

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.2>

ПОДВІЙНЕ ВІДТВОРЕННЯ БАРОКОВОГО СТИНОПИСУ У ВЕЛИКІЙ УСПЕНСЬКІЙ ЦЕРКВІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Марина Бардік

кандидат мистецтвознавства,

*провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії та археології
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Київ, Україна)*

ORCID ID: 0000-0003-3092-8929

Анотація. Стаття присвячена з'ясуванню специфіки монументального живопису одного з найвідоміших православних храмів України. Мета статті – розкрити особливості відтворення барокового стінопису у Великій Успенській церкві (Успенському соборі) Києво-Печерської лаври. Методологія дослідження ґрунтується на використанні історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу для вивчення архівних джерел, фотографій, розписів Великої Успенської церкви. Результати дослідження мають наукову новизну і практичне значення. Вперше визначено подвійний характер відтворення барокового стінопису у Великій Успенській церкві. Її сучасні розписи є відтворенням живопису XIX ст., який своєю чергою був відтворенням живопису 1772–1777 рр. (а не 1722–1730). З'ясовано, що в процесі художніх реконструкцій вносилися зміни в окремі композиції (XIX ст.), у декорацію компартиментів і цитувалися композиції інших пам'яток (сучасні розписи). У статті введено в науковий обіг оригінальний текст програми розписів (1837–1838) як історичне підґрунтя розпису поки не розписаних компартиментів і створення завершеної декорації Успенського собору.

Ключові слова: українське мистецтво, художня культура, сакральне мистецтво, монументальний живопис, Успенський собор.

DOUBLE RECONSTRUCTING OF THE BAROQUE MURAL PAINTINGS IN THE HOLY DORMITION GREAT CHURCH OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA

Maryna Bardik

PhD in Study of Art, Leading Researcher

*Scientific-Research at the Department of the History and Archaeology
National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0003-3092-8929

Abstract. The article is devoted to studying of the specific character of mural paintings of one of the most famous Orthodox churches in Ukraine. The purpose of the article is to discover the special feature of reconstructing of the baroque mural paintings in the Holy Dormition Great Church (Dormition Cathedral) of the Kyiv-Pechersk Lavra. The research methodology is based on the historical and cultural, art study analysis for the studies the records and archival photographs, the mural paintings in the Holy Dormition Great Church. The results have the scientific novelty and practical value. For the first time the double nature of reconstructing of the baroque murals in the Holy Dormition Great Church has been determined. Its modern murals are the reconstitution of paintings of the 19th century that was a reconstitution of one of the 1772–1777s (but not the 1722–1730s). It has been studied during the artistic reconstructions process artists introduced changes in some compositions (the 19th century) and in the decoration of compartments, and quoted compositions from other monuments (modern paintings). The article introduces into scientific circulation the original text of the program of paintings (1837–1838) as a historical basis for the painting unpainted compartments as yet and creating the completed decoration in the Dormition Cathedral.

Key words: Ukrainian art, art culture, sacral art, mural painting, Dormition Cathedral.

PODWÓJNA REPRODUKCJA BAROKOWEGO MALARSTWA ŚCIENNEGO W WIELKIEJ CERKWI ZAŚNIĘCIA MATKI BOŻEJ ŁAWRY PECZERSKIEJ

Maryna Bardik

kandydat sztuki, główny pracownik naukowy

Wydziału Badawczo-Rozwojowego Historii i Archeologii

Narodowego Rezerwatu Historyczno-Kulturowego Kijowsko-Pieczerskiej (Kijów, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0003-3092-8929

Adnotacja. Artykuł poświęcony jest wyjaśnieniu specyfiki monumentalnego malarstwa jednej z najśłynniejszych świątyń prawosławnych Ukrainy. Celem artykułu jest ujawnienie osobliwości odtworzenia barokowego malarstwa ściennego w Wielkiej Cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej (Soborze Zaśnięcia Matki Bożej) Ławry Peczerskiej w Kijowie. Metodologia badania opiera się na wykorzystaniu analizy historyczno-kulturowej i artystycznej do badania źródeł archiwalnych, fotografii, malowideł ściennych Wielkiej Cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej. Wyniki badań mają nowość

