

# **ОБРАЗ МИТРОФАНА ВОРОНЕЗЬКОГО В ІКОНАХ І ПОРТРЕТАХ XVIII – XIX СТ.**

**(з колекції Києво-Печерського історико-культурного заповідника)**

**Ковальова М. М.,** аспірант, викладач

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

**Анотація.** Ковальова М. М. Стаття присвячена групі ікон і портретів Митрофана Воронежського, створених в київських іконописних майстернях у XVIII – XIX ст. Окреслюються особливості розробки іконографії Святителя на основі прижиттєвих портретів, розглядаються принципи і методи роботи лаврських художників.

**Ключові слова:** портрет, ікона, метод, Лаврська іконописна малярня, Митрофан Воронежський.

**Аннотация.** Ковалева М. Н. Образ Митрофана Воронежского в иконах и портретах XVIII – XIX ст. (из коллекции Киево-Печерского историко-культурного заповедника). Статья посвящена группе икон и портретов Митрофана Воронежского, созданных в киевских иконописных мастерских в XVIII – XIX вв. Отмечены особенности разработки

иконографії Святителя на основі прижиттєвих портретів, розглядаються принципи і методи роботи лаврських художників.

**Ключевые слова:** портрет, икона, метод, Лаврская иконописная школа, Митрофан Воронежский.

**Annotation.** Kovaliova M. M. *Icons and portraits of Mitrophan Voronezhky XVIII – XIX centuries (from the collection of Kyiv-Pechersk historical-cultural reserve)*. The article devoted to the group of icons and portraits of Mitrophan Voronezhky which were created in Kyiv icon-painting studios in XVIII – XIX centuries. Peculiarities of developing of iconography of the prelate based on the portraits occurring during his life are marked. Principles and methods of work of artists of Lavra are considered.

**Key words:** portrait, icon, method, Lavra's painting school, Mitrophan Voronezhky.

**Постановка проблеми.** Вирішення проблем становлення і розвитку українського портретного малярства ґрунтується на ретельному вивченні усіх пам'яток, що збереглися, як на теренах України в цілому, так і в окремих регіонах. В цьому аспекті особливої уваги набувають маловідомі ікони і портрети Святителя Митрофана Воронежського. Розвиток українського портрету відбувався у тісному зв'язку з іконописом, що слугував джерелом художнього вирішення, а іноді навпаки – портрет стає основою сакральних зображень. Розповсюдженість ікон і портретів Святителя у Києво-Печерській лаврі дозволяє простежити процес розвитку іконографії Митрофана Воронежського в українському мистецтві.

**Актуальність роботи.** Визначення типологічних й специфічних рис українського портрета і досі не втрачає актуальності. Послідовне осмислення і розкриття художньої еволюції творів представляє уточнення певних явищ в історії українського портрета. Крім того, ікони і портрети лаврської майстерні – маловивчена сторінка українського мистецтва.

**Мета роботи:** розглянути визначальну роль прижиттєвих портретів на створення ікон Святителів XVIII ст. на прикладі ікон і портретів Митрофана Воронежського.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У фундаментальній праці П. Жолтовського [5] зазначено, що джерелом станкових портретів православних ієрархів були подібні зображення в системі монументальних розписів. Дослідник вказує, що портрети церковних ієрархів були відомі на Україні віддавна. Як приклад, П. Жолтовський приводить портретну галерею перемишльських єпископів, що включала зображення двадцяти владик, починаючи з XIII ст. Первісно основна частина портретів входила до складу настінних розписів соборної церкви, побудованої на початку XVI ст. біля Львівської брами міста Перемишля. Заради збереження зображень, у кінці XVIII ст. портрети були скопійовані на полотні, бо церква була у цей час розібрана [5, 192]. Портрети духовних осіб, починаючи з середньовіччя існували в пам'ятках сакрального мистецтва, а з XVI ст. – у формі самостійного станкового жанру.

Зберігач фонду КПЛ О. Коваленко у статті, присвяченій портрету XIX ст., зауважує, що у Лаврській майстерні протягом століть сформувався своєрідний

тип ктиторського репрезентативного портрета. Творцями лаврських портретів були іконописці, що пояснює традиційність художніх прийомів. Крім того, в системі тогочасної православної культури портрети духовних ієрархів, історичних і царських осіб повинні були виконуватись за певними канонами, які базувались на синтезі іконописно-портретних засобів [13, 60].

