор Малишевський – зі згоди усіх членів Київського церковно-археологічного товариства – доручив опрацювати альтернативний – стосовно Прахового плану – проєкт внутрішнього убранства собору. Ніколаєв пропозицію прийняв, невдовзі опрацював ретельний план іконостасів та розписів і як досвідчений архітектор та знавець традицій українського церковного малярства представив на розгляд церковно-археологічного товариства також кошторис всієї наступної роботи.

У своїх напрацюваннях Ніколаєв орієнтувався на архітектурно-мистецькі традиції Київської Руси-України, зокрема на Софію Київську, яку він реставрував, так само, як Андріївську церкву, Успенський собор Києво-Печерської лаври; завершував він і спорудження Володимирського собору (після інтриги проти Беретті й майже насильного його усунення від завершення роботи); збудував Трапезну палату з церквою Антонія й Феодосія Києво-Печерських у лаврі; низку споруд у Флорівському монастирі; Братському Богоявленському монастирі; Введенському монастирі; Микільський та Покровський собори у Покровському жіночому монастирі тощо. Ніколаєв – знакова постать української, зокрема київської, архітектурної школи. Він мешкав у Києві з 1873 року до свого упокоєння 1911 року: був міським архітектором (1873–1887); одночасно

єпархіальним архітектором Київської православної митрополії (1875–1898) та архітектором Києво-Печерської лаври (1893–1899).

Відомо, який спротив робила потужна п'ята колона Москви, затягуючи спорудження пам'ятника Богданові Хмельницькому, уже давно відлитого з бронзи за проектом Михайла Микешина. Українофоби все не могли знайти місця в центрі Києва для встановлення монумента українському гетьманові. Саме Николаєв своїм авторитетом поставив крапку на цій московсько-шовіністичній тяганині, опрацювавши постамент у вигляді степового козацького пагорба для пам'ятника Богданові і рішуче переконавши громадськість у тому, що місце пам'ятника – на Софійському майдані (1888 рік). Пізніше Николаєв керував спорудженням нинішнього Національного художнього музею, що при вулиці Грушевського (за проектом Петра Бойцова і Владислава Городецького), та нинішньої Національної опери України при вулиці Володимирській (за проектом Віктора-Йогана-Готліба Шретера). Николаєв, як бачимо, – феномен в українській архітектурі; і цілком можна погодитися із твердженням, що він «відзначався надзвичайною творчою активністю і застосуванням найрізноманітніших стильових форм: неоренесансу, необароко, неоготики, неороманіки, так званого цегляного стилю, неоросійського, неовізантійського, неомусульманського тощо» [1, с. 278 – 279]. Можна собі уявити, які владні структури треба було задіяти Прахову і К^о, щоб відсунути напрацювання внутрішнього оздоблення Володимирського собору Николаєва як людини «надзвичайної творчої активності» й авторитету і просунути

свої власні плани, раніше забраковані Київським церковно-археологічним товариством. Але сталося саме так! І згаданий комітет мусив проковтнути цю гірку пігулку. Тому тільки по роках, коли собор уже був розмальований за волею і проектом Прахова, про цю прикру історію дещо призабули й писали про всі мальовила в соборі тільки позитивне, а інколи навіть дещо панегірично, усіляко наголошували на позитивах і затушовували негативи.

Втім навіть у цьому потоці похвал (їх побільшало після того, як у серпні 1896 року на освячення собору прибув сам цар Микола II) об'єктивні оглядачі могли спостерегти дещо таке, що далеко не свідчило про досконалість плану Прахова, як і про його естетичний смак. Стефан Кульженко написав про внутрішнє оздоблення собору чимало добрих слів, але й він ризикнув – хоча й у вельми лагідній формі та не називаючи «винуватця» по імені – натякнути на відсутність належного естетичного відчуття у проектанта мальовил, а може, й у розхвалених на всі лади мистців-виконавців: «Назагал собор, незважаючи на деякий еkleктизм в його внутрішньому убранстві, на деяку навмисну парадність яскравих та пістрявих барв малярства, на чудернацькі орнаменти, що бавлять погляд, на безліч позолоти, – справляє сильне і цілісне враження» [2, с. 42].

У тогочасній літературі про собор було аксіомою, як уже зазначалося, протиставляти архітектуру і малярство. Мовляв, архітектура нікудишня, з тріщинами, а собор «мало вражаючий зовні, приземистий від контрфорсів» (В. Дєдлов); «таких ми й без того маємо з подостатком» (І. Александровський); а ось малярство – світле, витончене,

прекрасне! Тому навіть мала ремарка Кульженка про еkleктизм, чудернацькі орнаменти сприймалася як безтактність. Час показав, що у протиставленні архітектури і малярства не було сенсу. Тому що все навпаки: позитивні моменти архітектури наче продовжені в малярстві, яке належно пристосоване до неї; так само й недоліки будови наклали відбиток на малярство. А в самому протиставленні, на наш погляд, віддзеркалені певні симпатії або антипатії критиків. У цьому випадку – до явно переоціненого Васнецова і так само упереджено недооціненого Беретті.

На жаль, сьогодні не можна простежити зміни в архітектурі собору за тими проектами, які почергово представляли Штром, Спарро і Беретті з поправками й доповненнями, які внесли Бернгард і Ніколаєв. Плани і креслення розходилися по майстернях цих архітекторів та їхніх підручних, постійно возилися в Петербург «на затвердження». Найцікавіше було б глянути на проект Штрома, коли будівництво собору планувалося біля Золотих воріт. Але усі ці плани Штром забрав із собою в Петербург, і доля їх невідома. Проміжні плани від Спарро і Беретті також не збереглися, бо переробки тривали біля трьох десятиліть. Зберігся остаточний графічний рисунок головного фасаду собору, швидше всього, в редакції Беретті. Якщо порівняти вигляд нинішнього собору з цим рисунком, то зауважимо, що жодних суттєвих змін нема. Отже, нарікання на бідного Беретті відпадають. У соборі нема жодної приземистості! Він струнко й потужно підноситься вгору. Навіть у середовищі сучасної багатоповерхової забудови Києва собор «не потонує» між висотками. А якщо уявити собі його

серед невисоких будинків довкілля другої половини XIX ст., то це мав бути елегантний красень!

