



УДК 726.591(477-25)

Євгенія Демченко
*аспірантка при кафедрі теорії
та історії мистецтва НАОМА*

Розписи Володимирського собору у Києві та український модерн

Анотація. У статті розглядаються розписи Володимирського собору у Києві та ескізи до них В. М. Васнецова, М. О. Врубеля, В. О. Котарбінського та М. В. Нестерова у контексті історії українського варіанту стилю модерн.

Ключові слова: Володимирський собор у Києві, національний стиль, візантійське мистецтво, стиль модерн.

У Національному художньому музеї України (НХМУ) з 12 грудня 2013 року по 9 лютого 2014-го експонувалася виставка «Українська лінія модерну», присвячена репрезентації такого явища в образотворчому мистецтві, як український модерн. Цей стиль набув поширення на всій території Європи наприкінці XIX — початку XX століття. В Україні перші прояви модерну представлені розписами Володимирського собору у Києві, що датуються 1885–1896 роками. Пам'ятка є цінною для історії вивчення стилю модерн, оскільки у творах таких митців, як Віктор Михайлович Васнецов (1848–1926), Михайло Олександрович Врубель (1856–1910), Вільгельм Олександрович Котарбінський (1849–1921), Михайло Васильович Нестеров (1862–1942), їхніх розписах та ескізах до оздоблення храму, виявляються основні тенден-

ції, що були актуальними для мистецтва на шляху виникнення цього стилю. Подібні тенденції характерні для українського варіанту модерну. Тому постає питання про місце розписів Володимирського собору у Києві та ескізів до даної пам'ятки в історії українського варіанту стилю модерн.

Розписи Володимирського собору досліджували В. Л. Дедлов [1], М. В. Царьова [13], В. Г. Киркевич [2]; свідчення про розписи цієї пам'ятки зустрічаються і в працях М. А. Прахова [6], М. В. Нестерова [5], Г. Ю. Стерніна [10, 11], Д. В. Сараб'янова [8, 9]. Проте стилістика живописного оформлення Володимирського собору не є предметом дослідження зазначених робіт, як і місце розписів у історії українського стилю модерн. При недостатній вивченості стилістики монументального живопису собору, низку творів, що

безпосередньо стосуються розписів пам'ятки, було включено до виставки «Українська лінія модерну» у НХМУ. Це свідчить про актуальність проблеми місця розписів храму в історії українського модерну.

Зауважимо, що коли йдеться про модерн, неможливо не звернути увагу на саме поняття стилю, оскільки стиль є надзвичайно важливою складовою частиною мистецького процесу. Це — мистецьке відображення історичного поступу в образах та формах, кольорах та звуках, ідеях та настроях. Важко знайти в історії мистецтва період, що у більшій мірі був захоплений стилем, як поняттям, явищем, навіть способом життя, ніж злам XIX та XX століть. Зазначений період ознаменований не тільки активними пошуками шляхів оновлення мистецької стилістики, а й вивченням самого поняття стилю. Для європейського мистецтва то був час пошуків модерної художньої мови, мистецького бачення, що мало відповідати сучасній ідеології суспільства, яке активно сприймало науково-технічні новації, перебувало під впливом нових суспільно-філософських ідей. Для мистецтва Російської імперії актуальним було введення поняття стилю, його вивчення та переосмислення на національних засадах, відповідно до сучасної мистецької проблематики.

Час виникнення стилю модерн в українському мистецтві співпадає з періодом тотального оновлення мистецького бачення початку XX століття. У той час починається справжній розквіт мистецтва українського модерну. Цей розквіт пов'язаний із

торико-політичними процесами, що відбувалися в нашій державі і які, зокрема, сприяли заснуванню 1917 року першого в Україні вищого художнього навчального закладу — Української академії мистецтв. Однією з рушійних сил процесу мистецького оновлення було вивчення національного культурного коріння. Справжнім маніфестом українського модерну стає Будинок Полтавського губернського земства, споруджений 1908 року Василем Григоровичем Кричевським (1872—1952). Ця споруда засвідчує непересічну роль національної культури для стилістики українського модерну. Л. Л. Савицька зазначає: «Немає сумніву у тому, що архітектурно-художній рух під назвою «український стиль» зіграв роль каталізатора у пізнанні того, що звернення до художнього спадку є шляхом до творчого оновлення» [7, с. 139]. Ця риса українського модерну споріднює його із загальноєвропейським вектором пошуків нової образності.

