

ЖИВОПИСНА ДЕКОРАЦІЯ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ ХІХ СТОЛІТТЯ До питання атрибуції розписів 1840–1843 рр.

Постановка проблеми. Художня історія Успенського собору Києво-Печерської Лаври була наповнена багатьма подіями й тісно пов'язана з долею Києва, із загальними тенденціями української художньої культури. Живописне вбрання головного лаврського храму за майже 1000 років кардинально змінювалося згідно з мистецькими стилями і суспільними уподобаннями. Важливим етапом в історії монументального живопису Успенського собору була перша половина ХІХ ст., зокрема період початку 1840-х, коли остаточно склалася його живописна декорація. В історії живопису Великої Лаврської церкви цей період залишається малодослідженим. Тому важливо з'ясувати невідомі епізоди художньої історії та доповнити її.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Події 1840–1843 рр. із живописного опорядження Великої Лаврської церкви 35 років потому знайшли відображення у рефераті П. Лебединцева, що був прочитаний на одному із засідань Історичного товариства Нестора Літописця. З нього стало відомо про те, що оновив розписи та написав нові композиції запрошений до Лаври з Орловської губернії Київським і Галицьким митрополитом Філаретом (Амфітеатовим) художник-чернець Іринарх [6, с. 335–345]. Цей короткий виклад перебігу подій згодом став основою для інших дослідників кінця ХІХ — початку ХХІ століття [7; 12, с. 173–175; 1; 8; 2, с. 70–91]. Зазначимо, що всі вони залишалися у царині загально-історичного підходу. Окремо хотілося б відмітити монографію О. Сіткарьової, де у розділі, присвяченому історії живопису Успенського собору, наведені репродукції фотографій стінопису [8, с. 173–175].

Уперше фото композицій із зображенням галереї ктиторів і настоятелів Лаври навів у своїй статті М. Кузьмін [5, с. 223–240]. Він та С. Яремич на сторінках періодичних видань Києва і Санкт-Петербурга намагалися привернути увагу до історичної цінності портретів після того, як їх знищили в процесі підготовки стін під розписи нової декорації собору [13, с. 378–390]. Дискутуючи з ними, М. Петров і О. Ертель висловлювалися у своїх статтях про згадані композиції різко негативно, що було цілком зрозуміло, адже вони входили до складу комісії Церковно-археологічного товариства, створеної 1886 р., котра дала згоду на знищення розписів [7, с. 579–610; 11, с. 500–527]. Аргументуючи кожен свою задалегідь сформовану позицію, автори робили наголос на деяких художніх особливостях кількох портретних композицій. У цій гострій полеміці з переходом на особистості взяті за приклад кілька портретів розглядалися з точки зору носіїв певної історичної інформації, тобто з точки зору історичної достовірності.

Таким чином, до нашого часу живопис Великої Лаврської церкви зазначеного періоду досі не ставав предметом мистецтвознавчого аналізу, що обумовило ціль наших наукових пошуків.

Ціль статті. Ціллю нашого дослідження є мистецтвознавчий аналіз монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської Лаври 1840–1843 рр. як художнього об'єкта. Ми ставимо за мету знайти відповіді на питання щодо його атрибуції на основі архівних джерел, матеріалів музейних колекцій та маловивчених наукових публікацій. Головними питаннями є наступні. За яких культурно-історичних обставин відбулося у зазначений період живописне опорядження собору? У яких його компартиментах та які групи компози-

цій були оновлені, а де написані нові? Ким і коли була розроблена програма нових розписів, яким був її зміст? І нарешті, які художники виконали розписи?

Виклад основного матеріалу дослідження. Дати відповіді на питання атрибуції монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської Лаври дозволяють архівні матеріали, в яких висвітлені події, пов'язані з живописними роботами 1840-х [9].

З них стає відомим, що розпочатому 1840 р. оновленню Успенського собору передували події, безпосередньо пов'язані з митрополитом Філаретом. У квітні 1837-го він отримав призначення на київську кафедру, а перші повідомлення про необхідність робіт у соборі приходяться на літо 1837 року. Духовний Собор Лаври розглядав у серпні питання побілки стін і куполів на хорах, де не було стінопису. На рапорті з цього питання Філарет у своїй візі поставив запитання Духовному Собору: чи не краще для благолепія храму зробити розписи олійними фарбами? Ініціатива була підтримана, отже, дату візи митрополита, 3 серпня 1837 р., слід вважати початком історії оновлення живописної декорації Успенського собору.