В рисунку фасаду лише вузькі вікна з півциркульними завершеннями та три потужних арочних уступи відсилають глядача до аналогії з чимось візантійським. У всьому іншому бачимо чисті пропорції ренесансного стилю, і чим вище сягає наш зір, тим це враження міцнішає. Приглядаймося до куполів: у них нема нічого від присадкуватості, приплюснутості греко-балканських чи візантійських куполів. Більше того, впізнаємо у великому центральному куполі та чотирьох менших обриси купола собору святого Петра в Римі, лише у набагато зменшених формах. Це не каплеподібні й не банякоподібні чи шоломоподібні куполи московитських храмів, а гранчасті куполи західних базилік, рівно ж давніх українських храмів; кожна грань широка внизу біля барабана, але все вужчає, наближаючись до хреста. Грані чітко відділені одна від одної лініями, які вносять у будову враження чіткої пропорційності і симетричності.

Симетричність дещо порушена в інтер'єрі храму, зокрема щодо арок північної та південної сторін головної нави. Але вона майже непомітна для ока: асиметрію «приховує» малярство, тому барвиста поверхня стін, стовпів, масивні освітлювачі-панікадила сприяють пропорціям внутрішнього простору, його сприйняттю як гармонійного цілого. Не в останню чергу такому сприйняттю допомогли певні здібності Прахова як декоратора. Він узяв на себе опрацювання проектів п'яти іконостасів, які були вирізьблені з мармуру і декоровані за його малюнками. Якби Київське церковно-археологічне товариство відстояло

програму розписів, запропоновану Володимиром Ніколаєвим, то розмалювання собору могло б завершитися за чотири роки. Чому? Тому що малярство планувалося лише на окремих ділянках, переважно у вівтарі головної нави. До речі, Васнецов тому й погодився, врешті-решт, їхати до Києва на розписи собору, що Прахов обіцяв йому контракт на чотири роки. Але все розтяглося на десять років (1885–1895), бо Прахов спланував «килимову» систему замалювання стін, не залишивши жодного квадратного метра без малярства. Тому, крім численних однофігурних святих і багатофігурних сцен на біблійні теми, в соборі дуже багато орнаментів, різьбярства по мармуру, бронзового лиття тощо. Справді, Володимирський собор виглядає одним із найбільш декоративних храмів Києва, що стосується його внутрішнього малярства.

Декоративні уподобання проектан-та налаштували членів комітету будови собору погодитися на однарусні іконостаси – на головний у центральній наві та чотири іконостаси у південній та північній навах на першому поверсі і на другому (на так званих хорах). Прахов хотів, щоб за іконостасами вірні добре бачили мальовила у вівтарях, бо високі іконостаси (у них могло бути до п'яти ярусів) могли б закривати намальовані там постаті й щедрі декоративні композиції. Усе це вписувалося в заявлену «килимову» систему розписів і, відповідно, у можливість домагатися більшого фінансування. Був ще один цікавий момент щодо однарусних іконостасів: усі вони мали бути з мармуру – дорогого, каррарського, імпортного. Кілька ярусні іконостаси не могли б витримати великої ваги мармуру. На жаль, це привело

до того, що вірні й донині бачать в іконостасах більшою мірою блиск полірованого мармуру, інкрустацію на його поверхні, а не красу і духовність ікон між мармуровими колонками й округлими завершеннями.

Система розмалювань Володимирського собору складна і багатопланова. Сумнівно, щоб вона повністю була опрацьована ще перед початком малярства. З'явившись на теренах Києва на початку 80-х років XIX ст., коли ще собор добудовувався, Андріян Прахов був увесь поглинений реставрацією малярства Кирилівської церкви і шукав мистця, який би намалював ікони для намісного яруса у цій церкві. Тоді в Київ навезли з Італії чимало блоків різнокольорового мармуру, і Прахов запропонував для Кирилівки (так інколи кияни називали цей старовинний храм) однарусний іконостас із мармуру. Певна річ, ікони для нього могли чудово намалювати місцеві українські мистці – вихованці Рисувальної школи Миколи Мурашка чи ікономалярської майстерні Києво-Печерської лаври. Втім і світські мистці Пимоненко, Мурашко, Мартинович, Їжакевич, Красицький, Микола Ге та інші могли б справитися із завданням, бо добре знали іконографію і стилістику української національної школи ікономалярства. Але Прахову були потрібні гучні імена на всю Росію, а не «местние», а найголовніше – потрібна була «русскість» у всьому!

Працюючи в Кирилівці, Прахов прикидав шляхи, як йому вийти на провідну роль у майбутніх розписах собору на Бібіковському бульварі, бо собор уже був майже готовий, а до київського митрополита Платона Городецького вишикувалася черга мистців, охочих розмальовувати собор. Якщо б він став

у цю чергу, нічого б доброго з цього не вийшло, він не вміє малювати людські постаті, а тільки орнаменти, а крім того, українці з їх умінням виживати – нізащо не погодяться на його кандидатуру головного розпорядника у розмалюванні собору. Спробувавши діяти через Київське церковно-археологічне товариство й отримавши від нього «от ворот поворот», Прахов зрозумів, що треба діяти напролом, тобто через Петербург.

Саме туди їде Прахов, щоб заручитися підтримкою високопоставленої особи, яка б у наказовому порядку призначила його головним розпорядником внутрішнього оформлення Володимирського собору (такою особою і став міністр внутрішніх справ граф Толстой), а також у пошуках мистців для змалювання ікон для одноярусного мармурового іконостасу в Кирилівці та можливої участі в розмалюванні Володимирського собору. Отримуючи одну за одною відмову від іменитих майстрів, Прахов вирішив скористатися авторитетом відомого педагога малярства Петербурзької академії мистецтв Павла Чистякова, щоб через нього навербувати потрібних йому для Києва мистців. «У черговий приїзд до Петербурга Прахов навідався до академічної майстерні Павла Чистякова, сподіваючись знайти серед його учнів виконавця роботи (ікон для іконостасу Кирилівської церкви. – Д. С.). Під час розмови у двері постукали, і в майстерню увійшов стрункий, худорлявий молодий чоловік середнього зросту, із блакитними очима, світлим волоссям, обличчям неслов'янського типу. Чистяков вигукнув: «Ну, ось – на ловця і звір біжить! Ось тобі й художник! Кращого, талановитішого і більш підходящого для виконання твого замовлення я не могу

рекомендувати». Це був 28-літній, нікому не відомий як художник, Михайло Врубель. На початку літа 1884 року він приїхав до Києва, де почався найкращий, найяскравіший період творчості мистця, який згодом назвуть київським» [3, с. 26].

