ЦЕРКОВНІ СТІНОПИСИ КОЗАЦЬКОЇ ЕПОХИ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Удріс І., кандидат мистецтвознавства, доцент

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. В статті розглядається питання дослідження українських сакральних стінописів козацької доби в національному мистецтвознавстві часів становлення науки про мистецтво. На основі аналізу публікацій учених вказаної доби виявляється процес формування об'єктивних наукових уявлень про відмінні риси та історичний розвиток вітчизняного монументального живопису XVII – XVIII століть.

Ключові слова: Київ, православний сакральний живопис, західноєвропейські впливи, самобутність.

Аннотация. Удрис И. Церковная стенопись казацкой эпохи как предмет исследования в украинском искусствоведении конца XIX – начала XX столетий. В статье рассматривается вопрос исследования украинской сакральной живописи казацкой эпохи в национальном искусствоведении времен становления науки об искусстве. На основании анализа публикаций ученых указанной эпохи выявляется процесс формирования объективных научных представлений об отличительных чертах и историческом развитии отечественной монументальной живописи XIX – XX столетий.
Ключевые слова: Киев, православная сакральная живопись, западноевропейские влияния, самобытность.
Annotation. Udris I. The church mural painting of Cossack age as a subject of research in the Ukrainian study of art of the end of XIX - the beginning of XX century. In the article the question of research of the Ukrainian sacral painting of Cossack age is examined in the national study of art of times of becoming of science about an art. On the basis of analysis of publications of scientists of the indicated epoch the process of forming of objective scientific pictures about distinguishing features and historical development of the domestic monumental painting of XIX – XX centuries is coming to light.
Keywords: Kiev, orthodox sacral painting, West European influences, originality.

Постановка проблеми. Сучасний стан розвитку нашого суспільства позначений зростанням національно-етнічної самосвідомості, посиленням загального інтересу до власної давньої культурної спадщини, усвідомленням необхідності її вивчення і збереження з метою підтримки безперервності культурної традиції і пошуку шляхів подальшого вітчизняного мистецького розвитку. Продуктивність означенного процессу багато в чому залежить від освоєння вже досягнутих на шляху дослідження українського образотворчого мистецтва результатів. Національне мистецтвознавство, сформувавшись як галузь наукового знання в останній чверті XIX та перших десятиліттях XX століття, досягло значних успіхів у побудові цілісної концепції історії національної образотворчості, успішно розвиваючись від часів свого зародження до наших днів. Визнання досягнень вітчизняної науки про мистецтво викликає потребу у виявленні закономірностей її становлення та історичного розвитку, тобто, створення історії мистецтвознавства. Зокрема, сказане стосується складного, яскравого і результативного періоду виокремлення мистецтвознавства в самостійну наукову галузь як фундаменту наступної еволюції.

Роботу виконано у контексті программ НДР КДПУ.

Аналіз досліджень та публікацій. Зазначена проблема привертає в останні роки увагу багатьох дослідників переважно у контексті історіографії певного конкретного питання. Окремі аспекти становлення професійного мистецтвознавства висвітлюються в дослідженнях і публікаціях Л. Соколюк, С. Побожія, М. Селівачова, С. Білоконя, О. Ноги, Л. Савицької, М Гончаренка, В. Ханка, М. Криволапова. Вивченням спадщини окремих фахівців займаються В. Ульяновський, О. Франко, О. Сторчай, Т. Стефанишин, О. Мандебура-Нога та інші. Проте, все ще існують значні лакуни в дослідженні як доробку окремих

науковців, так і досягнень певних напрямків вітчизняної науки про мистецтво на різних етапах її становлення і розвитку.

Метою даної роботи є дослідження процесу становлення концепції еволюції українського сакрального стінопису XVII – XVIII століть в працях представників української науки про мистецтво кінця XIX – початку XX століття.

Отримані результати. Сакральний живопис козацької доби входить до кола інтересів дослідників давнього українського мистецтва ще з XIX століття, проте, переважно у контексті комплексного вивчення архітектурних пам'яток. Своєрідна дискусія протягом довшого часу точилась навколо дати створення вцілілих стінописів церкви Спаса на Берестові. Розбіжності у датуванні виникли на основі некомпетентності реставраторів і дослідників середини XIX століття. Не припускаючи факту існування фрескового живопису в козацькі часи, реставратори відносили до епохи св. Володимира всі композиції, виконані у характерній фресковій техніці, а до відновлених при Петрі Могилі – лише сцени, виконані олійними фарбами.

П. Лебединцев, щойно призначений настоятелем церкви Спаса на Берестові, в 1862 році опублікував розвідку про цю архітектурну пам'ятку [10]. В ній основне наукове припущення автора щодо дати створення і первісної назви споруди базується саме на факті зображення у вівтарному склепінні всіх апостолів. Однак, стаття чисто інформативного характеру не містить оціночних характеристик. Цікаво, що автор, погоджуючись з фактом масштабного відновлення храму Петром Могилою, відстоював навіть у 1880-х роках наявність у коробовому склепінні первісних давніх фресок.