Процес становлення національного варіанту стилю модерн в Україні передбачав і взаємодію з іншими культурами. «Впливи польської та російської художніх культур мали непересічну значущість в ту пору, коли в Україні відбувалося становлення «нового мистецтва...» — пише О. А. Лагутенко стосовно української графіки модерну [4, с. 20]. Загалом же, час виникнення стилю модерн на українських теренах був відмічений полістилізмом, що супроводжував процес мистецького оновлення.

Ті ж тенденції були актуальними і для російського мистецтва часу розписів Володимирського собору. На

прикладі розписів храму можна простежити, як у російській культурі наприкінці XIX століття поняття стилю пов'язувалося з пошуками вирішення питань мистецького сьогодення. Так, Г. Ю. Стернін вважає: «В перші роки XX століття у лексиконі критичних статей все частіше і частіше починає зустрічатися слово «стиль», «новий стиль», «сучасний стиль» і т.д. ...найбільш примітним у критичній постановці питання було те, що народження «стилю» уявлялось природною, логічною відповіддю на болісні дилеми сучасної художньої свідомості та культурного побуту» [11, с. 167].

Ідея національного стилю разом із проблемою відродження релігійного та монументального живопису — ті питання, у колі яких відбувалися пошуки стилю під час оформлення Володимирського собору у Києві. Кожен із художників, які брали участь у створенні ансамблю, знайшов свої мистецькі відповіді на означені вище проблеми.

Монументальні твори та ікони, що виконав до Володимирського собору В. М. Васнецов, стають художнім прикладом переосмислення у суспільно-культурній сфері кінця XIX століття свого національного коріння. Для мистецтва на шляху становлення нового стилю дуже актуальною стає ідея «національного мистецтва» або «національного стилю», першою ластівкою якого стають саме твори В. М. Васнецова у Володимирському соборі. Специфічною рисою національного стилю є відродження народного мистецтва у вигляді візантійської та давньоруської традиції.

Як зазначають дослідники, подібна спрямованість стилістичних пошуків у митців, які створювали живописне оформлення Володимирського собору, є симптоматичною: «Київ... ставав місцем дії майстрів мистецтва, чия творчість визначила чимало рис російського модерну і посіяла зерна нового світогляду у культурі міста... і сам Київ як релігійно-культурний центр не тільки отримував великі твори російських художників, а й... стимулював їхню появу. Знайомство з шедеврами давньоруського живопису... живило ретроспективізм, що властивий для художньої свідомості майстрів модерну» [7, с. 102].

Знайомство з пам'ятками візантійського мистецтва стає надзвичайно цінним і для М. О. Врубеля. Київський період визначає основні напрямки художніх пошуків молодого майстра. Здається, саме візантійське сприйняття простору, а точніше розуміння тла як не простого заповнення, а окремої сфери дії божественної еманції — світла, обирає у своїх акварелях М. О. Врубель. В акварельних роботах він по-своєму інтерпретує властивість білого паперу, що є не тільки тлом, простором перебування зображення, а ще і його наповненням. Так, взявши повну силу кольору, акварель втрачає свою основну властивість — світлоносність. Колір у цій техніці потребує наповнення світлом та простором, світло ж виникає від просвічування крізь фарбу поверхні паперу, що слугує тлом і середовищем перебування зображення.

По-візантійськи, як породження світла, сприймає М. О. Врубель і колір. Під час роботи над ескізами

до Володимирського собору у творчості майстра проявляється це специфічне, глибоко символічне, безпосередньо пов'язане із особистим переживанням візантійської традиції ставлення до кольору. Колір і світло в ескізах М. О. Врубеля досить часто посідають рівноправні позиції, тому й розуміння світла, як одкровення, по-візантійськи символічне. Його світло — нюанс сприйняття, що вимагає не тільки бачення, а й відчуття. Саме на відчуття спирається робота, створена як ескіз до розписів Володимирського собору — «Воскресіння» (1887 р.), де М. О. Врубель зображує саме світло. Тут ідея нового народження до життя поєднується з ефектом сліпучого світіння, втіленого у вигляді райдуги. Все світло, здається, сконцентроване у розширених очах Христа, покритих темною пеленою. Саме ця темрява його очей передає відчуття невимовного світіння, адже така глуха тьма притягує світло і водночас його відбиває. Через темряву, що рятує від засліплення, і зрить, здається, просвітлений Спаситель своїми ясними очима.

