

Марина БАРДИК

**«ПРОИЗВОЛ СОЧИНТЕЛЯ»
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО ОБНОВЛЕНИЯ
УСПЕНСКОГО СОБОРА
КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ В 1840-х**

Постановка проблемы. Киево-Печерская лавра и ее главный храм, Успенский собор (его также называли Великая Богородичная и Великая Лаврская церковь), со времен Древней Руси имел значение духовной святыни. Казалось бы, его история должна быть детально исследована и объективно освещена. Однако, один из интереснейших ее эпизодов — обновление живописной декорации собора в 1840-х до сих пор изобилует неточностями и субъективными оценками, которые более полутора столетия мигрируют в научной литературе.

Обновление росписей центральной части Успенского собора без какой-либо платы осуществил лаврский монах отец Иринарх с художниками иконописной мастерской Лавры при митрополите Киевском и Галицком Филарете (Амфитеатрове) в 1840–1843 гг. Эти живописные работы, если и упоминались исследователями, то вскользь и негативно, а также сопровождались подменой понятий и путаницей в искусствоведческих терминах.

Анализ последних исследований и публикаций. Первым исследованием, посвященным событиям обновления живописной декорации Успенского собора, был опубликованный реферат протоиерея П. Лебединцева, который представлял краткое изложение событий на основе архивных дел Святейшего Синода [7]. В 1880-х было высказано мнение о низком уровне работы лаврских иконописцев [9]. Через столетие эта точка зрения была подхвачена и усилена в силу идеологической направленности. Так, в негативном ключе работа Иринарха была упомянута в монографии Г. Вздорнова, посвященной вопросам открытия, реставрации, изучения древнерусской живописи [2], а также уже в нынешнем веке в статье Л. Ганзенко, где был сделан обзор истории живописи Успенского собора периода XIII–XX вв. [3]. Однако подобная оценка авторов противоречит выводам членов комиссии, созданной в Киеве в 1842 г., и академика Ф. Солнцева, которые видели росписи Успенского собора [7, с. 338–341, 343–345]. Внимательное изучение исторических фактов позволяет пересмотреть, сложившуюся в среде искусствоведов, предубежденную точку зрения.

Цели статьи. Целью нашего исследования является изучение культурно-исторической интерпретации обновления монументальной живописи Великой Лаврской церкви 1840-х и формирование объективной оценки живописных работ Иринарха и его помощников на основе изучения исторических фактов.

Непредвзятое прочтение фактов в их культурно-историческом контексте позволит иначе взглянуть на обновление монументальной живописи собора, проведенное Иринархом, послужившее толчком для формирования нового отношения к церковным росписям с точки зрения их историко-художественной ценности.

Изложение основного материала исследования. В статье П. Лебединцева, в частности, говорилось, что в 1842 г., когда художники заканчивали расписывать Успенский собор, император Николай I посетил Лавру, а после отъезда в Петербург совершенно неожиданно повелел приостановить живописные работы [7, с. 336]. Неожиданность распоряжения императора никем не подвергалась сомнению. Впоследствии приостановка работ почему-то трактовалась как недовольство императора увиденной живописью, а это породило мифологему о низкой квалификации лаврских художников и слабом уровне исполнения росписей. Однако факты указывают на необоснованность подобных трактовок.

В воспоминаниях академика Ф. Солнцева есть чрезвычайно интересное замечание, на которое до настоящего времени никто из исследователей не обратил внимания: в конце 1842 г. кто-то донес государю о порче живописи XVII в. в Успенском соборе [11, с. 286]. Кто же был этот таинственный «доброжелатель»?