Підготовчим етапом для живописних робіт було тинькування поверхонь стін, куполів, арок. Якщо спочатку Духовним Собором Лаври розглядалася необхідність тинькування там, де розписів не було, то у березні 1838 р. через осипання тинькового шару на хорах було прийнято рішення хори скрізь потинькувати. Це означало, що потиньковані, а потім наново розписані були усі компартименти другого поверху — ті, що не мали розписів на той момент, й ті, де знаходився стінопис 1772–1777 рр. Захарія Голубовського. Тобто цей стінопис отець Іринарх повністю оновив.

Первісний живопис Іринарх так само повністю оновив у всій центральній частині Успенського собору. Це підтверджують архівні дані про те, що більше трьох місяців, до травня 1841 р., майстер із Калузької губернії Іван Кисельов робив тинькування у всій Великій Лаврській церкві. А в 1841–1842 рр. разом із живописцями працював майстер-анфрейщик Іван Антонов [9]. Таких майстрів ще називали альфрейщиками; після тинькування вони робили шпаклювання, шліфування і ґрунтовку поверхонь під новий живопис. Стан повного оновлення розписів центральної частини собору, окрім вівтарної, та бічних приділів констатували спеціально створена комісія [6, с. 339] та академік Ф. Солнцев, що приїхав з інспекцією з Петербурга у червні 1843 року. У своєму рапорті він, зокрема, писав: 1) Стиль живопису зазначеної церкви, що не був переписаний по низу, у бічних приділах і вівтарях належить до 1772 р. 2) Зверху весь живопис розписаний наново світло і строкато, проте стиль не змінено; на хорах, хоча й не скрізь, переписуванням закінчений, але стіни усі заґрунтовані. 3) Унизу місцями переписаний, але портрети Царів, Великих Князів і Архімандритів залишилися без зміни [10].

Таким чином, у центральній частині (за виключенням зображення ктиторів та архімандритів) і на хорах, включно із верхніми приділами, отцем Іринархом та його помічниками розписи були повністю оновлені, переписані; у верхніх приділах були написані нові композиції. Це був монументальний живопис 1840–1843 рр.

Завдяки збереженим архівним джерелам вперше для історії мистецтва маємо змогу назвати ім'я автора програми нових розписів. Ним був київський міщанин, живописець Олексій Стефановський. Він розробив проект розписів олією чотирьох верхніх приділів: Преображення Господнього, св. апостола Андрія Первозваного, преподобних Антонія і Феодосія, а також стін над сходами. Проект був затверджений Духовним Собором Лаври 18 травня 1838 року. Часом його створення, на нашу думку, можна вважати серпень–листопад 1837-го: вже 22 листопада 1837 р. проект був представлений на розгляд Духовному Собору. За виконання розписів О. Стефановський просив 10500 руб. або 8500 руб. при наданні Лаврою необхідних матеріалів, квартири, зведення риштувань.

Лавра вела пошуки художників з різних міст, що погодилися б за меншу суму розписати собор, а на початку травня 1840 р. із Свенського монастиря Орловської єпархії до Києво-Печерської Лаври був переведений чернець Іринарх, тоді ієродиякон, трохи пізніше — ієромона-

нах, художник, що займався іконописом та монументальним живописом. Вживаючи сучасну термінологію, він перейшов у Лавру як фахівець «по переводу» на запрошення митрополита для виконання розписів в Успенському соборі. До речі, по дорозі він купив необхідні для живописних робіт матеріали. Безкорисливий Іринарх розписав Велику Печерську церкву безкоштовно, во славу Божу. Для атрибуції створених Іринархом та його помічниками розписів необхідно з'ясувати, які групи композицій вони виконали.

Перевіряючи роботу художників у 1843 р., спеціально створена комісія констатувала, що за винятком деяких орнаментів виконані композиції відповідають опису священних зображень собору, який являв собою особливу книгу, вона ж зберігалась у лаврській ризниці [6, с. 341–342]. Отже, Іринарх з повагою віднісся до культурного надбання Великої Печерської церкви, шанованої православної святині, і в оновленій живописній декорації зберіг первісну програму з її багатством сюжетних ліній, різноманітністю жанрів, множинністю різномасштабних композицій. Перелік зображень у скороченому варіанті був надрукований у статті М. Істоміна, а у повному варіанті він зберігається у трьох рукописних копіях, майже однакових за змістом [3, с. 34–88; 4]. Керуючись рукописом, можна визначити оновлені розписи.