П. Лашкарьов через кілька років також оприлюднив результати власного дослідження церкви Спаса на Берестові [11]. Оскільки метою його роботи було спростування певних припущень П. Лебединцева, він в своїх характеристиках проводить думку про цілісність всього ансамблю як твору першої половини XVII століття. Відмічаючи впевненість пензля творців розписів, автор вважає, що підкреслена барвистість фресок, свобода композиції, побутові деталі не залишають сумнівів щодо часу створення стінописів, які не могли виконати давні візантійські майстри. Автор проникливо підкреслює ці прикмети доби – столик з букетом яскравих квітів у глечику в «Благовіщенні», повитуху, що пробує воду перед купанням немовляти в «Різдві христовому» тощо [11, 38-39]. Дата виконання всіх розписів визначається композицією з Петром Могилою, що підносить Христу у вбранні первосвященика відновлену церкву.

На межі століть дуже помітним явищем у фаховій літературі стали дослідження М. Істоміна в галузі вітчизняного релігійного живопису XVI – XVIII століть. Ще в 1893 році вчений виступив на IX Археологічному з'їзді у Вільно з повідомленням «До історії живопису в Києво-Печерській лаврі у минулому столітті», яке не увійшло до «Праць» з'їзду. Пізніше він використає цей матеріал у виступі на засіданні Історичного товариства Нестора Літописця, про що буде сказано нижче. Спостереження і міркування автора зводяться до

трьох позицій. По-перше, наголошується на пожвавленні у сфері сакрального живопису у зазначений період через потребу «дати відсіч католицькій реакції». По-друге, в українському церковному живопису тієї пори все помітнішими стають західноєвропейські впливи (через Польщу) – при намаганні православного українського духовенства дотримуватись в іконопису візантійських традицій. Нарешті, автор доводить, що центром православного сакрального живопису у названу добу виступає Києво-Печерська лавра, яка засновує в 1763 році на базі майстерень училище для навчання іконопису. Наприкінці статті визначаються завдання для наступного дослідження: в який період і яким чином найактивніше розповсюджуються у вітчизняному живописі західноєвропейські впливи. Окреслені позиції лягли в основу подальших досліджень автора.

На київському Археологічному з'їзді 1899 року М. Істомін виступив з двома рефератами: «Фрески XVII – XVIII століть у храмах Південно-Західної Росії» [3] та «Найголовніші риси в іконографії на Волині XVI – XVII століть» [4]. Ці доповіді викликали дуже неоднозначну реакцію аудиторії. Російські дослідники О. Голубцов та М. Покровський попри очевидні факти заперечували існування окремої волинської школи іконопису, трактуючи виявлені особливості як загальний процес змін в іконопису всієї російської школи перехідної доби. Звичайно, більшість науковців поділяла думку М. Істоміна.

Найвагомішим внеском вченого у дослідження живопису козацьких часів є, на нашу думку, публікація «Навчання живопису в Києво-Печерській лаврі у XVIII столітті», що займає осібне місце в тогочасній фаховій літературі завдяки багатоплановості і заслуговує детального аналізу [5]. Ґрунтовне дослідження базується на матеріалах архіву та бібліотеки Києво-Печерської таври. В центрі уваги автора – видання та альбоми і зошити двох відділів лаврської бібліотеки, які М. Істомін уважно аналізує та проводить їх первинну систематизацію. Всі матеріали поділяються на три групи: лицьові біблії переважно німецького видання; навчальні посібники для малювання – славнозвісні «кужбушки»; навчальні малюнки на основі зразків з цих посібників. Отже, дослідження вченого стосується не лише висвітлення заявленого питання, а й характеристики мистецтва тогочасної гравюри, про що говориться у відповідному розділі нашої роботи.

Помітний вплив гравюри на український живопис козацької доби, простежується в роботі на матеріалах навчальних робіт лаврських учнів, зібраних у «кужбушках». В результаті вивчення робіт М. Істомін виявляє низку прізвищ осіб, які навчалися живопису у Лаврі, місце їх походження та соціальний статус: навчались у лаврській майстерні переважно діти духівництва та ремісників [5, 298-299]. Крім цього, аналіз робіт дає підстави охарактеризувати методику навчання малюванню, в якій автор відзначає головну ваду: відсутність малювання з натури [5, 301]. Зібрані у кубушках роботи лаврських учнів теж розподіляються на три групи за жанровою приналежністю: образи та події Святого писання; алегорично-побутові та історичні композиції; портрети

імператорів, ієрархів, українських гетьманів та козацької старшини. Характеризуючи першу групу, вчений з глибоким знанням справи порівнює іконографію тотожних сюжетів у православній та католицькій традиціях, детально зупиняючись на окремих деталях. Проникливо підмічаються більш драматичний характер католицького «Розп'яття», різне трактування ікони «Спаса Нерукотворного», виявляються найшанованіші ікони та популярні притчі – про блудного сина, багача і Лазаря тощо. Друга та третя групи сюжетів – сцени цивільного характеру і портрет.