Ответ находим в книге А. Лебединцева, где описаны события, связанные с пребыванием российских государей в Киеве [6]. Нами был обнаружен ряд исторических фактов, которые мы считаем необходимым ввести в научный обиход. Повелению императора о приостановке работ предшествовал донос Киевского генерал-губернатора Д. Бибикова, о том, что с ведома митрополита Филарета в Успенском соборе будто-бы начали портить живопись XVII в. [6, с. 206]. Мы заинтересовались, почему генерал-губернатор, не проявлявший интереса к вопросам сохранности исторических памятников, был так обеспокоен судьбой Успенского собора и при этом неправильно датировал его росписи (собор был восстановлен после пожара 1718-го и расписан в 1720–1730 гг., стенопись была обновлена в стиле украинского барокко в 1772–1777 гг. под руководством Захария Голубовского). За беспокойством Д. Бибикова скрывались обстоятельства личного характера.

«Однажды Бибиков приехал в лавру в высокаторжественный день, когда литургия еще не началась, а шел царский молебен, который по обычаю того времени, отправлялся до литургии. Митрополит стоял посреди церкви на амвоне, а Бибиков стал у клироса на коврике направо и, в ожидании обедни, начал болтать с приехавшими с ним двумя сестрами-барышнями Пален. Филарет долго посматривал недо-

вольно на Бибикова и, уловив минуту, когда тот обернулся, с строгим и укоризненным видом пригрозил ему пальцем. Бибиков перестал болать, но с того времени невзлюбил митрополита, хотя в присутствии его всегда юлил и заискивал перед ним. Кроткий и незлобивый Филарет и не подозревал о настоящем отношении к нему генерал-губернатора и всегда прекрасно о нем отзывался, приписывая все случившиеся недоразумения и неприятности интригам влиятельного тогда правителя канцелярии Бибикова, известного Писарева» [6, с. 212–214]. Весьма печально, но Д. Бибиков, участник войны с Наполеоном, не устоял перед искушением напаковать митрополиту, а вместе с ним и лаврским живописцам.

Для освидетельствования обновленных Иринархом росписей по повелению императора в Киеве была создана комиссия. В итоговом акте она дала положительный отзыв работе Иринарха и предлагала ее завершить. Также ею было сделано замечание, что обновленные росписи по своему характеру более принадлежат к современной греческой живописи, нежели к древней. На этот казус обратил внимание митрополит Филарет и в сопровождении к акту добавил: «... хотя возобновленная живопись не имеет характера превосходной греческой живописи, но и прежняя (имелись в виду барочные росписи XVIII в. — М. Б.), судя по остаткам уже открытым комиссией, принадлежит к самому посредственному роду церковной живописи позднейшего времени. Название ее превосходною греческою живописью происходит от произвола сочинителя последнего издания описания Лавры» [7, с. 340–341]. Заметим, что Филарет деликатно умолчал об авторе, проявившем некомпетентность, а это был никто иной как его предшественник на Киевской кафедре — митрополит Евгений (Болховитинов), написавший ряд исторических и богословских трудов [1, с. 291]. По сути, Болховитинов допустил ошибку в вопросе определения стиля живописи, а комиссия ее повторила. Произошла подмена понятий, путаница в дефинициях: к живописи в стиле украинского барокко был применен термин «греческая живопись».

«Произвол сочинителя» после очередного сообщения Д. Бибикова трансформировался в распоряжение Николая I прислать в Лавру художника, знающего византийскую живопись. Кроме того, посеянные доносом опасения об уничтожении старых композиций, не прошли бесследно. Николай, будучи человеком авторитарным и не приветствовавший чужой инициативы, оставил запись: «Изъявить митрополиту мое крайнее неудовольствие и сожаление, что он решился приступить к подобному делу без моего разрешения...» [7, с. 342]. Заметим, что император был недоволен не художественным уровнем росписей лаврских художников, а тем, что обновление главного собора Киево-Печерской лавры, общенациональной святыни, начали без согласования с ним.