наукою і практичне значення. По раз pierwszy зdefiniowano podwójny charakter odtworzenia barokowego malarstwa ściennego w Wielkiej Cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej. Jej współczesne malowidła są odtworzeniem malarstwa z XIX w., które z kolei było odtworzeniem malarstwa z lat 1772-1777 (a nie 1722-1730). Okazało się, że w trakcie rekonstrukcji artystycznych dokonywano zmian w poszczególnych kompozycjach (XIX w.), w dekoracji kompartmentów i cytowano kompozycje innych zabytków (malowidła współczesne). W artykule wprowadzono do obiegu naukowego oryginalny tekst programu malowideł ściennych (1837-1838) jako historyczną podstawę malowideł jeszcze niemalowanych kompartmentów i stworzenie kompletnej dekoracji Soboru Zaśnięcia Matki Bożej.

Słowa kluczowe: sztuka ukraińska, kultura artystyczna, sztuka, malarstwo monumentalne, Sobór Zaśnięcia.

Вступ. Для Успенського собору Києво-Печерської лаври 2020 р. є особливим, ювілейним. Уже 20 років минуло з того часу, коли відбудований із руїн собор освятили. В Успенському храмі, який за історичною традицією також іменують Великою Успенською церквою, відродилося літургійне життя. Поступово зусиллями талановитих українських художників, майстрів, висококваліфікованих фахівців, науковців, суспільних і церковних діячів, завдяки жертвам віруючих, благодійності організацій Успенська церква Лаври отримала пишне живописне і декоративне оздоблення.

Успенський собор було вирішено відродити у формах українського бароко. Саме у таких формах існували архітектурна композиція, декор, ансамбль іконостасів до дня руйнації храму під час Другої світової війни (3.11.1941). Натомість храмовий живопис кінця XIX ст., фрагменти якого пережили катастрофу, вирішили не відтворювати, а повернутися до барокових витоків і відтворити у Великій Успенській церкві її малярство часу бароко. Питання, якою мірою нинішні розписи Успенського собору (рис. 1) відповідають своєму бароковому первообразу, у чому полягає їхня художня специфіка, є актуальними для історії українського сакрального живопису, зважаючи на особливий статус цього храму в духовному житті нашого народу.

Аналіз розробки проблеми. Із великої кількості публікацій, часом гострополемічного характеру, що супроводжували відбудову храму, а потім і роботи на його фасадах, в інтер'єрі, проаналізуємо ті, де йшлося про засади реконструкції барокового стінопису та її втілення. Базовим документом була концепція, розроблена львівськими дослідниками (Сліпченко, Ошуркевич, Сьомочкін, 2000: 101–136). В її основу покладено: перелік композицій та іконостасів Великої Успенської церкви (далі – Опис) – рукопис № 183, 3 копії якого теж збереглися (ІР НБУВ, без року, 5411, 5412, 5413), і його скорочений варіант – рукопис № 204 (Истомин, 1898а), а також акварельні малюнки Ф. Солнцева 1843 р., в яких була зафіксована храмова декорація. Ці малюнки разом з Описом, який дослідники вважали програмою розписів 1720-х рр., на їхню думку, давали можливість реконструювати іконографічну концепцію київських православних богословів кінця XVII – початку XVIII ст. (Сліпченко, Ошуркевич, Сьомочкін, 2000: 101–102). У концепції чітко визначено розташування численних композицій у храмі, що було результатом копії роботи авторів. У монографії, присвяченій Успенському собору, О. Сіткарьова надела архівні фотографії низки композицій, ескізи проєкту відтворення живописного оздоблення храму (Сіткарьова, 2000: 172–175, 203, 211, додатки). Цінний фактаж про перебіг подій, супроводжувальний масив документів і фотоматеріалів, виклад методичних засад містить монографія М. Орленка, який керував відродженням Успенського собору. У ній, зокрема, він навів: концепцію і робочий проєкт відтворення стінопису, зазначивши, що воно проводилося за рукописними списками з архівів Києва (копії рукопису № 183), акварелями Ф. Солнцева та архівними фотографіями; розташування композицій у соборі; прізвища художників, графіки і техніку виконання живописних робіт (Орленко, 2015: 589–667). М. Орленко зазначав, що 4 акварельні малюнки Ф. Солнцева стали базовою основою проєкту; що під час розробки робочих креслень художники постійно звертались до зафіксованих Ф. Солнцевим акварельних зображень інтер'єрів собору, максимально дотримувалися первісної колористичної гами і стилістики українського барокового стінопису XVII–XVIII ст. (Орленко, 2015: 590, 639). Відомості, наведені М. Орленком, у скороченому варіанті також викладені у статті А. Кондратюк. Вона, зокрема, вказала на аналогію деяких живописних композицій Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви Лаври (Кондратюк, 2015: 393).