У статті М. Красиліна [10] в російському збірнику, присвяченій російській іконі XVIII – початку XX століття, розглядається ікона Митрофана Воронежського зі Спасо-Преображенської пустині у Єлгаві, що була створена на основі прижиттєвого портрета. Дослідник вказує на портретні елементи в іконописному малярстві і на спрямованість у подібних творах до передачі реального вигляду святителя [10, 220].

Таким чином, висвітлення потужного взаємовпливу іконописного і портретного мистецтва як важливої складовій своєрідності українського мистецтва до теперішнього часу залишалось практично поза увагою мистецтвознавчої науки.

**Результати дослідження.** Портрети київського духівництва XVIII ст. були представлені на виставці „Українській портрет XVI – XVIII століть”, влаштованій у 2005 році в Національному художньому музеї України. Однак на ній не демонструвались портрети російських православних діячів, створені лаврськими митцями протягом XVIII – XIX століть. Такі портрети поповнювали перш за все галерею духовних осіб Київської Духовної академії, в якій поруч з київськими діячами знаходились і російські православні архимандрити. Треба відзначити, що більшість видатних російських діячів мали українське походження, або вчилися в Києво-Могилянській Академії. Образи російських святителів в українському мистецтві мають свою специфіку, спираючись на розвинені мистецькі традиції лаврської школи. І хоча місцевим церковним діячам у Лаврі завжди надавалась перевага, з кінця XVIII ст. створюються ікони і портрети деяких російських святителів – Митрофана Воронежського, Іоасафа Білгородського, Тихона Задонського та ін. Митці Києво-Печерської лаври, сприймавши кращі здобутки інших культур, не втрачали при цьому власних творчих надбань. Стиль подібних ікон і портретів набував національних форм, органічно сплавляючись з місцевими традиціями професійного і народного мистецтва.

Поява образів недавно посвячених до лику Святих, здебільшого ієрархів, базувалась на прижиттєвих зображеннях – портретах. Такі ікони більше були наближені до портретного мистецтва, бо іконографічним джерелом слугували достеменно історичні зображення. Прижиттєвий портрет відігравав головну роль у подальших відтвореннях цих образів в іконопису.

Серед подібних творів, помітне місце належить іконам і портретам Митрофана Воронежського, що у значній кількості збереглися в Києво-Печерській лаврі, а у своїй національно-фольклорній основі, в інших церквах Лівобережної України. Митрофан Воронежський, на відміну



*Ил. 1. Невідомий художник. Портрет Митрофана Воронезького. Кін. XVIII ст. НКПІКЗ. КПЛ. П-503. Фрагмент*



*Ил. 2. Невідомий художник. Портрет Митрофана Воронезького. Кін. XVIII ст. Церква дружин мирносоиць, м. Охтирка. Публікується вперше*



*Ил. 3. Невідомий художник. Портрет Митрофана Воронезького. Кін. XVIII ст. НКПІКЗ. КПЛ. П-310. Публікується вперше*



*Ил. 4. Невідомий художник. Портрет Митрофана Воронезького. Друга половина XIX ст. НКПІКЗ. КПЛ. П-279. Публікується вперше*

від інших православних діячів, не отримав духовної освіти. Святитель розпочав свій життєвий шлях з простого сільського священика. Будучи вже настоятелем Костромської Унженської обителі, він опікувався благоустроєм монастиря: звів кам'яний Благовіщенський храм і прикрасив його іконами. Завдяки активній подвижницькій діяльності 2 квітня 1682 року Митрофан Воронежський був посвячений на єпископа Воронежського патріархом Іоакимом і 16 архипастирями.

Святитель Митрофан дожив до поважного віку – 80 років, зберігши до кінця своїх днів баdoorість духа і світлий розум. Залишивши духовний заповіт, 4 грудня 1703 року святитель помер. Невдовзі після його прославлення, ще до офіційної канонізації у 1832 році, у російських монастирях на Афоні почали освящати на його честь храми [17, 202].

Значна кількість портретів Митрофана Воронежського в фондах НКПІКЗ (14 творів) дає можливість розширити наші уявлення про тогочасний український портретний живопис. За характерними особливостями портрети єпископа Воронежського можна поділити на дві групи, що представляють різні течії портретного мистецтва. Портрет XVIII ст. на весь зріст (П-503) є найбільш раннім і, скоріш за все, наближений до прижиттєвого зображення. Митрофан Воронежський представлений як сивобородий старець, зображений у тричвертному повороті вліво. Убраний Святитель у чернечий одяг. Цей твір стилістично наближений до групи портретів київського духівництва другої половини XVIII ст. – Варлаама Ясинського, Мелетія Вуяхевича, Інокентія Гізеля, Йосифа Тризни та ін., що були виконані, ймовірно, як повторення портретів XVII ст. Підбір хроматичних елементів здійснювався відповідно до більш ранніх зразків. Збереження давніх традицій іконопису відчувається у стилістиці портретів – чіткості контурів, узагальненості композиції.