Важливо те, що в результаті огляду, відповідаючи на сформульвані ще в доповідях археологічних з'їздів питання, М. Істомін заявляє, що починаючи з XVII століття українське мистецтво піддається помітним впливам західних зразків, «…що далеко випередили в добу Ренесансу форми, успадковані від Візантії». Шляхом проникнення в цій сфері західних впливів була західноєвропейська, особливо німецька гравюра, зокрема – зображення подій Священного писання [5, 313]. Цей вплив відчувається в загальній композиції та в компоновці постатей; менші впливи спостерігаються в пейзажі. Цікавим є також зауваження, що Троїцька церква Києво-Печерської лаври «майже цілком розмальована по лицьовим бібліям Піскатора [5, 304].

Остання частина роботи М. Істоміна присвячена проблемі, що у 1890-і роки бурхливо дискутувалась у пресі та науковій періодиці: даті виконання та художнім якостям стінописів Великої церкви Києво-Печерської лаври. Як відомо, в ті роки як міською, так і церковною владою було вирішено, що живописні композиції на стінах церкви знаходились у пошкодженому стані і були частково зіпсуті невдалими поновленнями кінця XVIII – першої половини XIX століття, через що їх слід замінити новими. Таке рішення викликало низку протестів у пресі. Думки громадськості і фахівців розділились. 9 травня 1897 року цій проблемі було присвячено засідання Історичного товариства Нестора Літописця. М. Істомін виступив з рефератом про достоїнства розписів, виданим як у працях товариства, так і окремою брошурою [2]. Публікація була присвячена порівнянню двох рукописів Лаврської бібліотеки XVIII століття з описами стінописів церкви, в результаті аналізу яких вчений робив висновок, що стінописи майже не переписувались у XVIII столітті. З ним певним чином вступив у дискусію аматор-дослідник давнього мистецтва Києва Л. Ертель, який опублікував статтю «Про стінописи у Великій Успенській церкві Києво-Печерської лаври», де досить критично оцінював якість живопису [18].

Протести частини київської інтелігенції не вплинули на рішення про знищення старих стінописів і вони були замінені новими. Цей факт лише розбурхав дискусію і в 1900 – 1901 роках з'явилась нова хвиля публікацій з приводу знищених фресок. М. Істомін, як вже сказано, останні сторінки праці про навчання живопису в Києво-Печерській лаврі присвятив стінописам Великої церкви «в її минулому», маючи на думці XVIII – початок XIX століття. З огляду на полемічні виступи, автор прагне до безпристрасного аналізу фактів,

які засвідчені в письмових джерелах тієї доби. Вони стосуються двох значних етапів розписів, які проходили після пожежі – в 1718-29 роках та в 1772-76 роках. Зіставляючи розписи, автор переконує читачів, що в останньому випадку відбувалось «лише поновлення». Звичайно, що в роботі мова не йде про художні якості тодішніх стінописів, однак представлена інформація є дуже вагомою з точки зору уявлень про загальний характер та зміст церковного живопису козацьких часів.

Серед характерних особливостей сакральної сюжетики українських стінописів в першу чергу називається схильність до символіки. У доказ тези розглядаються зображення Агнця (що було заборонено православною церквою у 1722 році), пшеничного зерна, пелікана тощо. Такі композиції свідчать про безсумнівні західні впливи на іконографію релігійних сюжетів. У зв'язку з тезою про несуттєві зміни у поновленнях XVIII століття в роботі ставиться питання про час формування основної системи сюжетів стінописів церкви. Автор висуває гіпотезу, що ця система була розроблена і зберігалась з незначними корективами від XVI століття [5, 318].

М. Істомін був непоодинокий у високих оцінках знищених стінописів Великої Лаврської церкви. Активно ставився до сучасних йому художніх подій в Києві Е. Кузьмін. В дискусії, що проходила з приводу знищення фрескового живопису церкви, він був на боці противників нового розписування і виклав свої думки на сторінках столичного часопису [7]. Предметом дослідження для автора став факт пожежі 1718 року в Лаврі, в результаті чого, як відбито в окремих документальних джерелах та постановах, були знищені всі залишки старовини; існуючі ж розписи створювались повністю після пожежі і як такі, що не мають великої художньої цінності, можуть бути ліквідовані, як і було вирішено. Є. Кузьмін доходить висновку, масштаби пожежі були значно перебільшені в науковій літературі. Він, зокрема, нагадує, що надгробок князя Острозького є оригіналом XVI століття, який зберігся під час пожежі [7, 228]. Аналіз знищеного у 1899 році стінопису дає підстави вченому заявити про його значну художню цінність як мистецького твору межі XVII – XVIII століть [7, 237]. Оскільки стінопис вже був знищений, значення даної публікації він вбачає у заклику до більш уважного і дбайливого ставлення до пам'яток давнього вітчизняного мистецтва та необхідності їх уважного і системного вивчення.