Оскільки в публікаціях зазначено різне датування стінопису, який (за текстовими й образотворчими джерелами) став першоджерелом для розробки і втілення концепції його відтворення, є необхідність з'ясувати, які саме розписи відтворювали художники в Успенському храмі.

Мета і методи дослідження. Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб розкрити особливість відтворення барокового стінопису у Великій Успенській церкві (Успенському соборі) Києво-Печерської лаври.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу для вивчення архівних джерел, фотографій, розписів Великої Успенської церкви.

Результати та їх обговорення. Вочевидь, маємо розпочати з Опису, що має значення програми розпису головного храму Києво-Печерської лаври. Наданий у ньому перелік і короткий опис композицій на стінах та іконостасних ікон завершується записом, що живопис Великої



Рис. 1. Христос Пантократор. Сучасні розписи Успенського собору. Подвійне відтворення композицій 1772–1777 рр. і 1840–1843 рр.

Успенської церкви через занепад оновили в 1772–1777 рр. під наглядом начальника лаврської малярні Захарії (Голубовського) кращі молоді художники, 10 з яких названі (ІР НБУВ, без року, 5412, арк. 39–39 зв.). За відсутності реставраційних технологій стінопис переписали. Що ж до первісної декорації наприкінці ХІХ ст. висловлювалася думка про збереження сюжетів, зображених на стінах Великої Успенської церкви в 1720-х, тобто після пожежі 22 квітня 1718 р., перебудови храму, його оздоблення і до освячення 14 серпня 1729 р. (Истомин, 1898: 19). Тієї ж думки, як ми зазначали, дотримувалися львівські дослідники, автори концепції відтворення стінопису. Вона, звичайно, має право на існування у вигляді робочої гіпотези, що барокова декорація 1720-х і 1770-х мала спільну сюжетну і художню основу. Однак ці розписи не були тотожними і вважати живописну декорацію 1770-х копією малярства 1722–1730 рр. не має документальних підстав. Із певною мірою оптимізму можна вважати, що в програмі стінопису 1772–1777 рр. були збережені провідні теми, сюжети зображень, їхні супровідні написи і розташування. Саме за описом композицій 1770-х сучасні художники розписували собор.

Художньою програмою розпису, наріжним документом, який мали за взірць сучасні живописці, були малюнки розрізів собору, виконані Ф. Солнцевим. У них, ніби в живописній симфонії, поєдналися сотні композицій. Академік Ф. Солнцев зафіксував топографію живопису, лінійні та колористичні ознаки зображень, він залишив для нащадків «настільну книгу» з монументального живопису Великої Успенської церкви Лаври, «написану» в 1843 р. по приїзді в Київ. Оскільки малюнки зберігаються в Санкт-Петербурзі, були зроблені їхні кольорові копії високої якості і видані живописцям для роботи над розписом собору. Маючи чіткі композиційні схеми і колірні орієнтири (академік передав колорит узагальнено), митці мали можливість відтворювати замальовані Ф. Солнцевим розписи... проте чи 1770-х?

