

Цитування:

Бардік М. А. Традиційність у розвитку живописної декорації Великої церкви Києво-Печерської лаври у XVIII–XXI столітті. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 111–117.

Bardik M. (2023). Traditionalism in Development of Painting Decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church in the 18th – 21st Centuries. *Kultura i suchasnist*: almanakh, 1, 111–117 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідна наукова співробітниця
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра»
<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>
mb30@i.ua

ТРАДИЦІЙНІСТЬ У РОЗВИТКУ ЖИВОПИСНОЇ ДЕКОРАЦІЇ ВЕЛИКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У XVIII–XXI СТОЛІТТІ

Мета статті – дослідити чинник традиційності в розвитку комплексу розписів Успенського собору (Великої церкви) у XVIII–XXI ст. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного й мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Традиційність визначено як чинник розвитку монументального живопису Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври в 1720–2020-х рр. Розкрито, що традиційність реалізована в принципі спадкоємності при формуванні нових розписів. Досліджено наслідування низки тематико-сюжетних ліній стінопису XVII ст. – у декорації 1720-х, а також стінопису 1720-х і 1770-х – у композиціях 1811 р. і декорації кінця XIX ст. Висвітлено наслідування системи розписів 1720-х у живописі 1772–1777 рр., 1809 р., 1840–1843 рр. і в сучасних розписах. Доведено, що для живописної декорації XXI ст. основним візуальним джерелом реконструкції став живопис не 1720-х, а 1840–1843 рр. та деякі композиції 1770-х і 1811 р. Зміна розташування традиційних сюжетів визначена як один із засобів новаторства в програмах нових розписів. Простежена спадкоємність широкого спектра композицій, зокрема тематику хрещення Русі і Печерського монастиря. **Висновки.** Традиційність суттєво вплинула на процес розвитку монументального живопису Великої Успенської церкви у XVIII–XXI ст. У програмах нових розписів 1720-х і особливо 1894 р. простежено наслідування тематико-сюжетних ліній із попереднього розпису. Під час оновлення всієї храмової декорації інтер'єру (1772–1777, 1840–1843) та екстер'єру (1809), а також оновлення певних композицій (наприклад у 1811 р.) відбувалось наслідування живописних композицій майже без змін (це було вимогою київських митрополитів). Завдяки принципу спадкоємності у XXI ст. художники створили бароковий образ Великої церкви, використовуючи архівні джерела живописних композицій 1840–1843, 1811, 1772–1777 рр. Спадкоємність забезпечила в Успенському соборі історичний зв'язок розписів різних століть.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, сакральний монументальний живопис, український живопис, Києво-Печерська лавра, Успенський собор

Bardik Maryna, Candidate in Art Studies, Leading Researcher, Scientific-Research Department of History and Archaeology, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Traditionalism in Development of Painting Decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church in the 18th – 21st Centuries

The purpose of the article is to study the factor of traditionalism in the development of the complex of murals of the Great Church (the Dormition Cathedral) in the 18th – 21st centuries. **The research methodology** is based on historical, cultural and art historical analysis. **Scientific novelty of the study.** Traditionalism is defined as a factor in the development of mural painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church (the Dormition Cathedral) in the 1720s–2020s. The author reveals that traditionality was implemented in the principle of continuity in the formation of new murals. The imitation of a number of thematic and narrative lines of the seventeenth-century murals in the decorations of the 1720s, as well as the murals of the 1720s and 1770s in the compositions of 1811 and the decorations of the late nineteenth century is studied. The author proves that the main visual source of the reconstruction of the twenty-first century painting was not the painting of the 1720s but of 1840-1843 and some compositions of the 1770s and 1811. The change in the location of traditional subjects is identified as one of the means of innovation in the programmes of new paintings. The continuity of a wide range of compositions, including the themes of the Baptism of Rus and the Pechersk Monastery, is traced. **Conclusions.** Traditionalism had a significant impact on the development of the monumental painting of the Great Assumption Church in the 18th-21st century. The programmes of the new paintings of the 1720s and especially of 1894 show the imitation of thematic and narrative lines from the previous paintings. During the renovation of the entire church interior (1772–1777, 1840–1843) and exterior (1809), as well as the renovation of certain compositions (for example, in

1811), the imitation of paintings was almost unchanged (this was a requirement of the Kyiv metropolitans). According to the principle of continuity in the XXI century, artists created a baroque image of the Great Church, using archival sources of paintings from 1840-1843, 1811, and 1772-1777. The continuity provided a historical connection between the murals of different centuries in the Dormition Cathedral.