Уже сам факт, що Врубель мав пристрасть постійно і багатократно малювати демона, мало б насторожити Прахова бути обережним у плані залучення його до розмальовування християнських святинь. А трапилося саме навпаки. Прахов негайно залучає його до роботи в Кирилівці над настінними мальовилами, головним з яких було «Зішестя Святого Духа на Богородицю й апостолів». Не обтяживши себе працею над вивченням усталеної, давно затвердженої церквою, іконографії кожного з дванадцяти апостолів, Врубель, при явному схваленні Прахова, змальовує усіх «з натури», тобто з портретів киян, котрі згодилися йому позувати. Прототипом Богородиці стала Марія Єршова; апостола Якова – Андріян Прахов; Івана Богослова – священник Петро Лебединцев – і так усіх апостолів. Подібна навмисність недоречна ні на іконах, ні в церковних розписах. Християнський Київ обурився, що над грішними людьми, обличчя яких Врубель видавав за апостольські, сяяли золотаві німби святих. Але це не зупинило ні Прахова, ні Врубеля. Закінчивши упродовж літа й осені 1884 року розмальовувати стіни Кирилівки, Врубель, за порадою Прахова, їде до Італії, головню до Венеції, де в соборі святого Марка і церкві Богородиці Привітної (Санта Марія дель Салюте) він мав вивчати іконографію святих у візантійському стилі. Величезне незадоволення київських церковних та світських кіл композицією «Зішестя Святого Духа на Богородицю й

апостолів» на хорах Кирилівської церкви спонукало Прахова дати гроші Врубелю і його супутнику, київському художнику Самійлові Гайдуку (очевидно, душевний стан здоров'я Врубеля вже у ті його молоді роки був такий, що пускати його самого за кордон було проблематично), щоб поїхали в Італію, надивитися тамтешнього релігійного мистецтва і в такому дусі малювати ікони для мармурового одноярусного іконостасу в Кирилівській церкві.

Від листопада 1884 до травня 1885 року Врубель із Гайдуком – у Венеції. Півроку Михайло Олександрович вивчає мозаїки і фрески соборів Сан-Марко і Санта Марія дель Салюте. Накоротко відвідав Рим. Дивно, чому не поїхав до Равенни, де в соборах збереглися чудові візантійські мозаїки V та VI століть. Там же, у Венеції, Врубель малює чотири ікони для Кирилівського іконостасу в Києві: Христа, Богородиці, двох святих отців ранньої церкви Христової: Кирила Олександрійського та Афанасія Олександрійського на цинкових бляхах. Звичайно, Венеція збагатила Врубеля колористично. Він особливо багато навчився від колориту майстрів венеційської школи малярства Джованні Белліні, Карпаччо і Канальяно. Та, очевидно, іконографія тамтешніх образів не особливо вразила мистця. У Києві він знову вдався до малювання облич святих з конкретних людей. Про те, що обличчю Пресвятої Богородиці Марії в намісному ярусі Кирилівського іконостасу Врубель надав риси обличчя дружини Андріяна Прахова, в яку був дуже закоханий, Емілії Львівни Прахової, загомонів увесь Київ: хто з обуренням, хто з іронією. У церкву перестали ходити на літургію і за требами: «Ми на Льолю Прахову

молитися не будемо!». Пояснення Врубеля і самого Прахова, що, мовляв, це не Емілія Львівна, а образ, почерпнутий з венеційської поїздки Врубеля, не були правдивими. Правду написав у своїх спогадах син Прахових Микола через багато років опісля цього казусу.

«У нашої матері були чудові очі темно-василькового кольору й гарно окреслені уста. Зберігся в родині дуже цікавий рисунок італійським олівцем, на якому зображена напівпостать матері у профіль, схилена над якоюсь роботою. Мабуть, мати залишила роботу й вийшла з кімнати, а Врубель перевернув цей шматок ватманського паперу й накидав, у три чверті повороту голови, те ж саме обличчя в іншому плані, як воно йому уявлялося доречним до типу Богородиці. Так, відштовхнувшись від цілком реального першого рисунка у профіль, після другого – з натяком на майбутній образ – він створив по пам'яті третій рисунок, що тепер в Державній Третьяковській галереї. Останній, четвертий робочий рисунок голови Богородиці, він нарисовав на піваркуші ватманського паперу «торшон», де на звороті була прекрасна акварель «Букет квітів». Тут, на рисунку, зробленому по пам'яті, велика портретна схожість з оригіналом, який дав мистцеві ідею обличчя Богородиці» [4]. Мало хто з вірних, а то й просто відвідувачів (Кирилівська церква багато років була музеєм), не висловлювався про цю дивовижну Богородицю пензля Врубеля: від захоплення до цілковитого несприйняття! Одним з найцікавіших був відгук відомої поетки Анни Ахматової: «Київський Врубель. Богородиця з божевільними очима в Кирилівській церкві. Дні, наповнені такою гармонією, яка, відійшовши, так до мене й не повернулася» [5].

Ось на такому тлі Андріян Прахов починає опрацьовувати програму розмалювання Володимирського собору. Обсяг роботи – колосальний: треба було розмалювати близько декількох сотень метрів площі, виготовити ікони для п'яти іконостасів, подбати про різьблення, виливання з металу, золочіння тощо. Розмах був співмірний кипучій активності Прахова, і, що найважливіше, міністр внутрішніх справ граф Толстой не тільки поставив його головним організатором здійснення внутрішнього оформлення собору, а й зобов'язався фінансувати усі проекти Прахова! Отримавши таку владу й такі кошти, мистецтвознавець не міг не замислитися, де ж взяти взірці облич і постатей для численних святих, які мали бути намальовані на стінах, стелях, куполах, на барабанах, стовпах, на іконах іконостасів? Задум «килимового розмалювання» собору передбачав, що жодної незамальованої поверхні не повинно бути. Прахов у цій ситуації не бачив нічого вартого осуду, щоб малярі, яких він запросив, змалювали святих з натури, в «портретних варіантах», тобто з окремих людей, риси обличчя яких здавалися схожими на тих святих, яких вони збиралися малювати. Як діяч з претензіями на провідного мистецтвознавця Росії, Прахов мав би знати, що малювати святих з обличчя грішників заборонив не тільки Сьомий Вселенський собор Церкви 787 року [6], але й не схвалювали таку практику правила релігійного малярства, записані у трактатах західних мистців Ченніно Ченніні, Леона Батісти Альберті, Джорджо Вазарі, Джованні Батісти Арменіно і в правильниках-ермініях східних ікономалярів, зокрема, у відомій ермінії афонського ієромонаха Діонісія з Фурни. Для