Відповіді на це питання дає змогу проведена нами атрибуція монументального живопису Успенського собору першої половини ХІХ ст. В акварелях, зроблених улітку 1843 р. по приїзді Ф. Солнцева в Київ з інспекцією живописних робіт у Великій Успенській церкві, відображено її тогочасну декорацію (у ній, зокрема, не відображено живопис жертovníка і вівтаря архангела Михаїла з північного і південного боків апсиди головного вівтаря). За історичною хронологією вона є такою. По-перше, це – живопис 1772–1777 рр. Захарії (Голубовського): в апсиді головного вівтаря; живопис був поновлений (заходи реставраційного характеру) в 1821 р., 1823 р. та 1829 р.; а також зображення настоятелів Печерського монастиря, поновлений у 1811 р. у південно-західному компартименті храму. По-друге, це – живопис Іоакима Юріна 1811 р. у північно-західному компартименті: галерея благодійників Печерського монастиря. І по-третє, найбільший за площею масив композицій – живопис ієромонаха Іринарха і лаврських художників 1840–1843 рр. в основному об'ємі храму, включно з двома верхніми приділами св. апостола Андрія Первозваного та Преображення Господнього, західною частиною хорів. Зазначений розпис о. Іринарха був оновленим, тобто заново написаним, у зазначений час на основі попередніх барокових розписів 1770-х рр. (Бардік, 2019: 87, 95, 97–98, 104–122).

Як бачимо, живопис ХІХ ст. переважав в акварелях, до того ж декорація нижнього південного приділу св. апостола і євангеліста Іоанна Богослова, ретельно замальована в одній з акварелей Ф. Солнцева, належала до ХІХ ст. То був розпис Корнілія Волошинова, виконаний у 1832 р. (Бардік, 2019: 102–104). Щоправда, сучасні художники, дотримуючись загальної композиції живописної декорації приділу, написали інші сюжети порівняно з первісними. Натомість тематика нинішніх композицій споріднена з первісною, у чому можна переконатися, відвідавши собор, – це життєвий цикл Іоанна Богослова.

Поряд з акварельними замальовками велику допомогу сучасним художникам надали архівні фотографії по фотознімках, зроблених у 1893 р. (Бардік, 2019: 227–237, 249–252). Попри роки репресивної атеїстичної ідеології, вони збереглися зусиллями музейників, бібліотекарів. Так, фото «Вселенських Соборів», написаних Іринархом у центральній наві, трансепті храму були максимально відтворені сучасними художниками. На цей та інший живопис Іринарха і лаврських живописців, а також на галерею ктиторів, написану свого часу І. Юріним, відтворені їхніми сучасними «колегами по цеху», зараз указують відвідувачам під час лекцій та екскурсій, розповідаючи про відроджений бароковий живопис Успенського собору. Що ж, маємо зазначити, що художники у ХІХ і ХХІ ст. успішно працювали в стилі українського бароко, прийнявши естафету у своїх попередників (рис. 2).

У поле зору Ф. Солнцева не потрапив і не був замальований нижній північний приділ св. первомученика архидиякона Стефана. У колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника збереглась фотографія композиції «Звістка про Страшний суд»; також відомо свідоцтво очевидця про зображення грішників у пеклі на південній стіні приділу (Петров, 1900: 581). Цей доволі обмежений матеріал, на наше переконання, може слугувати історико-мистецьким модулем для майбутньої декорації приділу, поки що нерозписаного.

У час, коли Ф. Солнцев робив акварельні малюнки розрізів храму, його верхні приділи прпп. Антонія і Феодосія Печерських ще не були розписані (вони намальовані сірим тоном). Натепер ситуація схожа: час-



Рис. 2. Св. апостол і євангеліст Іоанн Богослов. Сучасні розписи Успенського собору. Подвійне відтворення композицій 1772–1777 рр. і 1840–1843 рр.