Key words: sacral culture, Orthodoxy, sacred monumental painting, Ukrainian painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Dormition Cathedral.

Актуальність теми дослідження. У назві статті зацікавлений читач неодмінно углядить парадокс: наявність художньої традиції в історичний час, коли живопис Великої Печерської церкви в ім'я Успіння Пресвятої Богородиці зазнав радикальних змін. У XVIII ст. після перебудови храму його живопис поступився місцем бароковому розпису. Наприкінці XIX ст. попередній стінопис був збитий і храмовий інтер'єр прикрасив академічний живопис, а у XXI ст. у відбудованому соборі академічні композиції вирішили заново не писати, а звернутися до надбань українського бароко. Проблематика традиційності у нових розписах Успенського собору Лаври окремо не вивчалась, що визначає її наукову актуальність.

Аналіз досліджень і публікацій. У працях, присвячених Києво-Печерській лаврі, наводилися дати проведення живописних робіт, виокремлювалися часові проміжки в історії стінопису Великої Успенської церкви. Одним з перших узагальнену проєкцію розвитку стінопису стисло виклав М. Петров, ознайомлюючи широкий загал із висновками комісії (1886) по зміні храмового живопису [1, 580–584]. Будучи учасником подій, він також розповів про створення нових розписів наприкінці XIX ст. [2]. Автор зробив справедливе зауваження про повторення старих сюжетів у нових розписах вівтаря архангела Михайла і підпружних арок центрального купола [1, 66]. Періодизації, уведеній М. Петровим, дотримувались сучасні українські дослідники, у свою чергу додавши деякі відомості про живописні роботи в XIX ст. і на початку XXI ст.; серед них – О. Сіткарьова [3, 172–175; 4, 277–298 та ін.], Ю. Коренюк [5], М. Орленко [6, 589–667].

Автори схилилися до історично-описового підходу у викладі живописних робіт, проведених в Успенському соборі Лаври, не розглядаючи вплив традиційності на його храмовий живопис.

Мета статті – дослідити чинник традиційності в розвитку комплексу розписів Успенського собору (Великої церкви) у XVIII–XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Історія

Великої Успенської церкви Печерського монастиря бере свій початок у 1073 р., коли, за свідченням Печерського Патерика, її заклали на київській землі за велінням самої Богородиці. Мозаїчні та фрескові композиції, що колись прикрашали Велику церкву, гинули під час воїн і землетрусів, руйнувалися під впливом природних чинників. У нечисельних фрагментах, як музейні предмети, їх можна побачити в експозиції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Храм, його живопис було пошкоджено під час землетрусу 1230 р., татаро-монгольської навали 1240 р. У 1470 р. зусиллями останнього київського князя Симеона Олельковича Велику церкву розписали (живопис існував до руйнування Печерського монастиря кримським ханом Менглі-Гіреєм у 1482 р.); на межі XVI–XVII ст. за князів Острозьких розписи поновлювали. Численні перебудови змінили архітектурний вигляд собору; у 1690-х коштом гетьмана І. Мазепи Велика церква набула рис барокового храму. Проте храм постраждав під час пожежі 22 квітня 1718 р., після чого в його історії почався новий етап.