Низка ущіпливих виступів Л. Ертеля в газетах «Киянин»та «Київська газета» наприкінці 1900 року змушують Є. Кузьміна знову взятись за перо. Публікація «Ще про пам'ятники старовинного мистецтва в Києво-Печерській лаврі» повністю присвячена спростуванню звинувачень журналіста [8]. Зокрема, вчений доводить, що користувався низкою переконливих першоджерел на підтвердження власних поглядів і, в свою чергу, критикує висловлювання Ертеля. Той, по-перше, вважав, що протягом двох поновлень XVIII століття старі стінописи були повністю переписані. По-друге, Л. Ертель різко негативно оцінював якість розписів, зокрема – портретів, заявляючи, що

це «не мистецтво, а найчистіше, огидне «бароко», та ще й малоросійської роботи» [8, 187]. Звичайно, такі твердження викликали обурення Є. Кузьміна, який докладно і компетентно відповідає на всі закиди дописувача, віддає належне національним пам'яткам і вболіває за якість київської художньої критики, як на сторінках періодики формує певним чином суспільну думку. «Знайдись у нас ще декілька пп. Ертелей і від старовинного мистецтва не залишиться й сліду. А над цим варто поміркувати» [8, 192].

В 1900 році болючій проблемі збереження та оцінки значимості українського сакрального живопису козацької доби присвятив дві публікації в «Київській старовині» з повторенням в її окремому відділі «Археологічний літопис Південної Росії» С. Яремич. Обидві статті стали відгуком на дискусію з приводу знищення живопису. В публікації «Пам'ятки мистецтва XVI – XVII ст. в Києво-Печерській лаврі» він повністю поділяє міркування Є. Кузьміна щодо художньої цінності і часу створення знищених розписів [19]. В якості вихідного пункту виступають документи, що розповідають про пожежу і, як його колега, автор твердить про умисне перебільшення масштабу нищення представниками Лаври з метою отримання коштів на відновлення. В дійсності ж, на думку С. Яремича, в основі ансамблю зберігались в більшості автентичні розписи другої половини XVII початку XVIII століття. Найбільше історико-художнє значення належало численним портретам на стінах церкви, які визначаються в статті як найкращі зразки українського мистецтва тієї доби [19, 387]. Особливо ж переймався автор тим, що не залишилось навіть якісних фотографій з творів, не кажучи вже про копії. У другій публікації вчений дуже критично відгукнувся на розміщену в «Киянині» статтю О. Ертеля на ту ж тему, звинувачуючи того у некомпетентному аналізі та зневажливому ставленні до лаврських стінописів [20].

Відгомін дискусії про знищення стінописів Великої лаврської церкви прочитується і через десятиліття в путівнику К. Широцького. Розповідаючи про особливості колишнього оздоблення споруди. Вчений відносить більшу частину з них до реставрації 1718-1729 років і віддає належне як змісту, так і художнім якостям ансамблю. Позитивом вважається як те, що згідно переліку композицій в проекті, в розписах було відбите «все богослів'я, починаючи з догматів церковних та біблійних подій і завершуючи зображеннями служб, блаженств, таїнств та молитов», так і те, що все це було виконано « в дусі тодішнього українського іконопису» [17, 294].

Іншої позиції в цьому питанні дотримувався М. Петров, який був членом комісії, що вирішувала питання про заміну пошкоджених розписів новими. У зв'язку з протестами, які викликав дозвіл комісії на знищення фресок, вчений виступив у пресі з обґрунтуванням висновку комісії [16]. Але інформація перетворилась на самостійне дослідження з докладним висвітленням історії розписів та їх вивчення. У першій частині публікації дослідник зазначає, що цим питанням вже ґрунтовно займається М. Істомін і піддає критиці його висновки. Протиріччя автор вбачає у твердженнях колеги стосовно того,що

хоч оздоблення церкви неодноразово нищилось, при поновленнях все відтворювалось «майже без змін» ледве що не з XI століття [16, 17]. Сам М.Петров в результаті аналізу фактологічного матеріалу робить висновок, що ці фрески і за задумом, і за виконанням належали середині XVIII століття, тобто, були відносно новими, і оскільки частково знаходились в пошкодженому стані, а частково «відреставровані» в 1842 році, то знищення їх з метою створення нового ансамблю є цілком виправданим. Позиція вченого, який критично ставився до релігійного живопису тієї доби, як занадто світського, поділялась іншими учасниками комісії, до складу якої входили А. Прахов, П. Лебединцев, П. Лашкарьов.

Через кілька десятиліть після П. Лашкарьова М. Петров присвятив окрему публікацію дослідженню стінописів церкви Спаса на Берестові [15]. Споряджена значною кількістю посилань, вона є типовим зразком його ретельних, дуже виважених, написаних дещо заважкою мовою праць. Як і у вищезгаданих статтях, основна мета даної роботи полягає в аргументованому визначенні – на основі різнобічного аналізу – часу виконання комплексу стінописів. Принагідно в статті характеризується і якість реставраційних робіт, проведених у церкві за запрошенням П. Лебединцева все тим же о. І. Желтонозьким. Досить делікатно автор відмічає допущені «реставратором» промахи, пояснюючи їх відсутністю у священника – козака за походженням з Чернігівщини – системної освіти [15, 7]. Водночас, автор ставить в особливу заслугу о. Желтонозькому те, що той спробував зберегти і скопіювати майже всі численні написи, що входили до складу композицій, попри те, що часто допускались при цьому помилки [15, 13]. Вчений подає тлумачення частини написів, виконаних грецькою мовою.