Світіння зсередини притаманне і фарбам інших ескізів на тему «Воскресіння» (1887 р.), виконаних М. О. Врубелем у техніці кольорової акварелі. Це тим більше впадає у вічі, коли стає зрозуміло, що у їхній композиції відсутнє виявлене джерело світла. Так з'являється відчуття, що світло є наповненням самих зображень. Воно тихо летить із ликів фігур, осягає навколишній простір довкола німбів, надає загадкового перелиску квітам, що в'ються біля під-

ніжжя гробниці, перетворюючи їх на подобу коштовного каміння.

Із візантійської традиції М. О. Врубель почерпнув і повагу до площинності, адже, як зазначає він сам: «Візантійському живописові не притаманне поняття рельєфу. Вся суть у тому, аби за допомогою орнаментального розміщення форм посилити площину стіни» [8, с. 49].

Візантійський стиль захоплює М. О. Врубеля, він вводить у роботи ноту неоднозначності, протиріччя, притаманного часові, до якого належать створені художником ескізи розписів Володимирського собору. Візантизований площинний характер вирішення, що нівелює пристрасті, згладжує почуття в єдиному гармонійному звучанні, пристоїть у цих творах внутрішній напрузі, що мучить героїв зсередини та рветься назовні. Через зовнішню узагальненість, стриманість вирішення форм проступає внутрішнє горіння, дисгармонійний душевний рух. Це протиборство руху й статичності створює відчуття екзальтованого пориву створених М. О. Врубелем постатей.

Знайомство з давньоруським та візантійським мистецтвом зіграло важливу роль у формуванні такої особливості таланту митця, як тяжіння до монументальності образу. Напевно, саме втілення цієї грані творчого світогляду врубелівського дарування було однією з найбільш вагомих причин у мотивації майстра до розпису Володимирського собору. На жаль, художникові вдалося виконати у храмі лише орнаменти бічних нефів. Проте ці ритмічні плетінки з колосся, стилізованого віття, квіток та павичів

стають одними з найяскравіших прикладів стилістики модерну у творчості М. О. Врубеля.

Витоки стилістики модерну у творах М. В. Нестерова та В. О. Котарбінського до Володимирського собору мають дещо інший, ніж у вищерозглянутих митців, характер. Загалом його можна охарактеризувати як «новоромантизм» [7, с. 102]. Твори М. В. Нестерова виявляють пошуки оновлення художньої мови в естетизовано-реалістичному ключі. Чудовим прикладом декоративності та узагальненості, що створює відчуття казковості, ірреальності, є авторський варіант розпису Володимирського собору на тему «Різдво Христове» (1890-ті рр.). Подібну тенденцію образного вирішення, що виявляє у творчості художника передчуття стилю модерн, можна спостерігати і в образах Бориса і Гліба з іконостаса на хорах Володимирського собору, у вирішенні образу Святої Варвари з головного іконостаса храму, а надто — авторському ескізі 1894 року до останнього твору.

Своєрідними є витоки художнього бачення, що простежуються у розписах Володимирського собору В. О. Котарбінського. Станкові роботи свідчать про тяжіння майстра-академіста до символічного вирішення образу. Символізм притаманний його творчості через романтичну традицію, що мала вагоме місце в академічному живописі. Крім того, в окремих картинах художника простежується стилізація мотиву та декоративізм художнього вирішення, виявляється вільний підхід до трактування природи. Все це характеризує викона-

ні В. О. Котарбінським орнаменти у вигляді серафимів, що прикрашають внутрішній простір малого куполу та плафон поряд із ним у Володимирському соборі. Націленість на органічне співіснування живописних композицій з архітектурою виявляє у них пошуки монументального характеру. Ці нюанси передають особливості творчого мислення художника та споріднюють його твори як із салонним живописом, так і зі стилем модерн, для якого пошуки декоративного звучання були вагомим аспектом художньої виразності.