У 1840–1843 рр. оновили наступні композиції Успенського собору. У центральному куполі: Св. Трійця Новозавітна, навколо дев'ять чинів ангельських, між вікнами барабана дванадцять апостолів, на парусах євангелісти. Вівтарна частина не поновлялася у цей період, тому Іринарх не оновлював живопис на східній підпружній арці, що високим іконостасом відгороджена у простір головного вівтаря. Були оновлені зображення апостолів із числа 70-ти на південній підпружній арці, пророків — на північній, праотців і старозавітних царів, предків Христа по плоті — на західній. Оновлювалися 36 композицій із зображенням євангельських притч на південній та північній арках між трансептом і верхніми бічними приділами.

Іринарх оновив масштабні багатофігурні композиції у центральній наві і трансепті. На склепінні центральної нави — багатоярусну композицію, що ілюструвала молитву «Отче наш»: зверху триангул — трикутник із написаним золотими літерами словом О Θεος, нижче — євангелісти в образі шестикрилих серафимів і ангели, що летять зі страхом; на східному боці — у молитовному благоговінні Пресвята Богородиця з Іоаном Предтечею на хмарах; обабіч неба усі святі моляться із трепетом кожен у своєму чині. Молитва на Небесах символічно поєднувалася у храмовому просторі з молитвою вірян.

На склепіннях трансепта були представлені оновлені грандіозні зображення апокаліптичних видінь поклоніння Богу 24-х старців. Грані стовпів під склепіннями прикрашали сцени із Старого Завіту. Всі вони оновлювалися, як і величні картини семи Вселенських соборів у центральній наві й трансепті, що смисловою та композиційною спорідненістю організовували внутрішній простір собору в єдине ціле.

Написані отцем Іринархом зображення I та VII Соборів можна побачити на фото кінця XIX ст. з фондових колекцій Національного художнього музею України та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Картини Соборів склали своєрідну серію у загальній декорації, тому відмічені спільними рисами композиційної побудови. Вселенські собори мали виняткове значення для християнської церкви, їхня історична значимість обумовила яскраво виражений репрезентативний характер представлених сцен. Численні учасники Соборів — єпископи церков і царські особи — зображені одягненими в святкове вбрання, у палацевих інтер'єрах. Урочистість події підкреслювалася композиційною побудовою: обидві сцени статичні, врівноважені. Сцена I Вселенського собору побудована за принципом строгої симетрії відповідно до центрального положення в архітектурно-художньому просторі храмової декорації — вона містилася на західній стіні центральної нави, навпроти головного вівтаря, обабіч неї розташовувалися сцени інших Соборів. Відмова від вертикальної симетрії на користь рівноваги мас було вдалим рішенням для



Іринарх. I Вселенський Собор, Фото кінця XIX ст.

сцени VII Вселенського Собору, яка розміщувалася на стіні північного рукава трансепта над виходом з центральної частини храму до бічного Стефанівського приділу.

Іринарх з майстерністю художника-монументаліста врахував просторове положення сцен, масштабні скорочення на висоті, необхідність розташування персонажів на лініях дуг для зручності огляду, ілюзорно розширив простір завдяки архітектурним кулісам. До речі, колони, пілястри, арки створювали задній план для зображень, які Іринарх побудував за естетичними канонами академізму з чітко вираженими трьома планами. Він віддав шану бароковому стилю розписів, які довелося оновлювати, включивши до композицій характерні елементи. Це — наявність хвилястих, динамічних ліній в малюнку трону імператора Костянтина, ніжок стола на передньому плані, сходинок. Це — притаманний європейському бароко ілюзорний прорив до горішнього Неба, де у виконанні лаврського художника ілюструвався догмат I Вселенського собору про єдину сутність Бога Отця і Бога Сина. Це — притаманне українському бароко тяжіння до барвистості, що знайшло відображення у квітчастих узорах одягу святих отців.

