

3. A card file of the Russian state historical archive. Nomenclatures of affairs.
4. Kuzmin, E. (1910). Interigorsky faience. Kievo-Mezhigorskaja faience factory: the collection of articles. Kyiv: S. V. Kulzhenko. With. 259. Name from ekran. URL: <http://elib.nplu.org/object.html?id=422> [in Russian].
5. Musijenko, P. (1969). Extracts from materials of the Central state historical archive of the USSR of Leningrad about plans of cities of Ukraine, Kievo-Mezhigorskaja factory and drawings of structures of the Kiev province and their masters W. Krichevskij, K. Trutovskij. The writing book. The manuscript, 2 documents. The Central state archive-museum of the literature and art. Fund 990. Musijenko Panteltymon Nikiforovich, the Ukrainian Soviet critic. The inventory 1, business 525. On 54 sheets [in Ukrainian].
6. Correspondence with the Office of its imperial majesty about press manufacturing, about transfer of the sculptor from Imperial porcelain factory on Kievo-Mezhigorskaja faience factory, etc. (1822). The Central state historical archive the city of Kiev. Fund 581, the inventory 2, business 10. The manuscript on 7 sheets [in Russian].
7. Polonskaja-Vasilenko N. The Sketch on history of basis Kievo-Mezhigorskaja faience factory. The Central state archive of the supreme bodies of the power and management of Ukraine. Fund 3806. Polonska-Vasilenko Natalia Dmitrievna (1884 – 1973) – the historian, the archeologist, the archivist. The inventory 2. Business 3806. Without date. On 90 sheets [in Ukrainian].
8. Selivanov, A.W. (1904) Porcelain and faience of Russian empire. Vladimir. 43 pages [in Russian].
9. Ferchuk, A. Mezhhigorsk mark. Name from ekran. http://www.uipv.org/i_upload/file/Antonina-Ferchuk-Ukrpatent.pdf [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 15.08.2019 р.

УДК 75.03 (045) "18/19"
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191744>

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
ORCID: 0000-0003-3092-8929
mb30@i.ua

КОЛІРНИЙ МОДУЛЬ БОЖЕСТВЕННОГО СВІТУ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ СТІНОПИСІ 1850–1900-Х РОКІВ

Мета роботи. Проаналізувати трансформацію семантики золотого тла в українському сакральному стінописі 1850–1900-х років на прикладі храмів Києво-Печерської лаври, Софійського і Володимирського соборів Києва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та іконологічного методів, мистецтвознавчого аналізу, зокрема іконографічного, для вивчення живописної декорації храмів та розвитку семантики золотого колірного модуля. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті трансформації візантійської семантики золотого тла в українському церковному стінописі другої половини XIX – початку XX століття. Визначено, в якому храмі відбулося повернення до золотого колірного модуля в руслі візантійської естетики. Завдяки архівним свідоцтвам простежено зміну іконографії та ідейного змісту розписів після використання золотого тла. Проведено аналіз розписів відомих православних церков Києва в аспекті особливостей семантики золотого тла, співвідношення в ній символічної та декоративної функцій. **Висновки.** Семантика золотого тла в українському сакральному живописі зазнала змін у 1850–1900-х роках. Повернення до візантійської традиції золотого тла для створення образу Божественного світу в храмовому просторі відбулось у Софійському соборі, коли в розписах його основної частини було взято за основу золотий колірний модуль. Таке ж поєднання символічної та декоративної функцій золотого світла відзначало декорацію Успенського собору Києво-Печерської лаври. У Володимирському соборі символіка золота поступається на користь врівноваженої загальної композиції. У лаврській церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою декоративна функція підпорядковує символічну.

Ключові слова: сакральне мистецтво, монументальний живопис, Києво-Печерська лавра, Володимирський собор Києва, Софійський собор Києва.