Портрет Митрофана Воронежського на весь зріст має свої особливості – у верхній лівій частині композиції зображена Богородиця, молитовно звернена до Святителя. На портретах київських архієпископів на цьому місці найчастіше зображувався герб з літерами. Подібне зображення Богородиці зустрічається лише в портреті Василя Дуніна-Борковського, що знаходився в Успенському соборі Єлецького монастиря, а з середини XIX ст. в покоях архімандрита цього ж монастиря. Вірогідно, портрет Воронежського XVIII ст. теж був створений для інтер'єру храму і мав іконографічні джерела в російському православному мистецтві, які використовували лаврські митці.

У розпису церкви дружин мироносиць у місті Охтирка зберігся настінний портрет з аналогічною композицією. Образ Митрофана Воронежського знаходиться у прямокутній ніші по лівій стороні притвору (сіней) поряд з портретом Феодосія Чернігівського. Святитель Митрофан одягнутий у чернецький одяг. Його фігура подана фронтально при тричвертному повороті голови, по обидва боки напис: СВ. ЄПІСКОП МИТРОФАНІЙ ВОРОНЕЖСЬКІЙ. Святитель зображений без німба, що дає підставу вважати, що напис був зроблений пізніше після

його канонізації. Це підтверджує невідпущений портрет іншого святиителя на протилежній стіні церкви. Мабуть, при поновленні портретів у XIX – XX ст. не всі втрачені написи змогли відновити. Зображуючи духовну особу, художник намагається підкреслити внутрішню динаміку образу за рахунок експресійних складок одягу, прикрашеного золотистими вставками.

Починаючи з кінця XVIII ст., в Лаврі домінують поясні портрети Митрофана Воронежського. Найбільш ранній (П-310) виконаний в традиційній площинній манері. Особлива колористична гармонія розвивається на співвідношеннях темно-зелених і золотистих кольорів, що помітно окреслює лаконічність і вишуканість київської школи іконопису. Увага художника зосереджена на передачі обличчя і рук. Темно-смагдове тло відтіняє золотистість обличчя. Аскетичність характеру Святиителя диктує художнику зображувальні засоби задля найбільшої виразності: площинність, застиглість образу, напруженість кольорових сполучень. В усталеності постави, як і в усьому зовнішньому вигляді відчувається достоїнство і впевненість, що підкреслює вибір точки зору знизу. Це майже єдиний твір цієї групи, в якому спостерігаються монументальні тенденції портретів київського духовництва XVIII ст. Суворість, аскетичність зображення пояснюється відтворенням за давнім аналогом (П-503). Абсолютизація духовної подвижницької праці як життєвий принцип святиителя втілювалась печерськими майстрами через образ ідеального християнина – своєрідний вираз національних вартостей. Розробка іконографії вже залежить від індивідуальності портретуємого. Передача характеру і уподобань святиителя за його земного життя стали основою створення його образу. Також, при зображенні російських святителів визначальними залишалися стилістичні риси прижиттєвого портрета, що певною мірою обмежувало творчі пошуки художників.

Тенденції збалансованості реалістичності й іконописних засад живопису відчуються в групі портретів святиителя XIX ст. (П-308, П-279, П-309). Твори були замовлені у середині століття для Київської духовної академії, в якій створювалась портретна галерея визначних культурних і духовних діячів.

Поясні портрети є характерними взірцями творчості київських іконописців XIX ст., в яких реалістичні тенденції набули нової художньої якості. Скоріш за все, саме вони слугували іконографічними джерелами для ікон Святиителя після його канонізації 1832 р. Функціональне призначення портретів відбилась на їх стилістиці і композиції. На відміну від ранніх творів (П-503, П-310), більш наближених до іконопису, пам'ятки XIX ст. набули класицистичних рис. Змінюється композиція – поворот фігури вправо, при поверненні голови вліво, що надає постаті динамічності. При цьому обличчя святиителя залишається повністю в такому ж ракурсі, як на ранніх портретах, для більш точного збереження схожості. Художники вже добре володіють не тільки графічними прийомами, а й живописним світлотіньовим моделюванням – це професійні, талановито виконані твори. Переконалива передача об'ємності, пластичність



*Ил. 5. Невідомий художник. Портрет Митрофана Воронезького. Друга половина XIX ст. НКПІКЗ. КПЛ. П-308. Публікується вперше*