Ситуацию прояснил приехавший из Петербурга по распоряжению императора академик Ф. Солнцев — живописец, знаток древнерусского искусства и архи-

тектуры, этнографии, археологии. И хотя к его мнению прислушивался Николай I, но, происходивший из семьи крепостных, он прекрасно понимал прозрачность монаршей милости, ведь правитель ценит художника, ученого, философа до тех пор, пока тот вписывается в предложенный ему политический контекст. Кроме того, поездка с инспекцией в Киев в июне 1843-го была «пробным камнем» для академика, после нее он получил покровительство императора [11, с. 286]. Ф. Солнцев поступил как настоящий профессионал: он по достоинству оценил работу Иринарха, воспринял ее как целостную систему декорации собора, которую необходимо завершить, и дал несколько рекомендаций относительно тональности композиций, построения перспективы, цветового решения пейзажей и орнаментов [7, с. 343–344].

Хотелось бы обратить внимание на никем не отмеченную деталь. В реферате П. Лебединцева, повторно опубликованном через десять лет, появился новый абзац. В нем, в частности, говорилось: «Живопись, произведенная иеромонахом Иринархом и исправленная по указаниям Солнцева, сохраняется без изменения в довольно еще свежем виде, но нельзя не пожалеть, что Ф. Г. Солнцев был снисходителен к искусству о. Иринарха и трудившихся с ним лаврских послушников» [8, с. 41]. Такое суждение было высказано в унисон следующим событиям: в 1886 г. Духовный собор Киево-Печерской лавры рассматривал вопрос о полной смене живописной декорации центральной части Великой Богородичной церкви, в связи с чем обратился к Церковно-Археологическому обществу при Киевской Духовной академии. Были созданы две комиссии, их члены, одним из которых был П. Лебединцев, изначально видели новую программу росписей собора в духе древнерусских церквей XI–XII вв. Живопись Иринарха такой программе не соответствовала, ведь он строго должен был придерживаться концепции обновляемых росписей XVIII в., поэтому в отчете появилась фраза о том, что живопись 1840–1843 гг. вызвала неодобрительный отзыв Николая I и ее не следует сохранять [9, с. 585]. Так фраза, не подкрепленная фактами, стала очередным «произволом сочинителя» в формировании негативной оценки живописи Иринарха в истории искусства.

Когда в конце XIX в. росписи Иринарха были уничтожены, в периодических изданиях Киева и Петербурга развернулась острая полемика из-за разной оценки историко-культурного значения утраченной живописи. В ее защиту М. Кузьмин и С. Яремич приводили мнение академика Ф. Солнцева и свое восторженное впечатление о живописных композициях, в частности, о портретах князей, царей и архимандритов Лавры, в которых отмечали индивидуальность образов и свободу композиционных построений [5, с. 232–238; 13, с. 186; 14, 384–386]. А «произвол сочинителя» как устойчивый культурно-исторический феномен с негативной оценкой работы Иринарха продолжил существование в искусствоведческой литературе советского и постсоветского времени.

Живописное обновление Великого Лаврского собора упомянул Г. Вздорнов в своей монографии, посвященной открытию и изучению древнерусской живописи. Автор без каких-либо исторических ссылок написал, что Николаю I живопись чрезвычайно не понравилась. Трудно ожидать объективности от автора, который написал, что приступая к возобновлению росписи Иринарх менее всего думал об исследовании памятника и об открытии фресок XI в. И только в примечаниях для внимательного читателя Г. Вздорнов отметил, что на тот момент древняя живопись Успенского собора не сохранилась [2, с. 28–29, 35–36, 280]. Так был достигнут компромисс между выполнением установок атеистической советской идеологии и стремлением исследователя «сохранить лицо». Но в основном тексте монографии негативная оценка росписей Иринарха осталась.

В постсоветское время исследователи могли не придерживаясь идеологических предубеждений, обратиться к историческим фактам, но сила инерции оказалась сильнее. Например, в своей статье Л. Ганзенко при ошибочной датировке инспекции Ф. Солнцева 1840-м годом, без какого-либо искусствоведческого анализа констатировала, что уровень работы Иринарха не выдерживал критики и вызвал неудовольствие Николая I [3, с. 83].

Нельзя согласится с авторами, которые с легкостью высказывали негативные суждения о живописи Иринарха. Как видим, «произвол сочинителей», мнения и предубеждения, при неоднократном повторе стали восприниматься частью истории искусства.