Бардік Марина Афанасьевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела истории и археологии Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника

Цветовой модуль Божественного мира в украинской сакральной настенной живописи 1850–1900-х годов

Цель работы. Проанализировать трансформацию семантики золотого фона в украинской сакральной настенной живописи 1850–1900-х годов на примере храмов Киево-Печерской лавры, Софийского и Владимирского соборов Киева. **Методология** исследования заключается в использовании компаративного и иконологического методов, искусствоведческого анализа, в том числе иконографического, для изучения живописной декорации храмов и развития семантики золотого цветового модуля. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии трансформации византийской семантики золотого фона в украинской церковной стенописи второй половины XIX – начала XX века. Определено, в каком храме произошло возвращение к золотому цветовому модулю в русле византийской эстетики. Благодаря архивным свидетельствам прослежено изменение иконографии и идейного содержания росписей после использования золотого фона. Проведен анализ росписей известных православных церквей Киева в аспекте особенностей семантики золотого фона, соотношения в ней символической и декоративной функций. **Выводы.** Семантика золотого фона в украинской сакральной живописи претерпела изменения в 1850–1900-х годах. Возвращение к византийской традиции золотого фона для создания образа Божественного мира в храмовом пространстве произошло в Софийском соборе, когда в росписях его основной части был взят за основу золотой цветовой модуль. Такое же объединение символической и декоративной функций золотого света отличало декорацію Успенского собора Киево-Печерской лавры. Во Владимирском соборе символика золота уступает в пользу уравновешенности общей композиции. В лаврской церкви Преподобных Антония и Феодосия Печерских с Трапезной палатой декоративная функция подчиняет символическую.

Ключевые слова: сакральное искусство, монументальная живопись, Киево-Печерская лавра, Владимирский собор Киева, Софийский собор Киева.

Bardik Maryna, Ph.D. in Study of Art, a leading researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve

The Colour Module of Divine World in Ukrainian Sacral Mural Paintings of 1850–1900s

The purpose of the article is to analyze the transformation of the golden background semantics in Ukrainian sacral mural paintings in the 1850–1900s a case study of Kyiv-Pechersk Lavra's cathedrals, Kyiv St. Sophia Cathedral, Kyiv St. Volodymyr's Cathedral. **Methodology** is based on the comparative and iconological methods, art study analysis, including iconographic one to study painting decoration cathedrals and the development of the golden color module semantics. **The scientific novelty** of the work is to discover the transformation of the Byzantine semantics of the golden background in Ukrainian sacral murals of the second part of the 19th – early 20th century. The cathedral in there was a return to the golden color module in the direction of Byzantine aesthetics has been determined. According to the archival documents the transformation of iconography and the ideological content of the murals after the use of the golden background have been observed. The analysis of the murals of the famous Kyiv Orthodox cathedrals in the aspect of the features of the golden background semantics and the correlation of symbolic and decorative functions is carried out. **Conclusions.** The semantics golden background in Ukrainian sacral mural paintings has changed in the 1850–the 1900s. The return to the Byzantine tradition of the golden background for the creation Divine world image in the temple space was held at Kyiv St. Sophia Cathedral, when in the main part murals the golden color module was used as the basis. The same combination of symbolic and decorative functions of golden light was inherent to the decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. The symbolism of gold is inferior to the balance of the general composition in Kyiv St. Volodymyr's Cathedral. The decorative function submits symbolic one in the Lavra's Sts. Anthony and Theodosius church with the Refectory.

Key words: sacral art, mural painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Kyiv St. Sophia Cathedral, Kyiv St. Volodymyr's Cathedral.

Актуальність теми дослідження. Збережений живопис українських православних храмів є віддзеркаленням розвитку естетичних поглядів від візантійського канону до модерну. На етнічних територіях України за часів правління Миколая I на державному рівні підтримувалась орієнтація на культурну спадщину Візантії. Візантійська естетика мала розвинуту теорію символіки кольору для створення образу Божественного світу. Однією з її наріжних засад була символіка золотого світла [1, 257–269]. Середньовічні живописні прийоми, живі в мозаїках київських соборів, з часом поступилися місцем художній мові нових століть. Питання, яким чином ідея Божественного світу втілювалась в українському храмовому живописі 1850–1900-х із його ілюзорністю простору та об'ємним трактуванням форми, не досліджувалось, тому є актуальним для історії українського мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Золоте тло, притаманне мозаїчному живопису, у горнилі історії перетворювалось на окремі деталі в зображеннях. Тому на нього в композиціях Володимирського собору Києва звернули увагу В. Киркевич [2] та Д. Степовик [9]. Вони справедливо вважали таке художнє рішення даниною візантійській традиції. Саме її намагалися втілити в новому малярстві Успенського собору Києво-Печерської лаври, стверджував А. Савенко, вказавши, де розписи виконали на золотому тлі [7]. Його свідчення ввійшли до огляду історії собору О. Сіткарьової [8, 174–179] та М. Орленка [4, 561, 585]. У лаврській церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою також було широко використано золото. О. Пітателева зазначала, що на золотому тлі написані зображення вітаря, і звернула увагу на візуальний ефект золотого тла в деяких композиціях Трапезної палати, образно порівнявши його з екраном, що світиться, і кулісою, що повільно опускається [6, 89, 94]. Проте особливості семантики золотого тла в церковних розписах 1850–1900-х років не були предметом наукового пошуку авторів.