На думку М. Петрова, загальний характер Спаських стінописів цілком відповідає грецьким ерміниям тієї доби, зокрема – настановам до розписів церков з коробовим склепінням. Ці посібники з православного живописного мистецтва значно змінились з давніх часів за рахунок введення нових сюжетів, стилю та іконографії і досягли повноти саме в XVII столітті. Посилаючись на публікацію П. Лашкарьова, вчений критикує ті її положення, де відбились зазначені нами помилки у визначенні дати створення фрескових композицій. Зокрема, він відмічає невдалий вибір попередником сцен для аргументації часу створення, оскільки вони могли бути створені вже після відновлення часів Петра Могили. Найголовніше ж, на думку М. Петрова, це те, що безсумнівні впливи західного мистецтва, наявні в ансамблі стінописів, прийшли до нас через критську школу іконопису і це відбито в згаданих ерміниях [15, 25].

У власних оцінках достоїнств стінописів вчений передусім наголошує на тому, що фрески Спаса на Берестові уявляють собою єдиний вцілілий зразок грецьких храмових розписів тієї доби і можуть служити прикладом старанної реалізації рекомендацій іконописних керівництв [15, 28]. Важливе питання, поставлене у підсумках праці – чи мав стінопис Спаса на Берестові вплив на подальший розвиток стінопису та іконографії в Україні – не знаходить в словах

автора чіткої відповіді. М. Петров зазначає, що в нашій літературі вважається, що з XVII століття українське мистецтво зазнало сильного впливу греко-католицького західноєвропейського живопису, стало «ультра-фрязьким». Однак, сам вчений допускає, що ці впливи прийшли до нас в тому числі і через Афон і співіснували з відчутними давніми візантійськими традиціями [15, 31]. Саме в такому співіснуванні ансамбль церкви новими сюжетами і стилістикою вплинув на наступну південно-руську іконографію.

Ще раз М. Петров звертається до стислої характеристики розписів Спаса на Берестові у нарисі про український іконопис на підтвердження слів про заходи по поверненню до грецького іконопису в часи Петра Могили [14]. Фактично в цьому фрагменті повторено тезу про слідування ермініям в розробці системи сюжетів, головним предметом яких є «слава Господу Вседержителю, якому був присвячений храм, тобто славослів'я ангельських чинів, зображених і на склепіннях, і на північній і на південній стінах давнього його притвору» [14, 491]. В цій же праці згадуються стінописи Троїцької надбрамної церкви. Акцент в аналізі, як завжди, вчений зробив на сюжетній стороні ансамблю, зазначаючи, що основним джерелом для розписів послужив «Біблійний театр» Н.Фішера; видання, за словами вченого, мало велике значення в історії вітчизняного іконопису. Дослідник також переконаний, що стінописи Києво-Печерської лаври стали зразком для наслідування при оздобленні інших церков [14, 495].

У 1914 році виходить у світ найбільш ґрунтовне дослідження українського живопису в науковій спадщині Є. Кузьміна – «Український живопис XVII століття», опубліковане як розділ в «Історії російського мистецтва» І. Грабаря [9]. Протягом наступних десятиліть – аж до наших днів – ця праця по-різному сприймалась фахівцями, оскільки містила неоднозначні оцінки вітчизняної живописної спадщини козацької доби. Однак, слід пам'ятати, що автор нарису, вихованець школи М. Мурашка, формувався як прихильник реалістичного живопису, але близький за уподобаннями до кола «Мир искусства». В своїх оцінках вітчизняних мистецьких явищ минулого він виходив з позиції, що на живопис тієї епохи впливало пробудження національної самосвідомості і культури, багато в чому завдяки діяльності Петра Могили, та приєднанню України до Москви. В попередні ж часи дуже сильними були польські і західноєвропейські впливи. «Таким чином Україна опинилась між двома протилежними впливами: побут, уклад, смаки, звички, весь життєвий і почасти політичний устрійріднив Україну з Річчю Посполитою, віра ж, що так постійно і гостро ображалась представниками польської культури, мимоволі змушувала тиснутись до чужої, по-суті, за духом Москви» [9, 460].

В заключній частині праці віддається належне виключним художнім достоїнствам Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Особливе значення цих стінописів обумовлюється, за словами автора, їх рідкісною збереженістю, що за аналогією може дати уявлення і про знищені розписи

Великої церкви. Зі знанням справи і щирим захопленням аналізується барвне рішення ансамблю, в якому сааме колорит відіграє провідну роль. «Це знову ті ж барви, які ми зустрічаємо на старовинних українських портретах, але значно більш живі і соковиті» [9, 478]. Особливо захоплює вченого відтворення всипаних строкатим квітчастим рисунком риз, де в багатому, сміливому барвному акорді поєднуються білі, червоні, зелені фарби. Таке рішення є свідоцтвом яскраво сформованного національного декоративного смаку.