Участь в оздобленні Володимирського собору брали й учні заснованої 1875 року Київської рисувальної школи Микола Івановича Мурашка (1844–1909) — справжнього осередку художнього життя та одного з перших на той час закладів, що надавав фахову художню підготовку. У творчості таких майстрів, що вийшли зі стін школи, як, зокрема, Віктор Дмитрович Замирайло (1868–1939), розписи Володимирського собору стали вагомим творчим етапом. В. Д. Замирайло захопився мистецькою особистістю М. О. Врубеля, він уважно підмітив особливості художньої манери майстра — характер ліплення форми, точність «огранки» фігур, символічність простору, поетичність колориту. Всі ці нюанси притаманні ескізам М. О. Врубеля до розписів Володимирського собору. Вони ж помітні у «Янголі з кадиллом» В. Д. Замирайла. Порівнюючи даний твір із роботами М. О. Врубеля, можна помітити, що янгол у В. Д. Замирайла несе те ж символічне навантаження, що притаманне й образів демона у

М. О. Врубеля. Підкреслюючи значну роль ескізів до розписів Володимирського собору, зокрема їхнього емоційного наповнення, на шляху пошуків образу демона у пізній творчості М. О. Врубеля, варто відзначити, що подібна скорбота, драматична напруга, яка відчувається у духовному наповненні згаданих творів, притаманна «Янголові з кадилом» В. Д. Замирайла. Останній твір розвиває тему «світової скорботи», що якнайповніше втілилася в ескізних варіантах розпису Володимирського собору на тему «Надгробний плач» (1887 р.) М. О. Врубеля і яка є однією з улюблених тем символізму.

Близькість до стилістики розписів Володимирського собору помітна і у творчості іншого учня школи М. І. Мурашка — Федора Володимировича Шавріна (1861–1915). Чудові приклади мистецького бачення художника — триптихи «Пісня» та «Пробудження весни» (обидва початку 1910-х років). У них помітне звернення до давньоруського мистецького спадку. Казковість та символічність притаманна створеним майстром декоративним билинам. Багатство оздоблення народного костюма перетікає в його картинах у пишно розквітле природне оточення, перетворюючись на подобу орнаментального килима. Зацікавленість давньоруською тематикою, яка творчо переосмислюється, перетворюється на джерело мистецьких пошуків, споріднює твори Ф. В. Шавріна з площинними, декоративно-узгальними ескізами В. М. Васнецова до образів іконостаса Володимирського собору. Саме ескізність характеризує акварельні

твори Ф. В. Шавріна «Пісня» та «Пробудження весни», виконані у вигляді триптиху, що надає їм іще більшої декоративності, наближаючи до улюбленої стилем модерн форми панно.

Спорідненими з ідеями, що супроводжували живописне оформлення Володимирського собору, є творчі пошуки ще одного учня Київської рисувальної школи М. І. Мурашка — Петра Івановича Холодного (1876–1930). Цей майстер зумів утілити свій талант у різних видах мистецтва — живописі, графіці, монументальному малярстві, вітражі. Важливою для його творчого бачення, як і митців, що працювали над оформленням Володимирського собору, була актуальна для мистецтва стилю модерн проблема монументальності. Як і для В. М. Васнецова та М. О. Врубеля, живильною для П. І. Холодного стає візантійська художня традиція та звернення до народного мистецтва. Його ранні твори, як, наприклад, «Дівчина та пава» (1915 р.), виявляють тяжіння митця до лінійно-площинного вирішення композиції, до локальності кольорових плям теплої звучної гами, декоративності живописного простору. Усі ці риси, запозичені майстром від народного мистецтва, співвідносять його твори зі стилістикою модерну. З часом у творчості П. І. Холодного все більшою мірою виявляється звернення до візантійської традиції. У цьому ключі майстер шукає джерело відродження національної монументалістики, що споріднює його мистецькі пошуки з художніми засадами творчості Михайла Львовича Бойчука (1882–1937) — засновника нового

українського монументального живопису, одного з перших професорів Української академії мистецтв.