Чорно-білі фото дають змогу побачити, що Іринарх був вправним рисувальником: чіткі лінії, анатомічно правильний рисунок фігур у різних ракурсах та деталях інтер'єру, підпорядкованість кольору лінійній композиції. Іринарх був іконописцем, тому не дивно, що чіткість лінії, силуету, навіть деяка різкість контурів простежується у зображеннях, як, наприклад, у малюнку зігнутих колін. Тому корисними були рекомендації академіка Ф. Солнцева, котрі дозволяли згладити чіткість прийомами повітряної перспективи.

Завдяки ракурсам, взаємним поворотам фігур та голів, жестам рук, поглядам художник передав атмосферу дискусії святих отців, їхнє жваве спілкування у пошуках істини. А введені на задньому плані зображення мирян, що цікавляться рішеннями Соборів і заглядають у вікна, вносять до урочистих композицій ноту невимушеності. Достоїнством обох сцен



Іринарх. VII Вселенський Собор, Фото кінця XIX ст.

є індивідуальність персонажів, незважаючи на їхню велику кількість. Іринарх у груповому портреті акцентував індивідуальні риси — так і в житті, працюючи з помічниками, він не забував замовити для них теплі речі, нагадати лаврському начальству про оплату.

Разом із помічниками Іринарх оновив композиції у бічних навах, у тому числі зображення святих церкви, а у притворі — Богородиці у сонячному сяйві і преподобних печерських — у зірках.

На хорах була оновлена серія зображень, що представляли духовний зв'язок Києво-Печерської Лаври із витокami християнства. Лавра — один із земних уділів Богородиці, тому тема прославлення Цариці Небесної у супроводі цитат з Її акафісту, обумовила декорацію купола та підкупольного простору. На стінах хорів містилися краєвиди святих гір — Синайської, де Бог дав десять заповідей, обабіч неї — Афонської, також одного з уділів Богородиці, духовного й чернечого центру православного світу та пагорбів Києва, де проповідував Христа його учень св. Андрій Первозваний і де постала Печерська Лавра.

Окремим етапом роботи для отця Іринарха було створення нових композицій за проектом О. Стефановського [9]. Для композицій нових та оновлених схожою була визначеність тематики і сюжетів, а розбіжність — ступінь заданості композиційної побудови. У зображеннях, що належало оновити, Іринарх міг певною мірою слідувати лінійній схемі первісних зображень, але як художник, що мав досвід у розписуванні храмів, він не копіював їх. Щодо розписів верхніх приділів за новим проектом, Іринарх керувався тематико-сюжетною константою та архітектурними параметрами компартиментів і був вільним у художньому вирішенні живописної декорації. Нові й оновлені композиції поєднували авторську манеру Іринарха, його відчуття єдності стилю, спорідненість пластичного трактування об'єму, пропорцій, просторової перспективи, а також колориту.



*Іринарх. Архімандрити Києво-Печерської лаври,
Поновлення. Фото кінця XIX ст.*

Оновлені та нові зображення містилися у Преображенському приділі, з нього розпочинався проект О. Стефановського, в якому зазначалося, що старі зображення мають бути переписані без змін. Таке ж зауваження стосувалося приділу св. Андрія Первозваного. До 1840 р. ці приділи були розписані частково — Іринарх розписав їх повністю. Серед нових зображень Преображенського приділу, за авторським задумом О. Стефановського, був цикл сюжетів, що ілюстрував втілення Бога Слова із фінальною сценою Преображення Господнього, сцени із старозавітної історії, зображення пророків, сюжетний цикл Успіння Богородиці. У приділі св. Андрія Первозваного значне місце було надане темі Страстей і Воскресіння Христового та сценам життя апостола.

Приділи свв. преподобних Антонія і Феодосія Печерських не мали живописного опоярвання, їх Іринарх розписав за проектом О. Стефановського. У вітварі приділу св. Антонія він виконав зображення Всевидячого Ока, Розп'яття, на стінах — преподобних печерських, що спочивають у Ближніх печерах, та сцени життя св. Антонія. У вітварі приділу св. Феодосія — Святий Дух, Зняття з хреста, а на стінах — преподобні печерські, які спочивають у Дальніх печерах, та житійний цикл св. Феодосія.

За новим проектом Іринарх із помічниками оздобив живописом стіни над сходами. На них була зображена скорботна путь у Царство Небесне, а при вході на хори — сцени зведення у давнину Великої Печерської церкви.