Огляд композиційних прийомів стінописів приводить до висновку про на диво невимушене поєднання місцевих та різних іноземних впливів – передусім – голландських та італійських. Іконописна строгість традиційних поз постатей святителів несподівано зіставляється з фантастичним розмаїттям звірів і навіть русалок, що існують серед майже казкового пейзажу. Як вважає Є. Кузьмін, ця феєричність є втіленням українського живопису часів переходу вітчизняної живописної школи до загальноєвропейського контексту [9, 482].

К. Широцький у путівнику є набагато емоційнішим в оцінках чудової пам'ятки Могилянської доби. Певною мірою це пояснюється проведеною в 1915 році реставрацією, яка дозволила цілісно сприймати ансамбль фресок Спаса на Берестові. Вчений описує провідні сюжети і погоджується, що виконували розписи грецькі майстри згідно настанов ерміній, однак, при цьому вони «…засвоїли місцеві художні смаки, ще з XV – XVI ст. звернені до західного мистецтва. Такі грецькі художники, що жили серед козаків і не бачили Греції, в XVII столітті відомі в Україні (Житомир)» [17, 276]. Таким чином, автор припускає, що саме такі майстри виконували розписи, що випливає з подальшого тексту. Оцінюючи композиції, він звертає увагу на бездоганний добір композицій до архітектурних поверхонь. Саме вдалий синтез живописного ансамблю і внутрішнього архітектурного простору найбільше подобається досліднику.

Справжнє захоплення К. Широцького викликають стінописи Троїцької надбрамної церкви Лаври, які «далеко пішли вперед» порівняно з берестовськими. Саме завдяки збереженим троїцьким стінописам ми можемо, за словами вченого, скласти справжню уяву про мистецтво, яке процвітало в Україні в козацьку добу [17, 283]. Він підкреслює, що система троїцьких розписів подібна за змістом до знищеного ансамблю розписів Великої лаврської церкви: в ній «проведена літературна думка, поєднана з художнім задумом». В характеристиці євангельських сцен увагу автора привертає пейзаж, створений то в італійському, то в голландському дусі, а в окремих епізодах – як урочиста хода у рай – і з місцевими українськими особливостями. Він захоплюється умінням наших художників пристосувати західні зразки до «правил свого рідного мистецтва з його любов'ю до пагористого високого пейзажу, до реальності типів, до пишної декоративності одягу, до алегорії та символів, до звеличення Творця і настановлення людей» [17, 284].

Ф. Ернст у змістовному узагальнюючому нарисі про українське мистецтво XVII – XVIII століть основну увагу приділив архітектурі, однак

кількома абзацами торкнувся і монументального малярства. Характерно, що розписи церкви Спаса на Берестові він кваліфікує як факт відновлення зв'язку з грецьким сходом. Однак і грецьке малярство підпало вже під західні впливи, а вітчизняний сакральний живопис все більше сприймає цей дух, зберегаючи своєрідність в сюжетах і їх художньому втіленні та відіграє роль провідника європейських тенденцій для російського живопису – такою є позиція вченого [1, 14]. Троїцька надбрамна церква харатеризується в роботі як одна з найкращих по живописному оздобленню в Україні. Поділяючи погляди інших фахівців, вчений захоплюється красою стінописів і вважає, що вони свідчать про вагомість впливів західної гравюри на українське малярство [1, 19].

С. Яремич висвітлює своєрідний період розвитку українського релігійного мистецтва середини XVIII століття в двох публікаціях. Аналізуючи пам'ятки, які в той час мало привертали увагу фахівців. Одна з них присвячена живописному оздобленню Андріївської церкви [21]. Весь ансамбль розписів розглядається в ній як джерело вивчення комплексних завдань, що вирішувались сакральнимживописом тієї доби. В цілому цикл композицій, створених під керівництвом О. Антропова, оцінюється в роботі досить критично, оскільки головним, на думку вченого тут було прагнення митця наслідувати манеру П.Ротарі. Найбільш вдало прагнення відтворити вишукану рокайльну манеру італійця втілено в ансамблі в образі Богородиці. Але, хоч автор і не відносить розписи Андріївської церкви до шедеврів українського живопису, однак, зазначає, що манера виконання андріївських розписів вплинула на подальший розвиток мистецтва України та Росії. Зокрема, він вказує назалежність розписів церкви в Лемешах та Козелецького собору від композицій Андріївської церкви.