*Ил. 6. Невідомий художник. Портрет Митрофана Воронезького. Друга половина XIX ст. НКПІКЗ. КПЛ. П-309. Публікується вперше*



*Ил. 7. Невідомий художник. Св. Митрофан Воронезький. Після 1832 р. Спасо-Преображенська жіноча пустинь, Єлгава, Латвія*



*Ил. 8. Невідомий художник. Св. Митрофан Воронезький. Друга половина XIX ст. НКПІКЗ. КПЛ. Ж-1383. Публікується вперше*

зображення демонструє професійні навички майстрів, здобуті натурними спостереженнями. Мажорний колорит підсилює психологічну глибину образу. Світлом виділені обличчя, руки святителя і розгорнута книга, яку він тримає. Введення в зображення розгорнутої книги підкреслює обізнаність православного діяча – деталь додає наліт романтизму і певної ідеалізації образу.

Ікони святителя почали створювати після його канонізації 1832 року на основі портретних зображень. Можна зробити припущення, що деякі ікони створювались до офіційної канонізації 1832 року. Цю думку підтверджує відсутність на двох київських іконах німбів. Одна ікона Митрофана Воронежського (Ж-1383) належить лаврській школі іконопису середини XIX ст. Твір, напевно, створений на основі півфігурного портрета Святителя (П-310), який теж знаходиться в фондах КПЛ. Колорит ікони темний, побудований на перевазі холодних відтінків, що підкреслюють свічення теплого обличчя, золотих орнаментальних вставок. Такі кольорові сполучення характерні для лаврської класичної школи іконопису XIX ст.

У фонді КПЛ знаходиться ще одна ікона Св. Митрофана Воронежського (Ж-680). Манера виконання і загальний характер композиції нагадують київську школу іконопису, але живопис не має тонкості і делікатності лаврських майстрів. За стилем малювання, автором її був провінційний митець, вихований на засадах народного мистецтва. Достовірне походження ікони не відоме, але за способом виконання живопису відчувається спорідненість з групою ікон, що входили до музейної колекції Київського Церковно-археологічного музею (1872 – 1922 р.р.). Ікони були подарунком Т. Кібальчича, який придбав їх у сільських парафіяльних священиків [12, 12]. Протягом 70-х років XIX ст. вони були передані з археологічного музею до фондів КПЛ.

Менший розмір ікони зумовлений тим, що вона виконувалась для невеликого іконостасу. Ідеал зображення створювався на народній основі, близькості до народних прототипів при збереженні тенденційних нормативів. Емоційний зміст ікони підкреслює червоний колір, гармонійно узгоджений з темно-зеленим одягом святителя. Художник відходить від спрощення зображення. З любов'ю моделює іконописець обличчя, зосереджує увагу на виразності погляду. Новизною можна вважати ореол, що імітує свічення навколо голови без чітко окресленого німбу.

Традиційні риси народного мистецтва наклали відбиток на ікону Св. Митрофана Воронежського з фондів Харківського художнього музею. Образ зберігає портретні риси, святитель представлений у поясному зображенні в чернечому одязі, як в іконах і портретах київської школи. Малюнок на сакосі подібний до портретів XVIII ст. і раніше наведених ікон. Замість панагії, яка найчастіше зображувалась як символ духовного служіння, представлений нагрудний хрест, як в більшості поясних портретів XIX ст. лаврської школи. Стиль письма дуже лаконічний, більш спрощений у порівнянні з попередньою іконою. Насиченість, матеріальність кольорів розкривають усю палітру





*Ил. 10. Невідомий художник. Св. Митрофан Воронезький. Друга половина XIX ст. ХХМ. №2357-жеру. Публікується вперше*



*Ил. 9. Невідомий художник. Св. Митрофан Воронезький. Друга половина XIX ст. НКПІКЗ. КПЛ. Ж-680. Публікується вперше*

спектральних барв. Щира людяність і оптимістичність ставлення до життя відчувається через доброзичливу посмішку Святителя.

Українські ікони Святителя відрізняються від подібних російських, рисами м'якості, глибокої людяності. Зовсім інший образ Митрофана Воронезького створений невідомим російським іконописцем (Спасо-Преображенська жіноча пустинь, Єлгава, Латвія). Попри зовнішню врочистість, високий рівень майстерності, образ сприймається безрадісним і занадто суворим.

Портрети канонізованих святителів вшановувались нарівні з іконами. Так, портрет Митрофана Воронезького, згідно з описом Настоятельських покоїв Києво-Печерської лаври, проведеним у 1843 році, віднесли до переліку ікон, а не портретів [15, 4]. Показовим є те, що, незважаючи на зміну живописних течій, навіть у XIX ст. в церковному середовищі портрети святителя сприймалися як частина релігійного культу і ототожнювалися з іконами. Тривалість іконописних традицій у портретному мистецтві значно довше простежується на теренах України у порівнянні з російським і польським живописом.