Мета дослідження. Проаналізувати трансформацію семантики золотого тла в українському сакральному стінописі 1850–1900-х років на прикладі храмів Києво-Печерської лаври, Софійського і Володимирського соборів Києва.

Виклад основного матеріалу. Візантійська символіка особливе місце відводила золоту, саме йому належала роль своєрідного колірної модуля Божественного світу. Золотий простір храму на візуально-чуттєвому рівні відтворював невимовно прекрасний Божественний світ, пронизаний Божою благодаттю, що сходила під час літургії, під час молитов. Золотий колірний модуль мозаїчних композицій створював надреальність, де перебували віруючі.

У Софійському соборі Києва мозаїчні композиції XI століття збереглися фрагментарно, тому їхній вплив не мав всеохоплюючого характеру, як в оздоблених мозаїкою візантійських храмах. Кардинальна зміна відбулась у 1850-х роках: золотий колірний модуль було використано для побудови живописного храмового простору. У художній критиці ця подія не знайшла відгуку. Зацікавлений дослідник тільки в одному з видань міг побачити лаконічне зауваження, що всередині собору головний купол і головне склепіння визолочені між ликами святих [5, 25]. Нині ж розписи склепіння центральної нави взагалі зафарбовані нейтральним тоном, золоте тло в барабані центрального купола і на арках центральної нави видалено (реставраторами в 1950-х для акцентування уваги на мозаїках і фресках).

Композиції олією на золотому тлі написали протягом весни 1850 – вересня 1851 року (художник Києво-Печерської лаври Іринарх із лаврськими живописцями). Поштовхом для використання абстрактного тла була ідея наблизити декорацію Софії до первісної. Таке естетичне рішення створювало спільний простір із давніми мозаїками і водночас надавало композиціям нового смислового наповнення: семантика золотого тла відкрила, наблизила присутність Божественного світу.

У вімі головного вітаря, поряд з Орантою, на золотому тлі був написаний Христос, який благословляв віруючих (композиція в 1950-х була видалена під час реставраційних робіт). Милостивий Христос із золотих небес відкривав обійми людям. У трансцендентному просторі перебували виконані на золотому тлі купола зображення Бога Отця в оточенні серафимів, архангелів і ангелів, апостолів між вікнами, свангелістів на парусах, мучеників на підпружних арках. На арках і парусах, де золоте тло

збережене, видно, що розписи 1850-х органічно доповнюють мозаїки XI століття завдяки аналогіям у композиції та колориті.

Обраний золотий колірний модуль був візуальним підтвердженням єдності з візантійською і давньоруською сакральною естетикою, своєрідним містком із минулого в теперішній час. Вибір золотого тла поєднував лики мучеників і мучениць на всіх арках центральної нави: виконаних у мозаїчній техніці, і в сучасній – на момент проведення живописних робіт – олійній.