Храм був перебудований, змінена його архітектурна композиція та живопис інтер'єру, фасадів, куполів. Велика Успенська церква була освячена в 1729 р. Роботи по створенню нової церкви, її живописного та декоративного оздоблення тривали з 1722 р. до повного завершення в 1730 р. Проєкт нового розпису – лаврський рукопис №204 – і перелік фактично написаних композицій та ікон іконостасів – лаврський рукопис №183, копії якого знаходяться в Києві, свідчать перед усім про радикальні новації в загальному розписі. Храмовий живопис ґрунтувався на новій богословській програмі, новому композиційному ряді, новій бароковій стилістиці художньої мови. Наприклад, зображення Христа в куполі і Богородиці в апсиді вівтаря замінили відповідно на «Новозавітну Трійцю» і «Розп'яття», а стіни центрального нефа і трансєпта відвели під багатофігурні сцени семи «Вселенських Соборів» [7, арк. 1, 5 зв., 28–29]. І все ж у новій декорації була збережена лаврська тематика, запозичена з розпису XVII ст., про яку

мандрівник Павло Алепський зазначав, що на західному фасаді, над входом у церкву, було написано «Успіння Богородиці», а вище (поряд з іншими святими) – фігури преподобних Антонія і Феодосія Печерських; також у головному вівтарі містилося зображення Євхаристії [8, с. 228]. Серед розписів XVIII ст. значаться «Таємна вечеря» на стіні головного вівтаря (це – традиція візантійська), а в декорі західного фасаду – «Успіння Богородиці» та зображення преподобних Антонія і Феодосія Печерських, які стоять на хмарах [7, арк. 35 а].

У 1772–1777 рр. комплекс монументального живопису Великої церкви отримав «нове життя». Композиції інтер'єру та екстер'єру були написані заново художниками під керівництвом начальника лаврської малярні Захарія (Голубовського) [7, арк. 39–39 зв.]. Сукупність розписів майже не зазнала змін, тільки на вівтарній (східній підпружній) арці замість 15 святих були написані 52 [7, арк. 39–39 зв.; 1, 60].

Надалі схильність зберігати живопис головного храму Лаври набула форму художньої традиції. Настінний живопис за необхідності поновлювали. Існуючі на той час технології дозволяли проводити заходи реставраційного характеру – виконувати промивання стін, видаляти лушчення, заповнювати локальні втрати тиньку і фарбового шару, писати втрачені фрагменти композицій. Особливим видом живописних робіт стало оновлення живопису, коли живопис занепадав настільки, що храм потребував нового розпису. Київські митрополити не були налаштовані на кардинальну зміну стінопису, тому вони надавали художникам розпорядження писати композиції без усіляких змін. Це стосувалось часткового оновлення, коли художники виконували заново певні композиції, як наприклад, зокрема зображення благодійників Печерського монастиря, написані заново Іоакимом Юрїним у 1811 р. (причому так вдало, що до невдана їх помилково вважали живописом Захарія (Голубовського) 1772–1777 рр.). Це стосувалось і глобальних оновлень живопису екстер'єру та інтер'єру, серед яких – оновлення композицій на фасадах, яке виконав Ємеліан (Омелян) Замислевський у 1809 р., і, безперечно, оновлення розписів, проведене начальником лаврських художників Іринахом у 1840–1843 р. [9, 77–138]. Поряд із виконанням живописних композицій, які походили з XVIII ст., Іринарх написав нові композиції на другому ярусі Успенського собору. Їхня тематика повторювала фрагменти життя

Антонія і Феодосія Печерських, а також епізоди створення Великої церкви, представлені в розписах екстер'єру [9, 123–124]. Отже, живопис 1843 р. мав спільні сюжети з живописом фасадів, який первісно створювався в 1720-х рр., а оновлювався протягом 1770-х – 1850-х рр.

Дбання про збереження живопису Успенського храму несподівано увійшло у протиріччя з культурним запитом суспільства, яке готувалося відзначити в 1888 р. 900-ліття хрещення Русі. Велика Печерська церква була призначена явити у своєму живописному оздобленні ідею утвердження православ'я. Знаменно, що сучасники тих подій задумували новий розпис як «реставрацію», до живопису XI–XII ст. У 1886 р. лаврське керівництво ще розглядало питання про поновлення (тобто заходів, спрямованих на збереження) розписів собору. Для прийняття остаточного рішення Лавра звернулася до Церковно-археологічного товариства при Київській духовній академії. Були створені 2 комісії; їхній висновок був невтішним: визначалось, що живопис не має історичного та художнього значення, тому немає наукової перешкоди для його заміни. Найбільш вражаючим був висновок, що живопис собору своєю стилістикою, вибором тем, порядком розташування не відповідає давньому живопису, який мав бути у храмі в XI ст. Такий закид був абсурдним, адже художники на чолі з Іринархом не отримували завдання прикрасити Успенський собор за каноном XI ст. Члени комісії, які бачили нову програму розписів в дусі давньоруських і візантійських церков XI–XII ст., рекомендували прикрасити собор мозаїками і фресками (розписи виконали олією).