К. Широцький в путівнику по Києву також торкнувся малярських композицій Андріївської церкви. Він відмічає рокайльну цілісність всього декоративного оздоблення споруди і виділяє серед виконавців живописних робіт Антропова та Г. Левицького. «Всередині церква залита світлом і золоченими вигинами рокайльної флори. Купол прибраний особливо розкішно. Живопис у ньому, на стінах та в іконостасі належить пензлю Антропова та Г. Левицького-Носа, батька відомого портретиста. Живопис їх характерний як показник доби. купол поділений смугами на кілька частин на кшталт зірки і зайнятий орнаментом, зовсім чужим орнаментам у візантійських розписах; священні зображення, однак, підпали впливам італійськогол академізму з його мертвеністю та завченістю форм і рухів, шаблоном, чорнотою фраб, сухістю, вимушеним символізмом.» [21, 111]. Критична характеристика доповнена переліком провідних сюжетів і достатньо точно відбиває специфіку сприйняття наукою початку XX століття пам'яток окресленого часу.

В безпосередньому зв'язку з дослідженням давнього українського живопису оприлюднюються і позиції мистецтвознавців стосовно сучасного стану і напрямків розвитку церковних стінописів. Проблема можливості і перспектив подальшого існування монументального сакрального малярства булла досить актуальною на той час. Фактично, на теренах Російської імперії

XIX століття стало добою зростаючої кризи тисячолітньої художньої системи, де мистецтво створювало особливий, ідеальний духовний світ. Освячена релігійним віровченням, відлита у певні стилістичні форми, ця модель ідеального трансцедентного середовища не витримувала вторгнення побутової реальності. Водночас закони еволюції невблаганно вели релігійний живопис Нового часу шляхом реалістичного відображення дійсності. Спроби поєднати обидві тенденції, що мали місце в ті часи, часто виявлялись недієздатними, що фіксувалось і в публікаціях та виступах науковців. Приводом для обговорення виступали, зокрема, вже розглянуті давні пам'ятки та щойно створені.

Безсумнівний інтерес як джерело інформації про художнє життя Києва наприкінці XIX століття і свідоцтво мистецтвознавчого чуття М. Петрова викликає його стаття про створення розписів Володимирського собору, що наближалися до завершення [12]. В публікації детально висвітлена історія спорудження собору, його фінансова вартість, роль А. Прахова в розробці системи та ескізів живописного оформлення і втіленні їх у життя. Та найцікавішою є критична оцінка результатів цих робіт, попри те, що він визнає себе не зовсім компетентним уданому питанні. Виступаючи як представник Церковно-археологічного товариства, що розробляло програму стінописів, М. Петров проникливо відзначає невдалий підбір художників-виконавців. Як відомо, згідно із задумом собор мав бути створеним у «візантійсько-руському» стилі, що передбачало, на думку автора, звернення до майстрів сакрального живопису, навіть іконописців для виконання розписів. Але серед запрошених митців лише М. Нестеров займався релігійним живописом; брати О. та П. Сведомські та В. Котарбинський взагалі мали, як пише вчений, «про візантійський стиль слабке уявлення», у зв'язку з чим розписи грішать світським характером і відхиленням від норм православної церкви [12, 77]. Це судження свідчить про притаманне авторові чуття стильової цілісності художнього явища. Абсолютно індеферентно ставиться автор і до композицій В. Васнєцова.

Свою оцінку стінописам собору дає в путівнику К. Широцький. Цілком слушним є зауваження про те, що розписи храму під керівництвом А. Прахова уявляють собою візантійський стиль, «як його розуміли художники,що тут працювали». Вчений акцентує увагу на композиціях пензля Васнєцова і об'єктивно характеризує їх, грунтуючись, однак, на порівнянні не зовсім коректному. «Думають, що Васнєцов у своєму живопису відродив заповіти давньохристиянського та візантійського мистецтва, але це невірно; різниця цих зображень хоча б з візантійськими фресками Софійського собору занадто велика; там вони сповнені застиглості, споглядання, тут – занадто живі; там колорит блідий, містичний, тут пристрасний, гарячий, там композиції традиційні, канонічні і сухі – тут жваві і засновані при тому на пізньому Московському іконопису; ніде намає схем і узагальнень, немає спокою – особливо в фігурах святих на стовпах – все полум'яне, особисте… Ще менше візантійського канону у бічних нефах, розписаних Котарбинським, Сведомським і Нестеровим….лише орнаментація Врубеля на бічних нефах,

сповнена краси, аромату квітів і форм (риби, голівки ангелів, лілеї, конвалії, завитки), виділяється серед живопису вказаних майстрів розумінням візантійського стилю і виявленням стилістичних ідеалів не реалістично як у Васнєцова, а синтетично» [17, 354]. Разом з тим Володимирський собор називаєтьсмя в путівнику єдиним у Росії храмом, що справляє художнє враження, судячи з контексту – серед сучасних авторові споруд.