Окреме місце серед композицій собору посідала галерея ктиторів і архимандритів Лаври — явленої союз влади духовної і світської, скріпленої благодаттю Святої Лаври. По відношенню до портретної галереї виявився науковий підхід академіка Ф. Солнцева. Усвідомлюючи її історичну та художню цінність, він рекомендував «оставшуюся старую живопись — портреты царей, великих князей и архимандритов осторожно вымыть и заправить» [6, с. 343–344]. Таким чином, розписи Успенського собору стали унікальним синтезом двох історичних підходів до живописної спадщини — оновлення та реставрації, яку для відмінності від сучасної реставраційної технології ми будемо називати автентичним для XIX ст. терміном поновлення.

Різну методика роботи з монументальним живописом без теоретичних розробок і посібників довелося застосовувати Іринарху. На жаль, в історичних документах не зафіксована технологія поновлення. На нашу думку, потемнілий живопис спочатку промили, очистили його від бруду та кіптяви. Після заповнили місця втрат тиньку і фарбового шару, акуратно намагаючись у рисунку, колориті максимально наблизитися до оригіналу, добитися ефекту цілісного художнього твору.

Завдяки роботі Іринарха зберігалися створені у XVIII ст. зображення печерських ігуменів і архимандритів, що містилися навпроти галереї князів, гетьманів і царів. Ця портретна галерея являла собою своєрідний диптих, побудований за єдиним композиційним принципом: духовні особи також були представлені на повний зріст, у легких розворотах, замість скипетрів вони тримали посохи, були вдягнені у мантиї та клобуки. Поєднував диптих репрезентативний характер композиції, як, приміром, у зображенні архимандритів Філарета, Іоасафа та Феодосія Войниловича (іл. 3).

Для досягнення притаманної бароковому живопису видовищності художник не міг застосувати все багатство кольору: чорний тон чернечого одягу поживавлювався сполохами фарб у малюнку наперсних хрестів, чоток, посохів. Основний акцент було зроблено на руки, обличчя, очі, вони являли багатство внутрішнього життя ченців. Поновлюючи композицію, Іринарх відчув у лінійному ритмі, жестах рук і поворотах голів тему співбесіди святих отців, ідею духовної єдності і майстерно акцентував її у виразних поглядах. Поновлену композицію можна справедливо вважати груповим портретом. Рука Іринарха, професійного іконописця, особливо відчувається у малюнку обличчя Феодосія Войниловича, зокрема у формі носа, характерної для іконних ликів з візантійським «комніновським» типом обличчя.

Відкритим залишається питання про художників, які працювали з Іринархом. На цей час відомо лише, що було 16 помічників [7, с. 581]. Уперше, завдяки архівним документам, ми можемо назвати їхні імена, скорегувавши кількість [9]. 1840 року у живописних роботах брали участь 17 лаврських послушників: Федір Велічковський, Дмитро Карталішев, Петро Контуновський, Михайло Комарницький, Матвій Громика, Іван Левицький, Леонтій Карпенко, Іван Артемович, Феодосій Костецький, Василій Александровський, Іван Цибульський, Василь Здетовецький, Іларіон Ящиків, Петро Анфілов, Іван Халчев, Михайло Халчев та Ілля Волошинов.

Також, згідно з архівними матеріалами, уперше маємо змогу назвати художників, що під головуванням Іринарха працювали у період 1841–1843 рр. [9]. 1841 року до живописних робіт були залучені художники, що не перебували у Печерській Лаврі. Ними були: Іосиф Желтоножський, Афанасій Резун, Филип Тударев, Стефан Ганицький, Іван Ороб'євський. Також працювали лаврські іконописці Козьма Рогов, Іван Губовський, Іларіон Сидоренко, Федір Святкін, Макар Київський, Микита Київський, Петро Анфілов і лаврські послушники Борис Левицький та Прокоп Яроцький.

1842-го були залучені художники: Іосиф Желтоножський, Іван Тягунов, Іван Ороб'євський, Стефан Ганицький, Михайло Авраменко, Рафаїл Козлов, Козьма Рогов, Іван Гудовський, Олексій Кушелєв, Дементій Біржаков, Іван Захаров, Іосиф Михайлов.