Ідея нової декорації собору та розміщення низки композицій належала київському митрополиту Іоанікію (Рудневу). З урахуванням його розпоряджень професор живопису Василь Петрович Верещагін та архітектор, академік Семен Миколайович Лазарев-Станищев розробили проєкт розписів, який було затверджено в травні 1894 р. С. Лазарев-Станищев мав зробити розбивку стін під живопис, включно з орнаментами, і контролювати підготовчі роботи. Контролем підготовчих робіт і виконанням орнаментів також займався В. Д. Фартусов. Основну частину робіт доручалося виконати В. Верещагіну, з яким у липні 1894 р. Лавра уклала контракт. Під керівництвом В. Верещагіна працювали 10 художників, серед яких був Г. І. Попов. Останній через кілька років розписував лаврську церкву

Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою.

Виконання розписів тривало з 1897 по 1900 р., завершували роботи в 1901 р. Церква була освячена 14 серпня 1901 р. Більшість композицій головного об'єму була написана на золотих фонах або із використанням золота, композиції облямовували орнаменти, запозичені з візантійських мистецьких пам'яток або у візантійському стилі. Художня мова живописних композицій використовувала арсенал академічного живопису, однак декоративна складова відсилала естетичне сприйняття храмового простору до візантійської традиції і давньоруських часів.

Здавалося б у новій декорації Великої церкви не залишилося місця попередній програмі розписів, проте традиційність виявилась у наслідуванні низки тем і сюжетів. Якщо нові зображення Христа Пантократора в центральному куполі і Богородиці в апсиді головного вівтаря були даниною давній декорації Успенського храму, то багато інших композицій були взяті з програми XVIII ст. і перенесені до нової програми, іноді зі зміною локації.

Як ми згадували раніше, М. Петров свого часу зазначав, що окрім зображення апостолів у простінках барабана купола і євангелістів на парусах (які походили від давнього звичаю) сюжети були запозичені з проекту 1720-х. У вівтарі святого архистратига Михаїла – «Великої Ради Ангел», «Жертвоприношення Ісаака», «Явлення ангела Ісусу Навину», «Дух Святий у вигляді голуба, оточений херувимами», «Повернення Товії з архангелом Рафаїлом у дім отця», «Виведення ангелом апостола Петра із в'язниці» (зауважимо, що М. Петров не назвав композицію «Собор архангела Михаїла»). Він також указав на схожість старого і нового живописного оформлення підпружних арок центрального купола. У старому варіанті: арки центрального купола: 1) на схід у вівтарі великому, у ній писати святих скільки можна розмістити; 2) арка з півдня від приділу святого Іоанна Богослова, у ній писати 70 святих апостолів; 3) арка з півночі від приділа святого Стефана, у ній малювати пророків різних; 4) арка із заходу від входу до церкви, у ній малювати рід Христа у вигляді лицевого іконописного жезла від Кореня Єссеєва. Відповідно за новим проектом було зображено: 1) у великій арці між головним вівтарем і храмом (східній) – 10 обраних святих; 2) у великій південній арці храму –

9 апостолів із числа 70; 3) у великій північній арці – 9 пророків; 4) у великій західній арці – 10 праотців [1, 66].

У розписах XVIII–XIX ст. Христологічний цикл становив основу загальної живописної композиції інтер'єру. Сюжети із зображеннями Спасителя зберегли свою присутність у стінописі кінця XIX ст., який існував до 1941 р. Сцени у головному вівтарі в новій декорації «Таємна вечеря» (горнє місце), «Зішестя Святого Духа на апостолів» (південна стіна), «Зішестя Спасителя в пекло» (північна стіна) [10, с. 16–17] наслідували сюжети первісної декорації апсиди та віми (живопис XVIII ст. цього компартимента зафіксовано на акварелях Ф. Солнцева південного та північного розрізів храму (1843), щоправда, сюжет «Воскресіння» у ньому представлено в ізводі «Воскресіння Христове»).