Феномен «произвола сочинителя» проявился и в статье, посвященной отцу Иринарху в «Православной энциклопедии» (авторы: М. Комова, Е. Лопухина). В ней присутствуют неточности, о некоторых из них нельзя не сказать. Ошибкой является утверждение, что Иринарх в 1835–1841 гг. производил живописные работы в Орловской губернии [4, с. 407], ведь в 1840 г. он уже был переведен в Киево-Печерскую лавру, приступил к обновлению росписей Успенского собора и организовал иконописную мастерскую из талантливых послушников и монахов Лавры. Удивительно, но авторы статьи повторили «произвол сочинителя» о греческой живописи в Успенском соборе, который опроверг еще митрополит Филарет. В противоречие фактам авторы утверждают, что Иринарх был отстранен от работ, поскольку комиссия нашла, что новая живопись не имеет характера превосходной греческой живописи и затем живопись была исправлена в византийском стиле по эскизу Солнцева [4, с. 408]. Необходимо заметить, что Иринарха и его помощников не отстраняли из-за выводов комиссии, напротив, комиссия не нашла никаких нарушений в их работе, а впоследствии приостановленные живописные работы были завершены. Обновленная Иринархом живопись никакого отношения к византийскому стилю не имела и иметь не могла, т. к. создавая новые композиции, художник аккуратно следовал программе, сюжетным линиям и стилю первоначальных

барочных росписей XVIII в. Жаль, но в данном случае наблюдается непонимание авторами сути обновления росписей.

Хотелось бы подчеркнуть, что академик Ф. Солнцев, по его личному свидетельству, никакой порчи живописи в Успенском соборе не нашел, лишь отметил некоторую яркость обновленных композиций [11, с. 286]. В реферате П. Лебединцева указаны четыре пункта рекомендаций Ф. Солнцева относительно работ в соборе, которые в дальнейшем неоднократно приводились в работах исследователей. Два пункта касались обновленных росписей, один — восстановления изображений ктиторов и архимандритов, последний — местоположения раки князя К. Острожского [7, с. 343–344].

Пожалуй, этой информации было достаточно для общей истории, но не для истории искусства. Поэтому необходимо ввести в научный обиход архивный документ, где приведена выписка из рапорта Ф. Солнцева с его заключением об обновлении росписей и рекомендациями, одобренными императором, по исправлению живописи. «1) Стиль живописи упомянутой церкви, уцелевшей без переписания по низу, боковым пределам и алтарям, принадлежит к 1772 году. 2) Вверху живопись расписана вновь светло и пестро, но стиль не изменен; на хорах, хотя и не везде вновь перепискою окончена, но стены все загрунтованы. 3) Внизу местами переписана, но портреты царей, великих князей и архимандритов этой Лавры остались без перемены. Вследствие чего нахожу нужным: 1) всю новую живопись сделать темнее; тогда скроется и пестрота. 2) В куполе образ Св. Троицы Нового Завета с окружающими ангелами, смягчить. 3) В простенках окон подкупольной башни, в картинах, изображающих Св. Апостолов, изменить уродливость абрисов. 4) В парусных сводах картины св. Евангелистов, сделать не так яркими и резкими. 5) На пилястрах в изображениях разных притчей пейзажи сделать легче и самые фигуры залессировать. 6) Над арками, в картинах Вселенских Соборов контуры некоторых фигур исправить, а перспективу в оных и дальние планы облегчить. 7) В арках орнаменты, вместо белых, написать желтые, как было прежде, а букеты цветов между орнаментами совершенно уничтожить. 8) Оставить старую живопись, портреты царей, великих князей и архимандритов осторожно вымыть и заправить. 9) Вообще все золоченые украшения на драпировках святителей сделать по примеру уцелевшей над нишею раки св. мощей великого князя Владимира; и 10) Раку с частями св. мощей отодвинуть на аршин от стены или перенести в один из боковых пределов, чрез что откроется надгробный монумент знаменитого защитника православия и благотворителя Лавры, князя Константина Острожского, уцелевший от пожара 1718 года, и самый памятник очистить от пыли» [12].