тина верхнього ярусу Успенського храму залишається без живописного оформлення. У згаданій концепції львівські дослідники наводили план розпису, екстрапольований на ці приділи (Сліпченко, Ошуркевич, Сьомочкін, 2000: 127–130). Проте в сучасному соборі ці приділи не влаштували задля утворення вільного простору для віруючих під час богослужінь.

Не обмежуючись теоретичним аспектом дослідження, ми вважаємо за доцільне навести оригінальний текст програми розписів для верхнього ярусу та стін над сходами, розроблену О. Сенчило-Стефановським у серпні – листопаді 1837 р. і затверджену керівним органом Києво-Печерської лаври – Духовним Собором у травні 1838 р. (Бардік, 2019: 104–105). Із програми ми виділили фрагменти, які стосуються ще не розписаних храмових компартиментів, причому мовою оригіналу, аби уникнути похибок у сюжетах зображень.

«...4 В преддверии... Преображенского придела.

На восточной стене: «Гроб Богоматери, апостолы и с ними Фома». А выше над сею стеною, в куполе: «Явление Богоматери в сопровождении ангелов». На левой стене: «Приводят юношу, беснующегося к апостолам». На правой стене: «Моисей в сиянии является израильтянам, которые не могут на него взирать». На западной стене: «Преображение Господне»; а на четырех столбах (посреди придела находящихся, поддерживающих свод) и стенках между ними – поместить «Посещение Лазаря Святою Богородицею» и прочее – сколько можно из повести об Успении. ...

7. В... Андреевском приделе, где не было еще росписи, написать следующее.

На своде между стенами от трапезы и от Антониевского престола: «Саваоф, окруженный сиянием, облаками и ангелами».

На правой стене: 1) «Св. Андрей, оставив Крестителя (когда сей, указавши на Христа, сказал: «се Агнец Божий»), последовал за Христом. 2) «Христос призывает Андрея и Петра, брата его, когда они ловили рыбу, на берегу Галилейского моря». 3) «Св. Андрей в Ахейском городе Патры возвращает больному Сосии здравие и внушает ему христианство».

На левой стене: 1) «Св. Андрей в темнице уговаривает народ не убивать Агеата, который хотел се сделать, чтобы освободить святого из темницы». 2) «Биение св. Андрея по приказанию Агеата за обращение народа в христианство. 3) «Св. Андрей, распятый на кресте, молится, умирая, и свет подобный молнии отблестал его крест».

На восточной стене, с правой стороны: «Спаситель в Архиерейском облачении» и с левой – «Богоматерь Печерская с предстоящими Антонием и Феодосием и с ангелами».

На западной стене притча: «Господин призывает на брак, одетых в брачное платье принимает на пир, а не одетых – велит бросить в огонь». Выше сего в куполе «Святой Дух», а ниже между окнами – «Ангелы». Тут же на двух столбах, на четырех сторонах оных, – великомученики: «Феодор Тирон», «Евстафий Плакида», «Иоанн Воин», «Георгий Победоносец», «Димитрий Мироточивый», «Иоанн Сочавский», «Пантелеймон» и «Прокопий».

8. В алтаре прп. Антония.

На своде: «Всевидающее Око», над жертвенником: «Распятие», а на стенах: преподобные, почивающие нетленно в Ближних пещерах: «Меркурий Смоленский», «Нифонт Новгородский», «Симон Суздальский».

Вне алтаря, перед иконостасом, на своде: «Крест в сиянии», на стенах: 1) «Св. Антоний постригается в св. Афонской горе»; 2) «Пришествие св. Антония от св. Афонской горы в Киев»; 3) «Антоний подвизается в пещере»; 4) «Антоний поставляет Феодосия игуменом»; 5) «Преставление св. Антония».