мистців були розроблені спеціальні лицьові Біблії та збірники взірцевих святих церковної історії [7]. Можливо, про них Прахов і знав, але його та найнятих ним мистців чомусь влаштовувала практика малювати святих з «живства», хоч це й суперечило практиці сакрального мистецтва. Прикладом «іконографічного самоправства» були сакральні мальовила Врубеля, які схвалював Прахов, але не схвалював комітет будови собору; тому, на невдоволення Прахова, після казусів у Кирилівській церкві Врубель не був допущений малювати святих у Володимирському соборі, а лише орнаменти та різні обрамлення, як це побачимо далі.

Крім закордонної поїздки Врубеля і Гайдука, подібні мандри здійснив сам Прахов у товаристві сина міністра Толстого, а також головний маляр собору Васнецов. Це були корисні поїздки, які виводили російське сакральне мистецтво з ізоляції, з примітивних рамок замшілої суздальщини, яку чомусь пов'язували з «візантійським стилем». Важко сказати, якою мірою ці поїздки відобразилися на програмі розписів Володимирського собору, на іконографії і стилістиці змальованих тут святих. Але коли читаємо про того ж Врубеля, що «після повернення до Києва працює над «Демоном» (!), створює безліч акварельних та олівцевих начерків і етюдів, пише орнаменти у Володимирському соборі» [8], то результат цієї поїздки виглядає рівним нулю.

В історії складання програми розмалювання Володимирського собору відсутня інформація про роль Київської митрополії: чи то як учасника програми, чи як наглядового органу, чи як консультанта. Коли собор будувався, то була очевидною праця представників

митрополії, ченців у комітеті будови; названі їхні імена і доручення, які вони виконували. Уся історія спорудження й розмалювання собору тривала при шести київських митрополитах: Філареті Амфітеатрові (1837–1857), Исидорі Никольському (1858–1860), Арсенії Москвині (1860–1876), Філотей Успенському (1876–1882), Платоні Городецькому (1882–1891), Йоаникії Рудневу (1891–1900). Двоє останніх, Городецький і Руднев, мали б бути безпосередньо причетними до складання програми малярства собору та її здійснення мистцями, яких запросив Прахов. Митрополити або призначені ними компетентні клірики цілком певно не благословили б малювати святих з облич тих чи інших киян, навіть коли б такий намір мав іменитий мистець. Вони б не дозволили, щоб в іконостасі на іконах святий чи свята були зображені у півпрофіль і звертали свої погляди кудись убік, а не на вірних, що моляться, як того вимагає іконографічний канон. Бо цей канон, запроваджений ще у стародавній Церкві Христовій, вимагав зустрічі поглядів святих осіб і тих, хто підносить молитву до них. Отже, іконні святі повинні бути тільки і виключно зображені в анфас із прямим поглядом на людей, які моляться. На жаль, автори, які описували історію собору, нічого не пишуть про участь київського духовництва у справі малювання собору, яке тривало ціле десятиліття (1885–1895).

Простір храму непростий. Нижня частина розділена на три нави – центральну, яка є найвищою, та дві бічних нави – південну й північну, набагато нижчих, тому що над ними підноситься другий поверх собору у вигляді широкого балкона, що спочиває на потужних

стовпах. Три нижніх нави завершуються іконостасами: головним іконостасом на шість намісних ікон; північним іконостасом на честь рівноапостольних Константина і Єлени, Кирила і Мефодія; південним іконостасом, названим Варваринським, бо тут є ікони святої великомучениці Варвари (нині в соборі у коштовній раці є її мощі), святих Арсенія Великого, Філарета Милостивого та Миколи Чудотворця. Ще два іконостаси розташовані на другому поверсі собору, «на хорах». Північний названо Борисоглібським, південний – Ольгинським. За планом Прахова, на цих верхніх іконостасах мали бути ікони святих, на пошану яких ці іконостаси були названі. Сумнівно, щоб назви цих іконостасів та розташування на них ікон Прахов вирішував сам, не радячись з духовництвом. Можна тільки висловити припущення, що він консультувався з митрополією, але факти про такі консультації відсутні. Усі мармурові одноярусні іконостаси внизу й на хорах були встановлені після того, як основні малярські роботи на стінах, стелях (плафонах), у куполах, барабанах, на стовпах були завершені. Однак проекти були зроблені завчасно і передані у різні підприємства й майстерні для їх виготовлення.

Не схоже на Прахова зізнаватися в тому, що хтось був вищий над ним, хто б давав йому поради, що, де і як малювати в соборі. Але ні мистці, задіяні в розмалюванні собору, ні сам Прахов не були такими богословами й істориками Церкви, щоб самостійно розв'язати питання усєї системи розписів. З дуже великим ступенем вірогідності можна припустити, що перше слово у формуванні системи розписів належало трьом київським установам: 1. Комітетові будови собору;

2. Митрополії; 3. Церковно-археологічному товариству. Одначе в листі до Васнецова 1 червня 1885 року Прахов викладає програму й систему розписів як таку, що «ми спільно придумали» – без вказівки, хто це «ми»? Але далі з цього листа виходить, що сюжети й місця їх розташування визначені самим Праховим.

Перш ніж перейти до змісту цього листа, слід зауважити, що він був написаний після повернення Васнецова з Італії, куди, услід за Врубелем, Прахов настійно радив йому поїхати для вивчення все того ж візантійського мистецтва, яке в католицькій Італії збереглося набагато краще, ніж у православної Візантії; бо тут воно фундаментально понижене самими візантійськими «православними» іконоборцями між 726 та 843 роками, а після 1453 року – завойовниками-турками. Подорож Васнецова по Італії тривала мало – лише один місяць. Відвідав він Венецію, де, як і перед тим Врубель, зрисував та змальовував мозаїки в соборі святого Марка. Після Венеції по декілька днів побував у Равенні, Флоренції, Римі й Неаполі. Найдовше – цілий тиждень – Васнецов пробув у Римі, відвідав катакомби і церкву святого Климента, а за інші місця нічого не згадував. Хотів побувати в Палермо на острові Сицилія, але забракло грошей, і він не поїхав.