Велика Лаврська церква привертає увагу публіки не лише у зв'язку зі знищенням старих розписів, а і з приводу створення нових циклів. Деякі київські митці виступили в пресі з критикою розписів, що створювалися під керівництвом В. Верещагіна, виявляючи недоліки з точки зору реалістичного мистецтва: помилки в перспективі, відсутність індивідуальності в образах тощо. (Зокрема, про це згадувала «Київська газета» за 1900 рік). Свою позицію щодо сакральних стінописів висловив М. Петров [13]. Як і в оцінках живопису Володимирського собору, він дотримується думки, що реалістичне трактування шкодить сакральному живопису і наводить у приклад невдалі розписи новгородського Софійського собору, які виконувались учнями І. Рєпіна [13, 13]. Грунтуючись на цьому переконанні, автор позитивно відгукується про стінописи Великої лаврської церкви, вважаючи претензії окремих художників безпідставними. Зазначимо, що на відміну від М. Петрова, К. Широцький в путівнику одним лише реченням висловив власну критичну оцінку нових розписів. «У 1893 році вони (фрески – І. У.) Були знищені художником Верещагіним і замінені новомодним безбарвним і беззмістовним живописом, що не гармоніює ні з блиском старого лаврського іконостасу, ні з духом історії і відвідуачів Лаври» [13, 294].

Висновки та подальший напрямок досліджень. Розглянуті матеріали переконують, що з перших кроків зародження вітчизняного мистецтвознавства дослідження українського монументального стінопису козацької доби стало одним з провідних напрямків розвитку. Зусиллями численних авторів накопичується значна кількість матеріалів, що дозволяють сформувати цілісне уявлення про визначальні риси та високий художній рівень аналізованих творів. Окреслюється напрямок розвитку під впливом вітчизняної гравюри від канонічного візантійського живопису до реалістичного трактування релігійних сюжетів. В сприйнятті фахівцями пам'яток вітчизняного барокового монументального живопису в означені роки відбувається переконлива трансформація від первісних описових констатацій фактів до виважених і, водночас, емоційних високих оцінок. Національні шедеври живопису козацьких часів поступово набувають в працях науковців статусу художньо-естетичного ідеалу, який трактується як складова процесу самоідентифікації нації та джерело натхнення для сучасного мистецтва.

Дані матеріали можуть бути використані як в дослідженнях низки питань історії українського барокового живопису, так і у висвітленні проблеми становлення і розвитку вітчизняного мистецтвознавства.

Література:

1. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII – XVIII століть. – К., 1919.
2. Истомин М. П. К вопросу о древней иконописи Киево-печерской лавры // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. – К., 1898. – Т. 12. – Отд. II. – С. 3-19; Отд. III. – С. 61-62.
3. Истомин М. П. Фрески XIIV – XVIII в храмах и костелах Юго-западной России // Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года. – М., 1901. Т. 2. – Отд 3. – С. 61-62.
4. Истомин М. П. Главнейшие черты иконографии на Волыни в XVII – XVIII веках / / Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года. – М., 1901. – Т. 2. – Отд. 3. – С. 97.
5. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность, 1901. – № 9-10. – С. 293-310; №11. – С. 311-318.
6. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. – 1900. – №2. – С. 223-240.
7. Кузьмин Е. М. Несколько слов о южно-русском искусстве и задачах его исследования // Киевская старина, 1900. – №11. – С. 327-332. (То же: Археологическая летопись Южной России, 1900. – ноябрь. – С. 189-195).
8. Кузьмин Е. С. Еще о памятниках старинного искусства в Киево-Печерской лавре / / Искусство и художественная промышленность, 1901. – №10. – С. 184-192.
9. Кузьмин Е. М. Украинская живопись XVII столетия / История русского искусства. Под ред. И. Грабаря. – Т. VI. – С. 455-482.
10. Лашкарев П. А. Что осталось от древней церкви киевской Спаса на Берестове // Труды Киевско духовной академии, 1867. – №4. – С. 127-138.
11. Лебединцев П. Г. Церковь Спаса на Берестове в Киеве, бывшая придворною св. Владимира, древнейшая всех ныне существующих в России церквей. – К., 1862.
12. Петров Н. О расписании стен и вообще об украшении киевского Владимирского собора. – К., 1899.
13. Петров Н. Об упразднении стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры. – К., 1900.
14. Петров Н. И. О новом расписании стен Великой церкви Киево-Печерской лавры / Оттиск из Трудов Киевской духовной академии., 1901.
15. Петров Н. Древняя стенопись в киевской Спасской на Берестове церкви. – К., 1908.
16. Петров Н. И. Южно-русские иконы // Искусство в Южной России, 1913. – №11-12. – С. 459-506.
17. Широцкий К. В. Путеводитель. С планом Киева и 58 иллюстрациями. – К., 1917.
18. Эртель Л. Д. О стенописи в Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры / / Труды КДА, 1897. – №4. – С. 500-527.
19. Яремич С. Памятники искусства XVI и XVII века в Киево-Печерской лавре // Киевская старина, 1900. – №6. – С. 378-390.
20. Яремич С. Еще о памятниках искусства Киево-Печерской лавры // Киевская старина, 1900. – №10. – С. 179-182.
21. Яремич С. Живопись Андреевской церкви в Киеве // Искусство. Живопись, графика, художественная печать, 1912. – №1-2. – С. 1-12.

Надійшла до редакції 14.10.2008