9. В алтаре прп. Феодосия

На своде «Святой Дух», над жертвенником: «Снятие с креста Спасителя», а на стене – почивающие нетленно: в Дальних пещерах преподобные «Феофил Новгородский» и в Ближних пещерах: «Ефрем Переяславский» и «Игнатий, архимандрит Печерский». Пред иконостасом на своде «Крест из звезд», а на стенах: 1) «Матерь прп. Феодосия со слезами увещевает его возвратиться из пещеры в дом»; 2) «Подвиг прп. Феодосия с ночи и бдение»; 3) «Ангел приносит преподобному злато на покупку братией нужного»; 4) «Прп. Феодосий прежде смерти поучает братию»; 5) «Несение тела прп. Феодосия ко гробу по успении его».

10. За приделом прп. Феодосия, за аркой, в отделении, где вход в церковь, изобразить притчу «Сеющий семена».

11. Над лестницей внизу... и по левой стене до угла изобразить «Скорбный путь в Царство Небесное (всяк с крестом)», а на столбах и далее по лестнице – «Пустыню с разными животными».

12. Поднявшись по лестнице, при входе на хоры, на восточной стене: «Откровение Симону о создании церкви Печерской».

На левой стене, от библиотеки: 1) «Даяние Богородицею во Влахерне зодчим злата и иконы – предстоящим Антонию и Феодосию»; 2) «Изшествие на ясное видение церкви»; 3) «Пришествие зодчих в Киев к Антонию и Феодосию».

На правой стене: 1) «Пришествие иконописцев из Царьграда в монастырь Печерский»; 2) «Как они силою Божией понуждены приплыть в Киев».

На западной стене – чудеса при основании церкви Печерской: «Роса показала место», «Святополк начал копать», «Явился Господь Антонию» (ЦДІАК України, 1837–1844, 1901).

Хочемо підкреслити, що буквальне повторення сюжетного ряду в сучасному храмі неможливе через відмінність у його внутрішній архітектурній композиції із попереднім, тобто історичним першоджерелом. Маючи цей текст, сучасні художники-монументалісти зможуть вибрати з нього певні сюжети і згідно із сучасною архітектурною композицією верхнього ярусу Успенського собору розмістити їх, а також розписати стіни над сходами.

Під час подвійного відтворення художники по-різному відносились до першовзірця. Іринарх, оновлюючи монументальне малярство Великої Успенської церкви, додержувався попередніх композицій, про що засвідчила спеціально створена комісія, і що отримало схвальний відгук Ф. Солнцева. Такої лінії дотримувался І. Юрін, хоча зробив локальну і позитивну з точки зору історичної справедливості зміну в композиції ктиторів, зокрема, написав зображення трьох українських гетьманів-благодійників. Розписуючи наново екстер'єр собору, живописці у XIX ст. (О. Замислевський, В. Яровський та ін.) також намагалися повторити первинні композиції. Зміни у вигляді доповнень були лекалами і не порушували загальний живописний ансамбль архітектурної площини, як приміром, композиція «Ангели з гербами», виконана О. Замислевським у 1809 р. над головним входом у храм. Цю композицію ми знаємо за малюнком початку 1850-х шведського художника К.-П. Мазера (Асеев, Ходак, 1999: 32). На жаль, сучасні художники не прикрашали живописом площину між двома ризалітами над головним входом у собор; але над ним виконали традиційне зображення «Успіння Богородиці».

Під час виконання сучасних розписів їхня програма зазнала змін у деяких компартиментах. Так, в акварелях Ф. Солнцева частина галереї ктиторів і настоятелів Печерського монастиря зафіксована у притворі і в західній частині бічних нав, а зараз на цьому місці у навах написані зображення Преподобних отців Печерських, спочиваючих на Ближніх і Дальніх печерах. Стосовно галереї, вона зараз розмістилась у притворі. Низка змін у композиції розпису була зроблена в східних компартиментах. Приміром, замість великого розміру «Розп'яття», що вносило у простір вітваря трагічну ноту, тепер зображено композицію, відповідну до православної символіки вітваря як образу Раю – «Христос Вседержитель на троні», а над ним – «Бог-Отець і Святий Дух».