Кровно зацікавлений у тому, щоб Васнецов не передумав і не відмовився від київського проекту розписів (а таке могло статися, хоча договір був підписаний ще у квітні 1885 року й була зроблена попередня прикидка, що і де малювати), Прахов у листі люб'язно обіцяє не надто турбувати Васнецова і не навантажувати його роботою: «Милий друже, Вікторе Михайловичу, душевно радий, що Ви

вдало з'їздили та вивезли сильні і нині для Вас дуже важливі враження. Бажаю тепер добренько відпочити та в жодному разі не буду Вас даремно турбувати. Тепер же я керуюся такими міркуваннями.

1. З огляду на таку важливу і тривалу роботу, Вам необхідно на цей час ґрунтовно застановитися в Києві, щоби ніщо й нікуди Вас не тягнуло й не відвертало Ваших думок від головного. Нам же з Вами треба добре зіспіватися й до початку роботи біля стін з'ясувати все. Стосовно купола також все залежить від Вас. Я, зі свого боку, потурбувався про Ваше бажання й заклав ніші, так що широкий цілісний пояс уже готовий. Сюжети такі: 1. На дні купола – Ісус Христос Вседержитель. 2. Матір Божа. 3. Іван Предтеча – Деїсус. Нижче вікон – Рай. В парусах – чотири євангелісти, а між ними в замках арок – чотири медальйони. 4. Святий убрис (Нерукотворний образ Ісуса Христа. – Д. С.). 5. На чотирьох арках головного квадрата зазвичай малювалися 40 мучеників у медальйонах – по 10 на кожній арці. Якщо ми не втримаємо 40 мучеників, то відповідне число медальйонів – з ангелами або російськими святими. 6. Нижче медальйонів – постаті й орнаменти, між вікнами – орнаменти тощо. Стосовно собору повідомляю Вам, що ми спільно придумали: Вселенську Церкву; стародавню Церкву гонінь: Яків – брат Господній; Ігнатій Богоносець; папа Климент Римський; архідиякон Стефан; архідиякон Лаврентій.

2. Представники християнської освіти й літератури першої епохи торжества Церкви: Афанасій Великий, Василій Великий, Григорій Богослов, Іван Золотустий, Кирило Єрусалимський, папа Римський Григорій Двоєслов, Кирило Олександрійський, Микола Мирлікінський.

3. Засновники монашества: Антоній Великий, Пахомій Великий, Сава Освячений, Федір Студит.

4. Поети й музиканти: Іван Дамаскин, Косьма Маюмський.

Російська Церква: Кирило і Мефодій – просвітителі слов'янства; Михаїл – перший митрополит Київський; Блаженний Іларіон – митрополит і учитель Церкви Російської; Леонтій – єпископ і просвітитель Ростовський; новгородський архієпископ Ніфонт; єпископ Володимирський святий Симеон; митрополити Київські, Московські і всієї Руси Петро і Олексій; просвітитель Пермі Стефан; просвітитель Казанський Гурій; просвітитель Іркутський Інокентій; Дмитрій Ростовський; Митрофан Воронежський; Тихон Задонський. Начальники іночеського життя й письменники: Антоній і Феодосій Печерські, Сергій Радонезький, Зосима і Саватій Половецькі, Нестор Літописець.

Обидві Церкви (тобто святі Вселенської та Російської Церков. – Д. С.) повинні зайняти низ продовгуватих вівтарних стін, а що залишиться – по боках на сусідніх пілонах.

Ваша думка пов'язати пророків із зображенням Богоматері у головній апсиді – думка гарна і знаходить підтвердження у стінописі та в іконописі. В цьому випадку пишуться такі пророки: Мойсей, Даниїл, Яків, Давид, Ісая, Захарія, Валаам, Соломон, Єзекиїль, Аарон, Авакум, Гедеон, Єремія. Увесь Ваш – А. Прахов» [9].

Ось таку програму запропонував Прахов Васнецову. Вона зазнає змін під час виконання. Нові постаті і багатофігурні композиції будуть додані до цього списку, коли будуть запрошені інші мистці. Але програма, накреслена

Праховим для Васнецова, свідчить про його поверхові знання Святого Письма й історії Церкви. Зачислення Кирила і Мефодія до «Російської Церкви» не витримує критики. У список російських святих потрапили маловідомі діячі типу Гурія Казанського, Митрофана Воронежського і деяких інших. Непорозуміння викликає список пророків, наведений Праховим наприкінці листа до Васнецова. Біблійних пророків, книги яких увійшли до канону Старого Заповіту, було 16: 4 великих пророки (Ісая, Єремія, Єзекиїл, Даниїл) та 12 малих пророків (Осія, Йоїл, Амос, Овдій, Йона, Михей, Наум, Авакум, Софонія, Огій, Захарія, Малахія). За цим канonom і зображалися віками пророки у християнських храмах. Інші, що їх називає Прахов, фігурують у Біблії, але не як пророки канону. Царя Давида, наприклад, відносять до пророків, але царя Соломона, суддю Гедеона, Якова й Аарона – ні. А щодо Валаама, то це швидше негативний персонаж Біблії – про його переступ мовиться у книзі «Числа», а також у Новому Заповіті: «Вони покинули просту дорогу та й заблудили, і пішли слідом за Валаамом Беоровим, що полюбив нагороду несправедливості, але був докорений у своїм беззаконні: німа під'яремна ослиця проговорила людським голосом, та й безум пророка спинила» (Друге соборне послання святого апостола Петра, 2: 15–16); «Горе їм, бо пішли вони дорогою Каїновою, і попали в обману Валаамової заплати, і загинули в бунті Корея!» (Соборне послання святого апостола Юди, 1: 11). Тож цілком не зрозуміло, навіщо Прахов пропонує Васнецову малювати Валаама поруч справді великих і славних пророків, книги яких представлені в Біблії.