Столь подробные рекомендации были полезны для живописцев Киево-Печерской лавры, не прошедших академическую школу. Корректировка рисунка с учетом разной высоты расположения композиций, построения перспективы —

линейной и воздушной, вопросы взаимодействия цветов и общей колористической тональности, — все это приемы, которые, возможно, не были предметом пристального изучения в лаврской иконописной мастерской, но столь необходимые в монументальной живописи. Таким образом, с учетом доработок, росписи Иринарха и его помощников украсили главный архитектурный объем Успенского собора, включая хоры, верхние приделы и купола, о чем свидетельствуют акварельные рисунки разрезов собора Ф. Солнцева, приведенные в монографии О. Ситкаревой [10, с. 19–21].

Выводы. Итак, пришло время восстановить историческую справедливость по отношению к творчеству Иринарха и работавших с ним художников Киево-Печерской лавры. Нет оснований утверждать, что их живопись в Успенском соборе не понравилась императору Николаю I, он был недоволен, что обновление собора, являвшегося общенациональной святыней, начали без согласования с ним. Созданная комиссия и приехавший в Киев академик Ф. Солнцев никаких нарушений не нашли. С учетом рекомендаций академика Иринарх в 1843 г. окончил расписывать собор, за что получил благодарность от Духовного Собора Лавры и пастырскую признательность митрополита Филарета. Десятилетия спустя живопись Иринарха находилась в хорошем состоянии. А в истории Успенского собора 1840–1890 гг. стали периодом монументальной живописи Иринарха, которая заслуживает достойной оценки и серьезного исследования. Запечатленные на фотографиях конца XIX в. и рисунках Ф. Солнцева росписи отца Иринарха легли в основу живописного убранства нового Успенского собора, возрожденного из руин и освященного в 2000 г., который сегодня, как и на протяжении столетий, является главным храмом Киево-Печерской лавры.

Литература

1. Болховітінов Є., митрополит. Вибрані праці з історії Києва [Текст] / Євгеній Болховітінов ; [упоряд., вступ. ст. та дод. Т. Ананьєвої]. — К. : Либідь — ІСА, 1995. — 488 с.
2. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи [Текст] : XIX век / Г.И. Вздорнов. — М. : Искусство, 1986. — 384 с.
3. Ганзенко А. Мальовання Успенського собору за джерелами XIII–XX століть [Текст] // Пам'ятки України. — 2003. — № 1/2. — С. 70–91.
4. Иринарх [Текст] / [М. А. Комова, Е. В. Лопухина] // Православная энциклопедия : к 2000-летию Рождества Иисуса Христа. — М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. — Т. XXVI. — С. 407–410.
5. Кузьмин М.Е. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре [Текст] / М.Е. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность. — СПб., 1900. — Февр. — С. 223–240.

6. Лебединцев А.Г. Русские государи в Киеве [Текст] / А. Лебединцев. — К. : Тип. лит. Выс. утв. Т-ва «Кушнерев и Ко», 1896. — 340 с.
7. Лебединцев П. Возобновление стеной живописи в Великой церкви Киево-Печерской лавры [Текст] / П. Лебединцев // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1878. — № 11. — Отд. 2. — С. 335–345.
8. Лебединцев П. О возобновлении стеной живописи в Великой Церкви Киево-Печерской лавры в 1840–1843 гг. [Текст] / П. Лебединцев // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. — 1888. — Кн. 2. — С. 34–42.
9. Петров Н. Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры [Текст] / Н. Петров // Труды Киевской духовной академии. — 1900. — № 4. — С. 579–610 ; № 5. — С. 40–70.
10. Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври [Текст] : до історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови / О.В. Сіткарьова. — К. : Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. — 232 с.
11. Солнцев Ф. Моя жизнь и художественно-археологические труды [Текст] / Ф. Солнцев // Русская старина. — 1876. — Май. — С. 147–160 ; Июнь. — С. 263–302.
12. Центральный государственный архив Украины, г. Киев. Ф. 128, оп. 3 (общая), д. 255. Указы Синода о поручении академику Солнцеву реставрации живописи в Успенском Соборе. Копии. — 1843 г. — 4 л.
13. Яремич С. Еще о памятниках искусства Киево-Печерской лавры [Текст] / С. Яремич // Киевская старина. — 1900. — Т. 71. — № 10. — Отд. 1. — С. 179–188.
14. Яремич С. Памятники искусства XVI–XVII ст. в Киево-Печерской лавре [Текст] / С. Яремич // Киевская старина. — 1900. — Т. 69. — № 6. — Отд. 1. — С. 378–390.