Спостерігаємо традицію у розписах жертовника, при цьому розпис кінця XIX ст. наслідував попередній частково. Декорація кінця XIX ст.: «Воскресіння Господнє» (дивись згаданий вище живопис віми головного вівтаря), «Покладання у гріб», «Умивання ніг», «Моління про чашу», «Несіння хреста», «Розп'яття Господнє» [10, 17]. Декорація XVIII ст. (оновлена без змін у 1810 р.): на північній та південній стінах розміщувались 12 сцен «Страстей Христових» [7, арк. 11 а зв. – 13]. Окремо зауважимо, що композиції в кінця XIX ст. також наслідували сюжети, написані Іринархом у вівтарі приділу святого апостола Андрія Первозваного – «Воскресіння Христове», «Моління Господа в Гефсиманському саду», «Умивання ніг апостолам», «Розп'яття з предстоячими», «Покладання Спасителя у гріб» [9, 119].

Низка композицій кінця XIX ст. із зображенням дванадесятих свят, написана в головному квадраті Великої церкви, знаходилась у руслі традиції 1720–1840-х рр. Це – «Преображення Господнє», «Нагірна проповідь», «Вознесіння Господнє»; порівняльно з попереднім розписом була змінена локація цих зображень.

Головною темою програми, затвердженої в 1894 р., була тема Богородиці. Традиційність цієї тематики є очевидною, адже у розписах 1720–1840-х рр. так само були широко представлені сцени із зображеннями Богородиці. Знову ж було змінене їхнє розташування: з бічних верхніх приділів їх перемістили в центральний квадрат. «У

склепіннях над криласами розташовані «Благовіщення Пресвятій Діві Марії» та «Поклоніння волхвів» (над правим криласом), «Відвідини Пресвятою Дівою Марією Єлизавети» та «Втеча Святого сімейства в Єгипет» (над лівим криласом)... «Несіння тіла Богоматері до місця погребіння» (над входом у Стефанівський приділ)» [10, 18].

Спадкоємність декорації кінця XIX ст. проявилась у тематиці, присвяченій Печерському монастирю й утвердженню християнства на Русі, в образах святих і преподобних Печерських. Наприклад, сцена «Київська гора», присутня у розписах 1720-х, 1770-х, 1840-х західної частини хорів, наприкінці XIX ст. преобразилася у сцену «Поставлення святим апостолом Андрієм Первозваним хреста на горах київських». А сусідня композиція «Відхід преподобного Антонія з Афонської гори на подвиги в Київ» своїм походженням була зобов'язана написаним Іринархом (1843) зображенням «Антоній постригається на Афоні» та «Пришестя Антонія від святої Афонської гори до Києва» з житійного циклу преподобного Антонія Печерського [9, 105, 122–123]. Галерея образів преподобних отців Печерських у розписах 1720–1840-х рр., зображених у зірках на склепіннях паперті та у верхніх приділах преподобних Антонія і Феодосія Печерських, надихнула в кінці XIX ст. на створення численних зображень преподобних, представлених у медальйонах або на повний зріст.

У живописному оздобленні, створеним під керівництвом В. П. Верещагіна, Велика Печерська церква увійшла в XX ст. На неї чекали трагічні часи: після 1917 р. – атеїстичне несприйняття її святості і приниження її краси, а в 1941 р. – руйнування під час вибуху і десятиліття існування у вигляді руїн. Роботи по розбиранню руїн храму розпочали в 1946 р. і в подальшому проводились науковцями, музейниками під керівництвом відомих українських вчених (серед яких були В. Богусевич, М. Холостенко). Археологічні та архітектурні обстеження стали основою для подальшої відбудови Успенського храму.