Можливо, не варто дорікати Прахову за нелогічні з богословського погляду пропозиції, але що він брав на себе завдання, які мали б вирішувати священнослужителі, – то це факт. Тим більше, що такі поради давалися Васнецову, який хоч і навчався в семінарії, але не завершив її, і його знання не були тут більшими за знання Прахова. Так чи інакше, але Васнецов, оселившись у Києві, за лічені тижні літа 1885 року підготував 22 ескізи майбутніх розписів. Прахов їх схвалив і завіз до Москви показати тамтешнім мистцям, насамперед Павлу Третьякову, який пізніше викупив їх у Васнецова.

Тим часом треба було думати про решту розписів. Програма для Васнецова була заповнена вщерт, і намічати для нього інші сюжети не входило в плани самого Васнецова, бо він був готовий працювати в Києві не більше трьох років, щоб потім повернутися до своїх фантазій-казок, фольклорних сюжетів, які залюбки малював до того, як Прахов переконав його розмальовувати Володимирський собор у Києві.

План розписів храму складався поступово. Навіть концепція розписів вилетіла не одразу. Священноначальство непокоїло те, що усі п'ять іконостасів мають бути однорядні – лише з намісними іконами. Це суперечило православній традиції про п'ять ярусів, в іконах яких знаходили відображення основні події та основні персоналії Біблії та історії Церкви. Тут же не передбачалися ікони нижнього ярусу з так званими жертвами старозаповітних патріархів Ноя, Авраама, Мелхиседека, Мойсея. Не було дванадцяти ікон третього ярусу із зображеннями великих свят церковного року. Не було четвертого ярусу

з образами апостолів та п'ятого ярусу з образами пророків. Очевидно, керівник розписів зумів переконати отців, що, поперше, високі іконостаси закрийуть для молільників чудові розписи у вітарах і, по-друге, мармурові іконостаси недоцільно робити високими через дорожнечу мармуру і його вагу.

Тоді було знайдено компромісне рішення: усі образи і сюжети, які не увійшли в іконостаси, змалювати на стінах собору. Таким чином, зберігалася молитовна і виховна місія мистецтва як «зображального Святого Письма» та стверджувалася засобами малярства велич вселенської і національної церковної історії. Загальна площа, яка підлягала розмалюванню, дозволяла втілити цей грандіозний задум, але для цього потрібно було забезпечити три речі: розмалювати собор цілковито «килимовим» стилем; запросити до виконання малярства не одного-двох, а цілої артілі мистців під одним керівництвом; роздобувати значно більше коштів. Ці далеко не прості проблеми ніяк не можна було вирішити за передбачувані тричотири роки, тому все розтяглося на ціле десятиліття. І хоч усе вирішувалося «по-руські», з неймовірною тяганиною, бюрократизмом, корупцією, але саме тут знадобилася ділова жилка Прахова, його вогниста енергія, уміння всіх переконувати і все вибивати, щоб, врешті-решт, собор був розмальований і оздоблений усім необхідним. Не в останню чергу успіхові сприяло те, що на завершальному етапі розмалювання собору до роботи були запрошені місцеві українські мистці – хай навіть у ролі помічників, але саме вони завершували в деталях – і то з великою професійною майстерністю – те, що намічав у загальних рисах і ескізах постійно перевтомлений Васнецов.

При плануванні розписів було правильно і логічно враховано, що найважливіші образи і сюжети повинні бути в середній – центральній і головній – наві. Тут під час богослужінь концентрується найбільше молільників. І все, що тут намальоване, повинно мати для цих людей духовно-виховне, молитовне та мистецько-естетичне значення. Найперше – головний купол. Тут неодмінний образ Господа Ісуса Христа Вседержителя (з грецької – Пантократора). Він тримає однією рукою Святе Письмо, а другою благословляє молільників. Нижче підкупольного простору – у так званому барабані – 12 вікон з півциркульними завершеннями. Довкола вікон мали бути тільки орнаменти. Під вікнами, в нижньому поясі барабана, Прахов спочатку планував орнамент, але він вийшов би неспівмірно великий. Тому пізніше цей пояс використали у не зовсім традиційній для православних храмів композиції «Перед входом до Раю». Де закінчується барабан, у хрестово-купольних та базилікальних храмах утворюються чотири трикутники, після яких починається плафон. На трикутниках малюються чотири євангелісти.

На плафонах головної нави план передбачав Розп'яття Господнє, за ним – Бог-Отець, що приймає Господа Ісуса Христа, ще далі, над входом до храму, безпосередньо під хорами, на тлі блакитного неба у вигляді небесного голуба мав бути зображений Святий Дух. Так планувалося представити на склепіннях головної нави собору Святу Трійцю. Застереження з богословського боку, що Свята Трійця виходила наче розділена на три окремі сюжети, не було прийняте до уваги, тому що це була ані ікона Старозаповітної Трійці у вигляді трьох ангелів,

ані Новозаповітна; три сцени виражали догмат, що в трьох особах – один Господь.

Тридільні плафони північної та південної бічних нав також мали бути замальовані сценами на сюжети Старого Заповіту Біблії. Тут було шість площин, які добре надавалися для змалювання Бога-Отця, Який упродовж шести днів творить Всесвіт, Землю, океани, материки, рослини, тварин і людину. Ідея таких композицій була зустрінута схвально, але створені і зреалізовані конкретні сюжети були після розпису центральної нави.

Особливу увагу приділив Прахов і його дорадники композиціям у головному вівтарі храму: розписові апсиди, конхи та прилеглих стін. Конха – традиційне місце образу Богородиці. Сама округла форма конхи є неначе символом переходу від неба до землі. Перехід цей втілюється в образі Пречистої Діви, яка зачала у своєму лоні Небесне, Боже – і народила тілесне, земне, покликане змінити світ і спасти його від панування гріха і смерті. Приклад Святої Софії з мозаїками Богородиці Молільниці й Заступниці (Оранти) та сценою Євхаристії нижче Оранти (причастя Господом Ісусом Христом апостолів) мав бути повторений і у Володимирському соборі – в малярстві конхи й апсиди. У нижній частині апсиди мало бути сідалище (трон) для архієрея під час Божественної Архієрейської Літургії. На бічних стінах вівтаря передбачалося зобразити шість найвизначніших святих отців ранньої Церкви Христової та шість святих вітчизняних. Це відповідало ідеї собору, який мав утвердити пряму спадкоємність східноєвропейського православного християнства від стародавньої Церкви і Візантії.