1843 року працювали запрошені художники: Іосиф Желтоножський, Стефан Словочевський, Стефан Ганицький, Іван Тягунов, Дементій Біржаков, Рафаїл Козлов, Іван Захаров, Іван Ороб'євський, Григорій Пастушевський, Федір Ніколін, а також лаврські послушники: Прохор Стоцький, Михайло Комарницький, Олексій Сумський, Василь Здетовецький, Хрисанф Руденков, Матвій Громіка, Федір Велічковський, Василь Александровський, Федосій Костецький, Іван Артемович, Павло Виговський, Іван Левицький, Антон Замятін, Іван Сидоренко.

Таким чином, з отцем Іринархом працювали художники з лаврської братії та запрошені. Це були люди різного походження, віку, суспільного стану, характерів. Він, який 1840 р. приїхав до Києва, зміг їх об'єднати, організувати для спільної роботи в соборі, ще й відродив лаврську іконописну майстерню. Безперечно, Іринарх мав неабиякий організаторський талант при безкорисливості та щедрій душі, адже, не потребуючи собі винагороди, він завжди клопотав про винагороду для всіх, хто з ним працював.

Іринарх з художниками і майстрами виконали масштабну роботу по оновленню Успенського собору, написали десятки композицій при тому, що богослужіння у головному храмі Лаври не призупинялися. За даними архівних джерел, живописне опорядження собору було закінчено у жовтні 1843 р., про що митрополит Філарет сповістив Святійший Синод.

Висновки. Таким чином, завдяки мистецтвознавчому аналізу і введеним до наукового обігу архівним матеріалам нам вдалося розглянути монументальний живопис Успенського собору Києво-Печерської Лаври 1840–1843 рр. як художній об'єкт у його історико-культурному контексті та зробити наступні висновки.

Історія оновлення монументального живопису Успенського собору розпочалася у серпні 1837 р. з ініціативи митрополита Філарета (Амфітеатрова) прикрасити стінописом верхні приділи. Проект живописного опорядження приділів Преображення Господнього, св. апостола Андрія Первозваного, св. преподобних Антонія і Феодосія Печерських склав київський художник Олексій Стефановський у серпні — листопаді 1837 року. Духовним Собором Лаври він був затверджений у травні 1838-го.

Задум втілив переведений до Лаври із Свенського монастиря Орловської губернії для виконання живописних робіт чернець Іринарх — художник, який писав ікони і розписував храми. Окрім нових композицій у зазначених приділах та на стінах сходів Іринарх із помічниками повністю оновив, тобто переписав, композиції центральної і бічних нав, трансепта, притвору (крім портретної галереї) та хорів. Зберігаючи тематико-сюжетну основу первісної художньої декорації, Іринарх писав композиції у власній манері, спираючись на прийоми академізму. Йому було притаманне відчуття стилю, тому у новописані композиції він увів елементи живопису XVIII ст., досягаючи стилістичної спорідненості із домінуючою бароковою стилістикою Успенського собору. Майстерність отця Іринарха виявилася також у поновленні галереї ктиторів і архімандритів Лаври.

Іринарх організував спочатку лаврських послушників, а потім залучив світських художників до виконання розписів. Їхні імена, названі вперше для вітчизняної історії, дозволяють уточнити атрибуцію розписів зазначеного періоду. Ієромонах Іринарх із названими художниками завершили формування живописної декорації головного лаврського храму, що існувала до кінця XIX століття. Розписи Успенського собору 1840–1843 рр. стали значним етапом у художній історії Києво-Печерської Лаври.