21 листопада 1998 р. відбулось закладання символічної капсули і першої цеглини, що ознаменувало початок відбудови Успенського собору. Храм звели у стислий термін: 24 серпня 2000 р. урочисто був відслужений чин освячення його головного вівтаря. На етапі розробки проєктної документації дискусійним виявилось питання живопису храму. Частково зберігся розпис

кінця XIX ст., крім того, цей живопис у цілому можна було реконструювати на основі візуальних джерел – архівних фотографій та негативів. Натомість була ухвалена «Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври» (Н. Сліпченко, Л. Ошуркевич, І. Сьомочкін), яка мала на меті реконструкцію лаврського стінопису у формах українського бароко [11]. Концепція базувалась на програмі 1720-х рр., викладеній у згаданих раніше рукописах №183 і №204, і її живописне втілення – на акварелях Ф. Солнцева, у яких зафіксовано розриси собору в 1843 р., а також низці архівних фото.

Ідея барокової реконструкції у XXI ст. стала можливою завдяки традиційності у живописі Успенського собору. Зазначимо, що в акварелях Ф. Солнцева (1843) і на архівних фото (1893) зафіксовані живописні композиції не 1720-х рр., а більш пізнього часу: 1840–1843 рр. – основний комплекс розписів (включно із сімома «Вселенськими Соборами»), 1772–1777 рр. – вівтарна частина та зображення настоятелів Печерського монастиря, 1811 р. – галерея ктиторів Печерського монастиря. У цих пізніших розписах художники намагалися слідувати своїм попередникам. Схожий підхід застосували сучасні художники-монументалісти, розписуючи Успенський собор. Ґрунтуючись на акварелях Ф. Солнцева, архівних фото, додатково запозичуючи взірці українського барокового мистецтва (зокрема фрагменти барокового живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври), вони відтворювали перш за все розписи 1840–1843 рр. і частково 1770-х і 1811 р. Їхнє відтворення надало змогу створити бароковий образ Великої церкви.

У ньому були змінені окремі композиції. Наприклад, «Розп'яття», первинно написане в апсиді головного вівтаря замінили традиційною на інтронізоване зображення Цариці Небесної. У галереї ктиторів були написані українські гетьмани Іван Скоропадський, Богдан Хмельницький та Іван Мазепа (їхні портрети не значились у програмі 1720-х рр., але відомі нам за документальними свідченнями XIX ст.). Принцип наслідування втілено в основному об'ємі собору. Знову перед очима віруючих постали масштабні композиції: сім «Вселенських Соборів» на стінах центральної нави і трансепта, сповнена просвітленої гармонії, молитовна сцена «Отче наш» на склепінні центральної нави, грандіозні зображення описаних в Одкровенні Іоанна Богослова апокаліптичних видінь на

склепіннях трансепта, «Новозавітна Трійця» і «Дев'ять чинів ангельських» у центральному куполі. Ці та інші численні композиції створюють образ барокової декорації.

Керівництво живописними роботами очолив В. Прядка, він також є автором низки монументальних композицій та ікон для іконостасів. Над живописним оздобленням собору працював колектив відомих художників із різних регіонів України: Л. Дмитренко, Т. Дмитренко, А. Дмитренко, М. Дмитренко, М. Стороженко, О. Владимірова, В. Пасивенко, А. Гончар, Л. Григорова, О. Григоров, В. Горецький, А. Тарнавський, В. Тарнавський, Є. Чернокозенко, Ю. Гузенко, С. Баяндін та ін. Сучасний період розвитку стінопису Успенського собору розпочався у 2000 р. і триває до нині.

3 січня 2013 р. був проведений чин освячення Успенського собору з відродженням живописом. Храм набув пишного оздоблення, гідного загальнонаціональній святині. 4 квітня 2015 р. був освячений відреставрований і розписаний приділ святого апостола євангеліста Іоанна Богослова. Традиційність як характерна риса розвитку монументального живопису Великої Успенської церкви дозволила його відродити і ввести в духовне життя українського народу, у сучасну українську культуру.