Ідея «русскості» мала запанувати в малярстві центральної нави, фланкованої з боків масивними стовпами, на яких опиралися широкі арки. Усі чотири грані кожного стовпа мали достатню висоту й ширину, щоб на кожній грані намалювати того чи іншого святого на повен зріст і у відповідних його санові строях. Цих «стовпових» постатей мало бути тридцять. Коли, по кількох роках праці мистців, ця галерея була викінчена, і кожна постаць обвита орнаментами різних рослинних мотивів, кияни й гості побачили доволі строкату панораму осіб, з якої віками складалося таке поняття, як «русская вера»: «Тут ми бачимо мучеників, юродивих Христа ради; святих жінок; князів – то в пишних князівських строях, то у всеозброєнні; то схимників у чорних рясах, які відмовилися від цього світу. Уся історія «русской веры», усі поривання духу, який шукав правди й подвижництва, оповіджені в цих глибоко національних постатях. Вони, незважаючи на свій реалізм та історичну вірність різним епохам російської історії, – наповнені загальнолюдським розумінням і яскраво виражають вкладені в них ідеї боротьби – і всепрощенського смирення; нестримної душевної спраги – і спокою, нав'язаного розумінням звершеного доброго подвигу» [10].

Отже, при плануванні настінних розписів на найбільш видне місце, де буває багато молільників, винесена ідея «святої Руси» як компонент усієї ідеї цього собору. Євангельські сюжети відставлені на бічні нави. З-поміж усіх можливих сюжетів, які Прахов подав у комітет, священноначальство митрополії порадило змалювати у бічних навах сцени перед страстями і під час страстей Господа Ісуса Христа – від воскресення Лазаря до

Розп'яття Ісуса Христа на Голгофі. Невідомо, чи комітет уточнював, де і як малювати те чи інше зображення. Можливо, отці і передали вирішувати це керівникові розписів та самим мистцям. А даремно, тому що розміщення сцен між південною й північною навами спочатку було довільне і, швидше всього, більш пристосоване до розміру стін та числа персонажів на кожному зображенні, ніж до хронологічної послідовності подій, як вони описані в Євангеліях.

Ця непослідовність плану, на щастя, була знята, коли приступили до змалювання обох бічних нав. Можливо, на цьому етапі енергійніше втрутилися члени митрополійного комітету або ж корективи внесли самі мистці, яким було доручено розмальовувати бічні нави. Південна нава – вона праворуч, якщо увійти в собор через головні двері, – повинна була містити три настінних сюжети: Чудо воскресення Лазаря (західна стіна), Тайна Вечеря (східна стіна), Вхід в Єрусалим (південна стіна). У північній наві – вона ліворуч від входу в собор – намічені були також три настінні композиції: Молитва Ісуса Христа про чашу у Гефсиманському саду (східна стіна), Суд Понтія Пилата над Ісусом Христом (північна стіна), Розп'яття Господа Ісуса Христа на Голгофі (західна стіна).

Залишалося спланувати настінні розписи у західній частині головної нави, що обіймає простір одразу при вході в собор, тобто над хорами. справа від входу розташована хрещальня для немовлят і дорослих, де пізніше встановили киворій з мармуру з мозаїками. Тут же заплановано було розпис про Хрещення Ісуса Христа в Йордані. Над входом до хрещальні на стіні планувалося намалювати композицію, яка дуже цікавила

киян і про яку говорив увесь Київ ще до того, як вона була намальована в соборі: Хрещення князя Володимира. Про це хрещення ходило чимало легенд: де і як був охрещений князь? Тому цей малюнок мав бути добре обміркований і відповідно виконаний. На протилежній стороні головної нави, тобто зліва від входу в собор, над сходами, що ведуть на хори, запланована була композиція «Хрещення киян у Дніпрі». Уся західна стіна над головним входом мала зображати Страшний суд, причому стінопис мав ніби «обіймати» вхідні двері зверху, справа і зліва та спускатися додолу. Ідея ікон чи настінних мальовил на теми Страшного суду, яку мали споглядати всі молільники, залишаючи храм, була введена у християнське мистецтво з перших віків ранньої Церкви з дуже конкретною виховною метою, тому її й запланували серед розписів собору.

Володимирський собор двоповерховий. Потужні чотиригранні стовпи підпирають другий поверх – своєрідний балкон, званий хорами, який у вигляді літери «П» обперізує інтер'єр храму з трьох сторін: північної, південної і західної. Хоч увесь цей простір зазвичай називають хорами, але власне хористи співають тільки у західній частині другого поверху. А північна й південна частини цього балкона – це невеликі за розміром церкви, відповідно, на пошану страсотерпців-князів Бориса і Гліба (синів князя Володимира) і рівноапостольної княгині Ольги (бабуні князя Володимира). Згідно із загальним планом цілковитого килимового розмалювання всього собору, іконостаси, вівтарі, настінні та плафонні розписи повинні бути і в цих двох церквах другого поверху. На цей поверх вели мармурові сходи

з поручнями, розташовані зліва від входу в собор. Ними кожного разу піднімалися співаки, регенти і ті, хто мав служити у Борисоглібській чи Ольгинській церквах. За однарусними іконостасами обох церков на балконах у вівтарях були заплановані настінні малюнки Різдва Христового в Ольгинській церкві та Воскресіння Христового в Борисоглібській церкві. Малі куполи над вівтарями в цих храмах повинні були, згідно з планом, мати зображення хреста в кругу, від рамен якого і від круга відходили б зірчасті промені, сягаючи крилатих херувимів. Щодо плафонів горішніх церков, то на них намічалось зобразити Христа Підлітка («Отрока»), Преображення Господне, Вознесіння Господне, Перших людей в Раю, Гріхопадіння Єви, Вигнання Адама і Єви з Раю. На стінах обох церков другого поверху мало бути намальовано ряд святих у медальйонах. Імена їх були названі ще тоді, коли маллярство планувалося, але виконані вони значно пізніше, коли була розмальована нижня частина собору у її центральній частині – середній наві. Одночасно з корпусом однофігурних та багатофігурних зображень планувалася ціла система декоративних композицій – орнаментів різноманітних мотивів, медальйонів, картушів. Їх добирав сам Прахов із своїх подорожніх замальовок, з книжок, альбомів. Тут він був фахівцем і мав у своєму розпорядженні не тільки зразки візантійських орнаментів, але й назагал східних, включаючи так звані арабески, малюнки капітелей колон, проекти різби по мармуру для балюстрад, форми колон для мармурових іконостасів тощо.