Низка композицій у сучасному Успенському соборі має паралелі з автентичним бароковим малярством Троїцької Надбрамної церкви Лаври. Це означало про невеликі за розміром композиції за тематикою Старого Завіту «Варламова ослиця», «Сни Йосифа», «Обітниця Господня Аврааму» (Кондратюк, 2015: 393). Да названих сцен можна додати інші композиції, як, приміром, «Добрий Пастир», «Притча про смоківницю» або зображення човна з червоним вітрилом у краєвидах композицій Успенської та Троїцької церков. По-перше, на малюнках Ф. Солнцева невеликі за розміром зображення в кутах хрещатих стовпів не були так само скрупульозно пророблені, як масштабні композиції. По-друге, далась взнаки спільна тематика і сюжетика низки сцен двох храмів, сучасні художники, звіряючись із документальним свідомством Ф. Солнцева (такими точними були його малюнки), могли завітати до розташованої неподалік Троїцької церкви і далі працювати під враженням її автентичного барокового живописного ансамблю. По-третє, за свідомством самих художників, від них вимагали «малювати так, як у Троїцькій церкві», тому вони компромісно «вставляли» деякі сцени та їхні фрагменти в живопис Успенського собору. Такий прийом є художнім цитуванням. Попри такий примус, навіряд чи прийнятний для художників з академічною освітою, їм усе ж таки вдалося створити не бліду подібність барокового малярства Троїцької церкви, а оригінальний розпис відродженого Успенського храму із власними художніми особливостями.

Висновки. Основою тематико-сюжетних ліній живописної декорації відродженого Успенського собору Києво-Печерської лаври була програма розписів не 1722–1730 рр., а 1772–1777 рр. Згідно з цією ж програмою протягом XIX ст. художники писали заново композиції екстер'єру та інтер'єру. Відтворюючи стінопис 1770-х, вони могли частково змінювати зображення. Живопис XIX ст., відомий по малюнках, архівних фотографіях, став мистецькою основою для художників-монументалістів під час відтворення розписів на початку ХХІ ст. Візуальною програмою живописного оздоблення інтер'єру храму були малюнки 1843 р., де відображено розпис, виконаний у 1772–1777, 1811, 1840–1843 рр. Через розпорядження дотримуватись як зразка збереженого живопису Троїцької надбрамної церкви Лаври сучасні митці використовували цитування малих за розміром живописних композицій, які не були чітко зафіксовані на зазначених малюнках. Як перспективний напрям процесу завершення створення декорації Успенського собору ми рекомендуємо використання архівних фотографій та наведеного в статті оригінального тексту 1837–1838 рр. для ще не розписаних компартиментів.

Список використаних джерел:

1. Асеев Ю.С., Ходак І.Ю. Мазер Карл Петер. Образы Киева середины XIX ст. Стокгольм : Нюстремс. 1999. 63 с. : іл.
2. 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.
3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (ІР НБУВ). Фонд І. Справи 5411, 5412, 5413 (без року).
4. Истомин М.П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской Лавры. Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. 1898. Кн. 12. С. 3–19.
5. Истомин М. Описание иконописи Киево-Печерской Лавры. Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. 1898. Кн. 12. С. 34–89.
6. Кондратюк А.Ю. Нові розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври: спроба історичної реконструкції. *Могиланські читання 2014 року* : зб. наук. пр. Київ : НКПЗ, 2015. С. 391–396.
7. Орленко М.І. Успенський собор Києво-Печерської лаври: методологічні засади та хронологія відтворення : монографія. Київ : Фенікс, 2015. 832 с.
8. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1900. № 4. С. 579–610.
9. Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.

10. Сліпченко Н., Ошуркевич Л., Сьомочкін І. Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2000. Число 11. С. 101–144.
11. Центральний державний архів України, м. Київ (ЦДІАК України). Фонд 128. Опис 1 загальний. Справа 1901. 1837–1844.