Отже, розглянувши найпоширеніші класифікаційні схеми ікон і портретів Митрофана Воронезького в українському мистецтві, можемо на підставі їх аналізу зробити такі **висновки**:

- Стилiстична наближенiсть iконографiї святителя в iконописному i портретному мистецтвi, що окреслюється iх монументальним характером i цiлiснiстю композицiйного рiшення.

- Подiбнiсть композицiйного i колористичного рiшення в iконах i портретах концентрують живописнi принципи українського мистецтва означеного перiоду.

• Портрети Митрофана Воронежського кінця XVIII – початку XIX різняться за індивідуальною манерою митців, але в межах усталеної іконографії.

• Збережені ікони святителя представляють дві малярські течії, які умовно можна визначити як професійну і народно-примітивну.

Особливістю портретного малярства іконописних шкіл є співіснування нових і давніх художніх методів, що підтверджує аналіз цілого комплексу ікон і портретів з фонду НКПІКЗ. У зображенні святителя протягом XVIII – XIX ст. збережена символічна основа з усталеними атрибутами, проте образне вирішення спирається на різні художні засади, залежно від періоду створення творів і приналежності митця до того чи іншого художнього середовища.

Подальші дослідження передбачають висвітлення спорідненості іконописного і портретного малярства на теренах України.

#### Література:

1. Белікова Г. Давній український портрет: Матеріали до виставки // Український портрет XVI – XVIII ст.; Каталог-альбом; НХМУ. – К.: Вид-во «Артанія Нова», 2006. – С. 34-36.
2. Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1968. – 320 с. 3. Выдержки из писем митр. Евгения (Болховитинова) к В. И. Македонцу // Русский архив. – 1870. № 4-5. – С. 836.
4. Довідник з історії України/ Під ред. І. Підкови, Р. Шуста. – К.: Генеза, 2001. – 1136 с.
5. Жолтовський П. Мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. // Історія українського мистецтва: в 6 т. – К.: 1968. – Т. 3. – С. 221.
6. Жолтовський П. Український живопис XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 231.
7. Иллюстративный материал к книге Ф. Титова «Императорская Киевская Духовная Академия: типографские отпечатки». IP НБУВ. Ф.175 № 43. – 245 с.
8. Истомин М. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской Лавры. – Київ: Тип. Императорского Унив. Св. Влад. Н. Т. Корчань-Новицкого, 1897. – 58 с.
9. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской Лавре. – Київ, 1894. – С. 7-10.
10. Красилин М. Русская икона XVIII – начала XX веков // История иконописи : VI – XX века. – М. АРТ-БМБ, 2002. – С. 209-230.
11. Кагамлик С. Киево-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII – XVIII ст.) / НКПІКЗ; КНУІТШ; Центр українознавства. – К., 2005. – 552 с.
12. Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872 – 1922: До 130-річчя. – К., 2002. – 244 с.
13. Коваленко О. О. Портретний жанр у творчості художників Києво-Лаврської іконописної школи (XIX ст.) // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – Вип. 5. – К., 2001. – С. 60-62.
14. Лопухіна О. В. Живописна школа Києво-Печерської лаври другої половини XIX – початку XX століття: Художня освіта і виховання // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – Вип. 5. – К., 2001. – С. 74-82.
15. Опись вещамъ, имеющимся в Настоятельскихъ покояхъ Киево-Печерскія Лавры учинена 1843 го Года, Ноября, 29го дня. КПЛ – А – 302.
16. Ростовцев Н. История методов обучения рисованию: Русская и советская школа рисунка. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.
17. Святые русской земли/ Под ред. П. Поголя. – М.: Отдел религиозного образования и катехизации Русской Православной Церкви, 2007. – 368 с.

18. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ століть. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.
19. Український портрет XVI – XVIII ст.: Каталог-альбом/ Авт.-укл. Г. Белікова, Л. Членова; НХМУ. – К.: Вид-во «Артанія Нова», 2006. – С. 234-235.
20. Шевченко В. М. Словник-довідник з релігієзнавства. – К.: Наукова думка, 2004. – 558 с.

#### **Прийняті скорочення**

*КПЛ* – Києво-Печерська лавра

*НКПІКЗ* – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

*НХМУ* – Національний художній музей України

*ХХМ* – Харківський художній музей

*Надійшла до редакції 7.04.2008*