Марина Бардік. «Довільність автора» в культурно-історичній інтерпретації живописного оновлення Успенського собору Києво-Печерської лаври у 1840-х

Анотація. У статті вивчається проблема упередженої інтерпретації оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври у 1840–1843 рр. Виявлена невідповідність оцінки роботи лаврських художників на чолі з отцем Іринархом у наукових публікаціях XIX–XXI ст. висновкам комісії 1843 р. та академіка Ф. Солнцева. Уточнено перебіг подій, досліджено їхнє спотворене трактування у подальшому й плутанина в означенні стилю розписів. Для формування об'єктивної картини оновлення розписів собору в культурному контексті до наукового обігу введені невідомі факти зі свідцтв сучасників та архівних джерел. Вперше спростовані необгрунтовані судження про низький рівень оновлення через їхнє протиріччя історичним фактам. Вперше зроблено висновок про значну роль Іринарха у створенні живописної декорації Успенського собору і про необхідність позитивної оцінки його творчості в історії українського мистецтва і культури.

Ключові слова: Києво-Печерська лавра, Успенський собор, монументальний живопис, Іринарх.

Марина Бардик. «Производ сочинителя» в культурно-исторической интерпретации живописного обновления Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1840-х

Аннотация. В статье изучается проблема предвзятой интерпретации обновления монументальной живописи Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1840–1843 гг. Вывявлено несоответствие оценки работы лаврских художников во главе с отцом Иринархом в научных публикациях XIX–XXI вв. выводам

комиссии 1843 г. и академика Ф. Солнцева. Уточнена последовательность событий, исследована их искаженная трактовка в дальнейшем и путаница в определении стиля росписи. Для формирования объективной картины обновления росписей собора в культурном контексте, в научный обиход введены неизвестные ранее факты из свидетельств современников и архивных источников. Впервые опровергнуты необоснованные суждения о низком уровне обновления в виду их противоречия историческим фактам. Впервые сделан вывод о значительной роли Иринарха в создании живописной композиции Успенского собора и о необходимости положительной оценки его творчества в истории украинского искусства и культуры.

Ключевые слова: Киево-Печерская лавра, Успенский собор, монументальная живопись, Иринарх.

Maryna Bardik. «Author's arbitrariness» in cultural and historical interpretation of pictorial renewal of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral in 1840s

Summary. The article examines the biased interpretation problem of mural painting renewal of the Kyiv Pechersk Lavra's Dormition Cathedral in 1840–1843. The assessment discrepancy of Lavra artists' work led by Pater Irinarch in the scientific papers of the XIX–XXI c. to those conclusions of both the Commission in 1843 and academician F. Solntsev was determined. The course of events was clarified, their falsified interpretation and further confusion in determining the style of painting was well-researched. To form an objective picture of renewal in its cultural context the unknown facts of contemporary certificates and archival sources were input to scientific use. For the first time the unreasonable judgements about a low level of renewal via their contradictions to historical facts were refuted. For the first time a conclusion both on the Irinarch's significant role in the creation of the Dormition Cathedral's pictorial decorations and on the need for a positive assessment of his work in the history of Ukrainian art and culture was made.

Keywords: Kyiv-Pechersk Lavra, Dormition Cathedral, mural painting, Irinarch.