Використання золотого тла обумовило не тільки зміни в іконографії написаних сцен, про що свідчить аналіз архівних джерел, а і в їхній семантиці. У «Сходженні Святого Духа» на склепінні центральної нави було написано Святого Духа в образі голуба в трикутному німбі, по боках – апостоли: по 6 і 35 на кожному схилі, тобто, 12 і 70 на склепінні. Композиція первісної сцени, що знаходилась на цьому місці, була такою: «Дух Святий у золотій зірці, що посилає вогняні язики на 12 апостолів, зображених з обох боків по 6-ти» [3, 10 зв.–11]. В оновленій сцені немає променів, язиків полум'я над головами апостолів. Сходження вже відбулося, золото тла символізує присутність благодаті Святого Духа. Частково була змінена іконографія також у композиції із зображенням Христа в архієрейському вбранні з ликами святителів і преподобних. Христос, який благословляв, написаний на склепінні центральної нави. Первісно Христос був представлений у великій золотій зірці, Його облямовували зображення ангелів, стрічки з написами; нижче ангелів – собори святителів і преподобних [2, 11 зв.–12]. Завдяки абстрактному золотому тлу акцентувалась увага на величому образі Спасителя. Трансцендентність Його образу в золотому вимірі вічності підкреслювали площинне трактування фігури і симетрія композиції. Христос одночасно перебував у горньому світі і був присутній у храмі, близький і милостивий.

На склепінні західних хорів, із частковою зміною іконографії, була написана Богородиця з проками, апостолом і євангелістом Іоанном Богословом (цей розпис відкритий для огляду, ним можна милуватись у Софії). Богородиця «Знамення» з маленьким Христом представлена на золотому тлі в оточенні небесних сил. Їх трактовано підкреслено площинно, як видіння, явлене в молитві, на відміну від побудованих за правилами академічного рисунка зображень старозавітних пророків та Іоанна Богослова. Так розкрито ідею пророцтва про Спасителя.

Живопис на золотому тлі візуально поєднував розписи склепінь і мозаїки, а колірний модуль золотого тла – символіку трансцендентного світу та колірну аналогію з давньою декорацією Софійського собору.

Подібна семантика золота притаманна стінопису Володимирського собору. Виконаний у 1885–1896 роках (В. Васнецов, М. Нестеров, М. Врубель, М. Мурашко та ін.) він апелював до візантійських і національних зразків, перед усім – храму Київської Софії. Написана на золотому тлі в апсиді головного вівтаря Богородиця з Немовлям Христом викликала подвійні асоціації: із «Сікстинською Мадонною» і київською Орантою. Порівняно із софійським живописом, у Володимирському соборі використання золотого колірного модуля дещо інше: він будує простір головного вівтаря, «пунктирно» намічає його в центральній наві (оскільки використаний тільки на бічних аркадах), і знову «спалахує» в композиції із зображенням Святого Духа в образі голуба на тлі величезного золотого диску з променями на західному склепінні. На відміну від традиції літургійної символіки храмового простору золото не акцентує центральну наву, воно прикрашає й арки бічних компартиментів. Перевагу віддано колірній симетрії в загальній композиції живопису собору.

Візантійську естетичну концепцію намагалися втілити в нових розписах Успенського собору Києво-Печерської лаври в 1894–1900 роках (В. Верещагін, В. Фартусов, Г. Попов та ін.). Маючи за мету наблизитися до стінопису візантійських церков XI–XII століть, автори проекту (1894) побудували художній простір основного об'єму храму за допомогою традиційного для сакрального мистецтва Візантії колірного модуля. На золотому тлі виконали композиції в центральній частині собору, яку вважали найдавнішою (нижні бічні приділи тоді не розписували). У головному квадраті церкви, в жертovníку і дияконнику від верху до рівня хорів, а в головному вівтарі – майже до підлоги, живопис було виконано на золотому тлі; таке ж тло мали плафони верхніх приділів Преображення Господнього та Андрія Первозваного. Нижче карнизів, що йдуть по лінії підлоги хорів, тло було виконано олійними фарбами із золотими вінчиками [7, 15–16]. Основний об'єм та доступні для огляду знизу верхні компартименти собору вражали розкішшю і красою, нагадували про вічну красу Божественного світу і про далекі часи, коли церква була оздоблена мозаїкою грецькими художниками.