Наукова новизна роботи. Традиційність визначено як чинник розвитку монументального живопису Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври в 1720-х–2020-х рр. Розкрито, що традиційність реалізовувалась у принципі спадкоємності при формуванні нових розписів. Досліджено наслідування низки тематико-сюжетних ліній стінопису XVII ст. – у декорації 1720-х, а також стінопису 1720-х і 1770-х – у композиціях 1811 р. і декорації кінця XIX ст. Висвітлено наслідування системи розписів 1720-х у живописі 1772–1777 рр., 1809 р., 1840–1843 рр. і в сучасних розписах. Доведено, що для живописної декорації XXI ст. основним візуальним джерелом реконструкції став живопис не 1720-х, а 1840–1843 рр. та деякі композиції 1770-х і 1811 р. Зміна розташування традиційних сюжетів визначена як один із засобів новаторства у програмах нових розписів. Простежена спадкоємність широкого спектра композицій, включаючи тематику хрещення Русі і Печерського монастиря.

Висновки. Традиційність суттєво

вплинула на процес розвитку монументального живопису Великої Успенської церкви у XVIII–XXI ст. У програмах нових розписів 1720-х і особливо 1894 р. простежується наслідування тематико-сюжетній лінії із попереднього розпису. Під час оновлення всієї храмової декорації інтер'єру (1772–1777, 1840–1843) та екстер'єру (1809), а також оновлення певних композицій (наприклад, у 1811 р.) відбувалось наслідування живописних композицій майже без змін (це було вимогою київських митрополитів). Завдяки принципу спадкоємності у XXI ст. художники створили бароковий образ Великої церкви, використовуючи архівні джерела живописних композицій 1840–1843, 1811, 1772–1777 рр. Спадкоємність забезпечила в Успенському соборі історичний зв'язок розписів різних століть.

Література

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1900. № 4. С. 579–610, № 5. С. 40–70.
2. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1901. № 2. С. 277–296.
3. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.; іл.
4. Сіткарьова О. Історія монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2015. Вип. 11. С. 277–297.
5. Коренюк Ю. Успенський собор Києво-Печерської лаври: тези до історії художнього ансамблю, стародавньої та новітньої. *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми* : зб. наук. пр. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. С. 104–193.
6. Орленко М. І. Успенський собор Києво-Печерської лаври: методологічні засади та хронологія відтворення : монографія. Київ : Фенікс, 2015. 832 с.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. І. Спр. 5412 [без року].
8. Бруснікіна Г. П., Ващенко О. В., Візір О. П., Коваль О. П., Кочубинська Т. В. та ін. Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії і культури України. Київ : СПД Пугачов, 2006. 426 с.; іл.
9. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с.; іл.

10. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.

11. Сліпченко Н., Ошуркевич Л., Сьомочкін І. Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2000. Ч. 11. С. 101–144.

References

1. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*, 4, 579–610; 5, 40–70 [in Russian].

2. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*, 2, 277–286 [in Russian].

3. Sitkarova, O. V. (2000). *Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral*. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].

4. Sitkarova, O. (2015). The History of Monumental Painting of the Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra. *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*, 11, 277–297 [in Ukrainian].

5. Koreniuk, Yu (2011). *Dormition Cathedral of the Kiev-Pechersk Lavra: theses for the ancient and modern history of the artistic ensemble*. Kyiv: Instytut Kulturolohii Natsionalnoi Akademii Mystetstv Ukrainy, 104–193 [in Ukrainian].

6. Orlenko, M. I. (2015). *Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: Methodology and Chronology of Reconstruction: monograph*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

7. Institute of Manuscripts in V. I. Vernadsky National Library of Ukraine Fund I. Records 5412 (no year) [in Russian].

8. Brusnikina, H. P., Vashchenko, O. V., Vizir, O. P., Koval, O. P., Kochubynska, T. V. et al. (2006). *Kyiv-Pechersk Lavra Is the Monument of the history and culture of Ukraine*. Kyiv: SPD Puhachov [in Ukrainian].

9. Bardik, M. A. (2019). *Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century : monograph*, Kyiv: Kyivska Drukarska Manufaktura [in Ukrainian].

10. Savenko, A. I. (1901). *Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church*. Kyiv: Тип. I. N. Kushnereva i Ko [in Russian].

11. Slipchenko, N., Oshurkevych, L., Somochkin, I. (2000). The Mural Painting Re-Creation Concept in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. *Visnyk instytutu «Ukrzakhidproektrestavratsiia»*. Lviv, 11, 101–144 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023*