Література

1. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век [Текст] / Г. Вздорнов. — М. : Искусство, 1986. — 384 с.
2. *Ганзенко Л.* Мальовання Успенського собору за джерелами XIII–XX століть [Текст] / Л. Ганзенко // Пам'ятки України. — 2003. — № 1–2.
3. *Истомин М.* Описание иконописи Киево-Печерской Лавры [Текст] / М. Истомин // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. — 1898. — Кн. 12.
4. Описание Изображений, находящихся внутри святой Печерской церкви, начиная от самой главы и оканчивая стенами / Институт рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 1, спр. 5412, 77 арк.
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.
6. *Лебединцев П.* Возобновление стеной живописи в Великой церкви Киево-Печерской лавры [Текст] / П. Лебединцев // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1878. — № 11. — Отд. 2.
7. *Петров Н.* Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской Лавры [Текст] / Н. Петров // Труды Киевской духовной академии. — К., 1900. — № 4/5.
8. *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови [Текст] / О. В. Сіткарьова. — К. : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. — 232 с.
9. О росписаних на хорах Лаврской Великой церкви стен // Центральный державный історичний архів України у м. Києві. Ф. 128, спр. 1901, 343 арк.
10. Указы Синода о поручении академику Солнцеву реставрации живописи в Успенском Соборе: Копии / Центральный державный історичний архів України. Ф. 128, спр. 255, 4 арк.
11. *Эртель А.* О стенописи Великой церкви Киево-печерской лавры [Текст] / А. Эртель // Труды Киевской духовной академии. — К., 1887. — № 4.
12. *Яремич С.* Еще о памятниках искусства Киево-Печерской лавры [Текст] / С. Яремич // Киевская старина. — К., 1900. — Т. 71. — № 10. — Отд. 1.
13. *Яремич С.* Памятники искусства XVI–XVII ст. в Киево-Печерской лавре [Текст] / С. Яремич // Киевская старина. — К., 1900. — Т. 69. — № 6. — Отд. 1.

**Бардик М. А. Живописна декорація Успенського собору Києво-Печерської Лаври XIX століття:
до питання атрибуції розписів 1840–1843 рр.**

Анотація. У статті вперше досліджується монументальний живопис Успенського собору Києво-Печерської Лаври 1840–1843 рр. як художній об'єкт та проводиться її мистецтвознавчий аналіз. Завдяки вперше введеним у науковий обіг архівним документам вирішуються питання атрибуції розписів. Встановлено, які композиції лаврський художник Іринарх: оновив, тобто написав заново, де живопис занепав; написав нові у компартиментах собору, де живопису не було; поновив (реставрував). Проведено аналіз живописних робіт Іринарха за фотографіями кінця XIX століття. Уперше названий автор проекту нових розписів Олексій Стефановський і розкрита тематико-сюжетна лінія проекту. Уперше названі художники і майстри, які працювали під керівництвом Іринарха. Зроблено висновок про великий внесок Іринарха у створення живописної декорації Успенського собору XIX століття, що має знайти відображення в історії українсько-го мистецтва і культури.

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

**Бардик М. А. Живописная декорация Успенского собора Киево-Печерской Лавры XIX века:
к вопросу атрибуции росписей 1840–1843 гг.**

Аннотация. В статье впервые исследуется монументальная живопись Успенского собора Киево-Печерской Лавры 1840–1843 гг. как художественный объект и проводится ее искусствоведческий анализ. Благодаря впервые введенным в научный обиход архивным документам решаются вопросы атрибуции росписей. Установлено, какие композиции лаврский художник Иринарх: обновил, т. е. написал заново, где живопись обветшала; написал новые в компартиментах собора, где живописи не было; поновил (реставрировал). Проведен анализ живописных работ Иринарха по сохранившимся фотографиям конца XIX века. Впервые назван автор проекта новых росписей Алексей Стефановский и раскрыта тематико-сюжетная линия проекта. Впервые названы художники и мастера, которые работали под руководством Иринарха. Сделан вывод о большом вкладе Иринарха в создание живописной декорации Успенского собора XIX века, что должно найти отражение в истории украинского искусства и культуры.

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

**Bardik M. A. Pictorial decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral of the XIX century:
to the question dealing with murals' attribution during 1840–1843.**

Summary. In this article the mural painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral during 1840-1843 is explored for the first time as an art object and its analysis of art criticism is conducted. Owing to the archival documents that were first put into scientific use the questions of murals' attribution are solved. It is determined which compositions the Lavra's artist Irinarch renewed, i.e. depicted them once more time in those places, where the painting deteriorated also did new illustrations in the cathedral's compartments without any mural painting and renovated (restored) others. The analysis of Irinarch paintings from the surviving photographs of the late 19th century is made. For the first time the author of the project of new paintings Alexei Stefanovskiy is named and the subject matter of the project is disclosed. For the first time the artists and masters who worked under direction of Irinarchus are named. The conclusion of Irinarch's great contribution into creation of Dormition Cathedral's pictorial decoration of the XIX century is made. This should be reflected in the history of Ukrainian art and culture.

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