Заглибленість у народну мистецьку течію простежується у вишуканості лінійної ритміки, у багатстві кольору творів Михайла Івановича Жука (1883–1964), у минулому — також учня школи М. І. Мурашка. Його пишню розквітлі графічні твори містять іконографічні мотиви модерну, зокрема — мотив хвилі. Хвилеподібний рух ліній, що оточує постать юнака та його музи у панно «Чорне і біле» (1912 р.), здіймає до небес мелодію сопілки та квітковий цвіт, уподібнює бічні частини композиції до орнаменту. Цей декоративний мотив нагадує орнамент народної вишивки «дерево життя», в якому сплітаються глибоко символічні та улюблені народними майстрами соняхи, чорнобривці, гвоздики. Здається, те ж саме емоційне забарвлення, що несе символіка безкінечності та розвою традиції, прагне втілити у своєму творі М. І. Жук. Національне мистецтво, яке переосмислюється майстром відповідно до засад нового мистецтва, стає вагомю рисою художнього світосприйняття майстра. Як вважає О. А. Лагутенко: «Жук прагне поєднати традиційні орнаментальні мотиви народної творчості з пластичною мовою стилю модерн. Очевидно, що художник рухався у напрямі від загальноєвропейського стилю модерн до пошуку національних його варіантів» [4, с. 54]. Тобто, звернення до національного культурного коріння неабияк впливало на стилістику творів М. І. Жука.

Квінтесенцією модерну можна назвати ескіз майстра до декоратив-

ного панно «Лілея» (1908 р.). У цьому творі з обіймів крил, які утворюють небесно-зоряне небо, виступає графічно-стилізована лісова лілія, що буяє при світлі молодого місяця. Тут використаний характерний для модерну мотив крил, одні з перших прикладів якого бачимо у розписах Володимирського собору у Києві. Цей мотив пізніше збагатить своєю символікою та декоративним звучанням і панно «Чорне і біле». Важко знайти більш лаконічні, поетичні та іконографічно повні втілення українського варіанту стилю модерн, ніж згадані твори М. І. Жука.

Розглядаючи питання переосмислення народного мистецтва у стилістиці українського модерну, неможливо залишити поза увагою і творчість Всеволода Миколайовича Максимовича (1894–1914). Грандіозні та площинні полотна художника сповнені ритміки, виразної лінійності. Виконані вони, здебільшого, у традиційній для української вишивки кольоровій гамі. Твори майстра насичені повторюваними геометричними елементами червоного білого та чорного кольорів, що, ніби стібки голки з ниткою або змахи леза по дереву, вимальовують загальну стриману композицію. Попри те, що тематичним натхненням таких робіт В. М. Максимовича, як «Декоративні панно» з постатями атлетів чи «Бенкет» є скоріше не народний епос, а античний міф, втілені вони під впливом національного мистецтва, органічно сприйнятого українським майстром.

У творчості В. М. Максимовича проблема звернення до національного коріння культури, що стає ак-

туальною ще у час розписів Володимирського собору у Києві, виходить на той же рівень, що й візантійська культурна спадщина у мистецькому баченні М. О. Врубеля. Вона визначає не стільки тематичне коло робіт, скільки характер їхнього втілення. Символіку, що несе контрастна, пристрасно-яскрава і, водночас, така традиційна для українського народного мистецтва кольорова гама, пульсуюча ритміка елементів-знаків, що зливаються в єдиному композиційному потоці, можна порівняти з безкінечним рухом ліній української вишивки, що символізують вічне переродження, плодючість та розквіт.

У творчості В. М. Максимовича набуває розвитку і прагнення модерну до монументальності, що постає одним зі шляхів оновлення мистецтва ще в ескізах М. О. Врубеля до розписів Володимирського собору. Духовне наповнення персонажів В. М. Максимовича також можна порівняти із врубелівським — це гіганти, що сягають своїми обрисами контурів рами, що приховують вируючу вітальну енергію у площинній тілесній оболонці. Розчинені у позачасовому просторі, у циклічному переживанні напруги життєвої енергії, його атланти виявляють у панно художника справді монументальний дух. Подібне відчуття прихованої за оболонкою поверхневого денді пристрасі творця можна помітити і в «Автопортреті» художника (1913 р.). Отож, у творах В. М. Максимовича простежується звернення до національного коріння культури на рівні мистецького світовідчуття. Актуальним в його

творчості стає також специфічне, екзальтовано-монументальне духовне наповнення образів, яке можна порівняти із вирішенням окремих робіт М. О. Врубеля до Володимирського собору у Києві.