В іншому естетичному ключі вирішено живописну декорацію сусідньої з Успенським собором церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою, хоча їхній живопис розділяло всього кілька років – в останній художній роботі виконували в 1902–1910-х (О. Щусев, Г. Попов, І. Іжакевич, А. Лаков). Схожість обмежується використанням золота в апсиді головного вівтаря, де на золотому тлі написані Богоматір в іконографічному ізводі «Богородиця Печерська» і «Тамна Вечеря». У нижньому регістрі золоте тло використано для зображень святителів. В інших композиціях церкви, навіть у величому образі Христа Великого Архієрея, який сидить на троні в оточенні архангелів, золото присутнє фрагментарно: золоті німби, кола медальйонів із ликами праотців, пророків і святих угодників, трикутники парусів, на яких зображено серафимів, зірки і промені, – все це сприймається яскравими плямами, гучними акцентами в загальному приглушеному колориті. Вони не

справляють враження присутності Божественного буття, навпаки, золоті спалахи тільки підкреслюють його трансцендентність.

Розкіш декоративного вбрання по-справжньому розкривається, як не парадоксально, не в церкві, а в прилеглий Трапезній палаті. Золоте тло активно використано між сюжетними сценами, фігурами преподобних Печерських, для різноманітних орнаментів, зображень рослин, райського саду – усюди, на стінах і склепіннях. Загальний колорит Трапезної палати яскравий, сповнений енергії життя. Художнє оформлення будівлі для братської трапези лаврських ченців і послушників не поступалося світським салонам.

Наукова новизна роботи полягає в розкритті трансформації візантійської семантики золотого тла в українському церковному стінописі другої половини XIX – початку XX століття. Визначено, в якому храмі відбулося повернення до золотого колірною модуля в руслі візантійської естетики. Завдяки архівним свідоцтвам простежено зміну іконографії та ідейного змісту розписів після використання золотого тла. Проведено аналіз розписів відомих православних церков Києва в аспекті особливостей семантики золотого тла, співвідношення в ній символічної та декоративної функцій.

Висновки. Семантика золотого тла в українському сакральному живописі зазнала змін у 1850–1900-х роках. Повернення до візантійської традиції золотого тла для створення образу Божественного світу в храмовому просторі відбулось у Софійському соборі, коли в розписах його основної частини було взято за основу золотий колірний модуль. Таке ж поєднання символічної та декоративної функцій золотого світла відзначало декорацію Успенського собору Києво-Печерської лаври. У Володимирському соборі символіка золота поступається на користь врівноваженої загальної композиції. У лаврській церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою декоративна функція підпорядковує символічну..

Література

1. Бычков В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991. 407 с.
2. Киркевич В. Г. Володимирський собор у Києві. Київ : Техніка, 2004. 208 с. : іл.
3. Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря [Рукопись]. Киев. 1825. 21 л.
4. Орленко М. І. Успенський собор Києво-Печерської лаври: методологічні засади та хронологія відтворення: Монографія. Київ : Фенікс, 2015. 832 с.
5. Орловский П. Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1901. 74 с.
6. Пітателева О. Лаврський модерн. Орнаменти Трапезної церкви і палати. Альбом. Київ : Софія, 2014. 144 с.
7. Савенко А.И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.
8. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
9. Степовик Д. В. Володимирський собор : Історія, архітектура, малярство собору у Києві. Київ : Дніпро, 2015. 373 с. : іл.

References

1. Bychkov, V. V. (1991). Short History of Byzantine Aesthetics. Kyiv: Put k istine [in Russian].
2. Kyrkevych, V. H. (2004). St. Volodymyr's Cathedral in Kyiv. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
3. Short description of Kyiv St. Sophia Cathedral and Monastery [Manuscript] (1825). Kyiv [in Russian].
4. Orlenko, M. I. (2015). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: Methodology and Chronology of Reconstruction: monograph. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
5. Orlovskij, P. (1901). St. Sophia of Kyiv, Now Kyiv St. Sophia Metropolitan Cathedral. Kyiv: Tip. S. V. Kulzhenko [in Russian].
6. Pitatelieva, O. (2014). Art Nouveau of Lavra. Ornamentation of the Refectory and the Refectory Church. Album. Kyiv: Sofiia [in Ukrainian, in Russian, in English].
7. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko. [in Russian].
8. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
9. Stepovyk, D. V. (2015). St. Volodymyr's Cathedral: History, Architecture, Murals of Cathedral in Kyiv. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.07.2019 р.