References:

1. Asieiev, Yu.S. & Khodak, I.Yu. (1999). Karl Peter Mazer. Obrazy Kyieva seredy XIX st. [Carl Peter Mazer. Images of the mid 19th century Kyiv]. Stockholm: Nystroms [in Ukrainian, in English].
2. Bardik, M.A. (2019). Onovlennia monumentalnoho zhyvopysu Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry i Sofii Kyivskoi v pershii polovyni XIX stolittia : monohrafiia [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: TOV "Kyivska Drukarska Manufaktura" [in Ukrainian].
3. Institute of Manuscripts in V.I. Vernadsky National Library of Ukraine Fund I. Records 5411, 5412, 5413 (no year) [in Russian].
4. Istomin, M. (1898). K voprosu o drevney ikonopisi Kievo-Pecherskoy Lavry [To the Issue of Ancient icon Paintings of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Chteniya v Istoricheskoy obshchestve Nestora Letopistsa*. Book 12. P. 3–19 [in Russian].
5. Istomin, M. (1898a). Opisanie ikonopisi Kievo-Pecherskoy Lavry [Description of the Kyiv-Pechersk Lavra's Icon Paintings]. *Chteniya v Istoricheskoy obshchestve Nestora Letopistsa*. Book 12. P. 34–89 [in Russian].
6. Kondratiuk, A.Yu. (2015). Novi rozpysy Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry: sprobа istorichnoi rekonstruktsii [New Paintings of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: the attempt at historical reconstruction]. *Mohylianski Chytannia*, 2014. Kyiv: NKPHKP, 391–396 [in Ukrainian].
7. Orlenko, M.I. (2015). Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: metodolohichni zasady ta khronolohiia vidtvorennia: Monohrafiia [Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: Methodology and Chronology of Reconstruction: monograph]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
8. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 4, 579–610 [in Russian].
9. Sitkarova, O. (2000). Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi Lavry [Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral]. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
10. Slipchenko, N. & Oshurkevych, L. & Somochkin, I. (2000). Kontseptsiiia vidtvorennia stinopysu Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry [The Mural Painting Reconstruction Concept in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral]. *Visnyk instytutu "Ukrzakhidproektrestavratsiia"*. Lviv. Vyp. 11. P. 101–144 [in Ukrainian].
11. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 1 General. Records 1901 (1837–1844) [in Russian].

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.3>

ДОНЕЦЬКА ШКОЛА ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Світлана Білоусова

доцент кафедри народних інструментів

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-0594-2035

Анотація. Статтю присвячено формуванню професійного осередку домрового виконавства, що утворився у Донецьку. Осередок вивчається через використання поняття регіональної школи. Виокремлюються її складники: наявність лідера-фундатора і його послідовників, які успішно втілюють ідеї майстра. Засновником і головою домрової школи у Донецьку є Валерій Івко – виконавець, науковець, педагог, композитор і диригент. Він створив цілісну систему навчання гри на інструменті, що включає комплекс теоретичних засад і механізмів їхньої виконавської реалізації. Серед складників методичної системи В. Івко – вивчення музичного часу, артикуляції на домрі, тремоло як специфічного засобу виразності. У статті розглянуто артикуляційні відтворення обернених музичних структур ямбічного і хорейного типів. Детально вивчаються способи вимови таких структур засобами домрового виконавства. Досліджено роль учнів-послідовників В. Івко у розвитку донецької професійної школи. Зазначено, що створені ним теоретичні засади виходять за межі суто домрового виконавства, бо використовуються також музикантами інших спеціальностей. Вивчено етапи розвитку українських регіональних шкіл домрового виконавства на прикладі порівняння Харківського і Донецького осередків. Зазначено, що послідовники В. Івко створюють нові творчі центри, виховують власних учнів і тим самим сприяють розвитку і поширенню виконавської школи.

Ключові слова: Донецька школа домрового виконавства, Валерій Івко, артикуляція на домрі, обернені ямбічні і хорейні структури, музичне виконавство, домра.