Отож, ще до початку розпису собору була виконана велика підготовча робота в рисунках. Звичайно, усе одразу

передбачити було неможливо, тому планування деталей не припинялося аж до освячення собору 1896 року. Попередні рисунки зазнавали змін, корекцій. Але цілісна концепція розпису була сформована 1885 року, пройшовши богословську апробацію членів комітету і мистецьку апробацію фахівців у ділянці образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Володимир Тимофієнко. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. – С. 278–279.
2. Стефан Кульженко. Собор святого князя Володимира в Києве. – С. 42.
3. Ірина Марголіна. Ангели Врубеля. – К.: Либідь, 2012. – С. 26.
4. Николай Прахов. Страницы прошлого. – С. 116 –117; Ірина Марголіна. Ангели Врубеля. – К.: Либідь, 2012. – С. 107–108.
5. Ірина Марголіна. Ангели Врубеля. – К.: Либідь, 2012. – С. 109.
6. Великий Нікейський собор 787 року // Ярослав Туркало. Нарис історії Вселенських соборів. 325–787 роки. – Нью-Гейвен, США – Брюссель, Бельгія, 1974. – С. 256–269.
7. Арсен Васи́лиев. Ерминии: Технология и иконография. – Софія, Болгарія, 1976. – С. 13–30.
8. Ірина Марголіна. Ангели Врубеля. – К.: Либідь, 2012. – С. 26.
9. Цит. за виданням: Виктор Киркевич. Собор святого князя Володимира. – С. 13–14.
10. Стефан Кульженко. Собор святого князя Володимира в Києве. – С. 37; А.І.К.

Чудесне явлення зображення Богоматері з предвічним Немовлям на руках у будованому храмі Київського Володимирського собору // Хроніка 2000. – Вип. 69,70. – Київ, 2007. – С. 740–744.

REFERENCES

1. TYMOPHIYENKO, V. *The late XVIII – early XX centuries Ukrainian architects*. pp. 278 – 279. [in Ukr.]
2. KULZHENKO, S. *St. Volodymyr Cathedral in Kyiv*. p. 42. [in Russ.]
3. MARHOLINA, I. (2012) *Angels of Vrubel*. Kyiv: Lybid, p. 26. [in Ukr.]
4. PRAKHOV, N. *Pages of the past*. pp. 116 – 117. [in Russ.]; MARHOLINA, I. *Angels of Vrubel*. pp. 107 – 108. [in Ukr.]
5. MARHOLINA, I. *Angels of Vrubel*. p. 109. [in Ukr.]
6. *Great Council of Nicaea in 787*. In: TURKALO, YA. (1974) *Outline of History of Ecumenical Councils*. 325 – 787. New Haven, USA – Brussels, Belgium. pp. 256 – 269. [in Ukr.]
7. VASILIEV, A. (1976) *The Icon Painting Manual: Technology and Iconography*. Sophia, Bulgaria. pp. 13 – 30. [in Russ.]
8. MARHOLINA, I. *Angels of Vrubel*. p. 26. [in Ukr.]
9. KIRKEVICH, V. *St. Volodymyr Cathedral in Kyiv*. pp. 13 – 14. [in Russ.]
10. KULZHENKO, S. *St. Volodymyr Cathedral in Kyiv*. p. 42. [in Russ.]; Miraculous appearance of image of the Virgin Mary with eternal Child in the church of St. Volodymyr Cathedral in Kyiv. *Khronika*. No. 69, 70. pp. 740 – 744. [in Ukr.]

Stepovyk D.

The History of Building and Interior Decorating of St. Volodymyr Cathedral in Kyiv (on the occasion of the 120th anniversary of completion of interior paintings)

Abstract

The article examines the complicated and sometimes dramatic history of building, particularly, interior decorating of St. Volodymyr Cathedral in Kyiv, the main patriarchal pulpit of the Ukrainian Orthodox Church of Kyiv Patriarchate. This year we commemorate the 1000th death anniversary of the Great Prince of Kyiv Rus Volodymyr and the 120th anniversary of completion of interior paintings of the

Cathedral. At a current estimate more than 90 painters were involved to decoration of the Cathedral in 1885 – 1895. Kyiv Orthodox hierarchy and the society didn't like the idea to appoint Andrian Prakhov the chief manager of decorative works that was imposed by St. Petersburg. The author emphasized the significant importance of pupils of M. Murashko Kyiv private painting school, Mykola Pymonenko and other Ukrainian painters in decorating of the Cathedral. Unfortunately, they were not mentioned in the then publications and the idea of mythical «Russian style» was dominant in architecture and painting in those days.

While planning wall painting on the most conspicuous place with a large number of prayers, the idea of «saint Rus» was presented as the component of the main idea of the Cathedral. The evangelical plots were depicted on the side naves. In the painting of the Cathedral the devotional and educative role of art is represented as «pictorial Holy Scripture» and the greatness of the church history was established by means of painting. The integral concept of the painting was formed in 1885 after theological approbation by the committee members and artistic approbation by fine art experts.

У соборі нема жодної приземистості! Він струнко й потужно підноситься вгору. Навіть у середовищі сучасної багатоповерхової забудови Києва собор «не потонув» між висотками. А якщо уявити собі його серед невисоких будинків довкілля другої половини ХІХ ст., то це мав бути елегантний красень!

В рисунку фасаду лише вузькі вікна з півциркульними завершеннями та три потужних арочних уступи відсилають глядача до аналогії з чимось візантійським. У всьому іншому бачимо чисті пропорції ренесансного стилю, і чим вище сягає наш зір, тим це враження міцнішає. Приглядаймося до куполів: у них нема нічого від присадкуватості, приплюснутості греко-балканських чи візантійських куполів. Більше того, впізнаємо у великому центральному куполі та чотирьох менших обриси купола собору святого Петра в Римі, лише у набагато зменшених формах. Це не каплеподібні й не банякоподібні чи шоломоподібні куполи московитських храмів, а гранчасті куполи західних базилік, рівно ж давніх українських храмів; кожна грань широка внизу біля барабана, але все вужчає, наближаючись до хреста. Грані чітко відділені одна від одної лініями, які вносять у будову враження чіткої пропорційності і симетричності.