Коротко розглянувши основні питання, що були актуальними для мистецького процесу часу розписів Володимирського собору у Києві та періоду розквіту стилю модерн в Україні, можна помітити певну спорідненість творчих пошуків у художників, професійний доробок яких співвідноситься зі згаданими явищами. Спорідненими, зокрема, є пошуки монументальності, що велися митцями через звернення до візантійської художньої спадщини, декоративізму творчого мислення, котрий часто сягав своїм корінням народної культури, символізму емоційного забарвлення.

Живописний ансамбль храму являє собою приклад сплаву культурних набутоків та потреб сучасності, що стає традиційною практикою для українського модерну. Розписи собору є справжнім містком у часі, що пов'язує період становлення національної художньої школи наприкінці XIX століття із часом розквіту мистецьких пошуків в Україні на початку XX століття. Саме так можна охарактеризувати місце цієї пам'ятки в історії українського модерну. Тому представлення творів, що стосуються розписів Володимирського собору у Києві на виставці «Українська лінія модерну» в Національному художньому музеї України є обґрунтованим і абсолютно необхідним.

1. Дедлов В. Л. Київській Владимирській соборъ и его художественные творцы / В. Л. Дедлов. — С автотипическими снимками. — М. : И.Кнебель, 1901. — 92 с. — (Вопросы науки, искусства, литературы и жизни, № 25).
2. Киркевич В. Г. Володимирський собор у Києві / В. Г. Киркевич. — К. : Техніка, 2004. — 208 с. : іл. — (Національні святині України). — Присвячується 2000-літтю Різдва Христового.
3. Лагутенко О. А. Всевладність краси : Графіка та живопис Михайла Жука. [альбом] / авт. вст. ст. Ольга Лагутенко. — К. : ООО Галерея НЮ АРТ, 2011. — 144 с.
4. Лагутенко Ольга. Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. — К. : Грані-Т, 2006. — 239 с.
5. Нестеров М. В. Давние дни : Встречи и воспоминания / М. В. Нестеров. — М. : Искусство, 1959. — 398 с. : ил.
6. Прахов Н. А. Страницы прошлого : очерки-воспоминания о художниках / Прахов Н. А. [общ. ред. В. М. Лобанова]. — К. : Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. — 307 с.
7. Савицкая Лариса. На пути обновления : Искусство Украины в 1890-1910 годы / Лариса Савицкая ; Нац. техн. ун-т «ХПИ». — Х. : ТО Ексклюзив, 2003. — 468 с.
8. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX — начала XX века / Д. Сарабьянов. — М. : АСТ-ПРЕС ; Галарт, 2001. — 301 с.
9. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начало XX века / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство — XXI век, 2003. — 296 с.
10. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века : исследования : очерки / Г. Ю. Стернин. — М. : Советский художник, 1984. — 296 с. : 131 ил.
11. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г. Ю. Стернин. — М. : Искусство, 1976. — 209 с.
12. Суздаев П. К. Врубель / П. К. Суздаев. — М. : Советский художник, 1991. — 364 с. : ил.
13. Царьова М. В. Кам'яний свідок / М. В. Царьова. — 2-е вид., перероб. і доп. — К. : Будівельник, 1973. — 72 с.
14. Карпова Т. Пленники красоты [Електронний ресурс] / Татьяна Карпова // «Наше наследие»: историко-культурный журнал. — 2005. — № 73. — Режим доступа до журн. : <http://nasledie-rus.ru>

РОСПИСИ ВЛАДИМИРСКОГО СОБОРА В КИЕВЕ И УКРАИНСКИЙ МОДЕРН

Евгения Демченко

Аннотация. В статье рассматриваются росписи Владимирского собора в Киеве и эскизы к ним В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, В. А. Котарбинского и М. В. Нестерова в контексте истории украинского варианта стиля модерн.

Ключевые слова: Владимирский собор в Киеве, национальный стиль, византийское искусство, стиль модерн.

PAINTINGS OF ST. VOLODYMYR'S CATHEDRAL IN KIEV AND UKRAINIAN MODERN STYLE

Ievgeniia Demchenko

Annotation. This article is about the paintings of V. M. Vasnetsov, M. A. Vrubel, M. V. Nesterov, V. A. Kotarbinsky for St. Volodymyr's Cathedral in Kiev and their sketches in the context of the Ukrainian Modern Style history.

Keywords: St. Volodymyr's Cathedral in Kiev, national style, Byzantine art, Modern Style.