

УДК 75.052 : 75.03(477-25) “17”

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.: ОГЛЯД ІСТОРИОГРАФІЇ

Аліна КОНДРАТЮК

*Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
кафедра теорії та історії мистецтва
вул. Смирнова-Ласточкина, 20, 04053 Київ, Україна,
тел.: 8 044 212 14 26*

Дослідження монументальних розписів Києво-Печерської школи має досить тривалу традицію: вони потрапляють до поля зору вчених ще у другій половині XIX ст. У той час лаврські стінописи не вважалися мистецтвом високої художньої вартості, тож ними цікавляться переважно у зв'язку з дослідженням архітектурних споруд, стіни яких вони прикрашали. В архівних матеріалах [25, арк. 10-16; 28, спр. 33, арк. 7] та в наукових публікаціях XIX ст. [31, с. 500-527; 23, с. 579-610] зафіксовано багато інформації про нині втрачений ансамбль барокового живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. Проте, найґрунтовніше в науковій літературі XIX-XX ст. опрацьовано стінопис Троїцької надбрамної церкви, адже це єдиний повністю збережений ансамбль монументального живопису Києво-Печерської школи.

Одним з перших, хто здійснив спробу атрибуції розписів лаврського храму св. Трійці, був М.І.Петров. Дослідник датував їх межею XVII-XVIII ст., вказавши на роль західноєвропейських гравюр як їхніх іконографічних взірців [24, с. 494-495]. М.І.Петров звернув також увагу, що стінопис надбрамної церкви наслідували як у Києві, так і за його межами (наприклад розписи церкви Іоана Предтечі на Подолі [24, с. 496; 22, с. 274-275]).

Ґрунтовно у XIX ст. діяльність Києво-Печерської малярської майстерні вивчав М.П.Істомін. У праці “К истории живописи в Киево-Печерской лавре” [8, с. 66-75] він визначає лаврські барокові розписи як цілком оригінальне мистецьке явище [8, с. 75]. М.П.Істомін вперше поставив питання про взаємодію у лаврських розписах візантійської та західної традицій. В іншій праці М.П.Істоміна “Обучение живописи в Киево-Печерской лавре” [11, с. 291-310] є згадки про стінопис Троїцької надбрамної церкви. Дослідник, з'ясовуючи іконографічні джерела розписів храму, писав, що Троїцька церква “майже суцільно розписана за бібліями Піскатора” [11, с. 304]. М.П.Істомін наводить факти навчання у лаврській малярській майстерні вихідців із регіонів Лівобережної України, Волині та Білорусії [11, с. 298]. У праці М.П.Істоміна “К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры” [9, с. 3-19] вперше опубліковано список з проекту розписів Великої Успенської церкви першої третини XVIII ст.: т. зв. “Описание иконописи Киево-Печерской Лавры” [10, с. 34-89] (Див. також [7]).

Таким чином, у працях науковців XIX – поч. XX ст. була окреслена актуальна й дотепер проблематика дослідження розписів Києво-Печерської школи. І хоча не завжди можна погодитися з тим, як учені XIX ст. оцінювали барокові стінописи

лаврської малярської майстерні, однак фактологічний матеріал, поданий в їхніх працях дуже вартісний.

Гідну оцінку розписи лаврської школи отримали лише другій пол. ХХ ст., коли було переглянуто загальне ставлення до епохи українського бароко. Головні аспекти питання висвітлені у дослідженнях таких вчених як Г.Н.Логвин, Ф.С.Уманцев, П.М.Жолтовський, П.О.Білецький, Л.С.Міляєва.

Г.Н.Логвин був одним із перших, хто у повоєнні роки звернувся до проблематики українського бароко. У кількох наукових працях він накреслив напрями дослідження стінописів лаврської малярні. У монографіях *“Киево-Печерская Лавра”* [13, с. 17], *“Київ”* [14, с. 265-269] учений наголошував на тому, що в цих розписах були найповніше виражені смаки й естетичні вподобання того часу [14, с. 268]. Вчений здійснив стилістичний аналіз розписів Троїцької церкви, відзначивши важливу роль пейзажу [13, с. 17], а також запропонував варіанти датування цієї пам’ятки [13, с. 17; 14, с. 267].

У кін. 60-х – на поч. 70-х рр. ХХ ст. виходять друком праці Ф.С.Уманцева, присвячені українським монументальним розписам другій пол. XVII-XVIII ст. У статті *“Настінні розписи в мурованих спорудах”*, що увійшла до III-ого тому *“Історії українського мистецтва”* [26, с. 154-193], велику увагу автор звертає на розписи кийвських храмів: Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, Софії Київської. Ф.С.Уманцев подає широку панораму тогочасного українського монументального малярства. Його праця була чи не першою спробою узагальнити матеріал з цього питання. Розглядаючи розписи лаврської майстерні, вчений аналізує їхню стилістику й визначає особливості системи розписів. Аналізуючи стінопис Троїцької надбрамної церкви, Ф.С.Уманцев наполягає на тому, що його виконали майстри Больницького монастиря. Цей монастир мав власну малярню [26, с. 184], відомі також імена деяких іконописців, які там працювали – ієромонахи Іоанн та Ігнатій [26, с. 184], ієродиякон Пітирим Шаума [26, с. 184]. Однак цей погляд є дискусійним, оскільки до великих живописних робіт залучали майстрів з усієї Лаври. Так було, зокрема, при виконанні нового живопису Успенського собору у 1720-1730-х рр. [6, с. 31].

Монографія *“Троїцька надбрамна церква”* [27] (на її основі Ф.С.Уманцев захистив кандидатську дисертацію) стала вагомим внеском у дослідження стінопису лаврського храму. Дотепер книга є найповнішим зібранням фактологічного матеріалу з цього питання, однак інтерпретація матеріалу позначена впливом тогочасної ідеології. Зокрема, не завжди враховано релігійну специфіку розписів Троїцької церкви. Твердження Ф.С.Уманцева щодо “світської підоснови ідейного рішення розпису” та “порушення” у ньому “церковних правил” [27, с. 124] сьогодні виглядають некоректними.

Дослідник також здійснив розгорнутий аналіз стилістики розписів, який містить низку слушних зауважень. Однак, не можна погодитись з висновком, що живопис Троїцької церкви “не відповідає стилеві бароко” [27, с. 147]. Ф.С.Уманцев чи не вперше звернув увагу на тематичний зв’язок розписів нартексу та головного приміщення храму. Тема Апокаліпсиса, на думку автора, виступає “лейтмотивом” розписів нартексу і південної нави [27, с. 111]. Насправді програма розписів нартексу набагато складніша і не вичерпується мотивами Апокаліпсиса. Інтерпретація Ф.С.Уманцева, на наш погляд, не враховує особливостей світогляду митців епохи бароко, зокрема такої риси, як метафоричне мислення, коли певна богословська тема залежно від контексту набувала нового звучання.

Барокові розписи лаврської школи розглянуто також у монографії С.К.Кілессо *“Киево-Печерская лавра”* [12]. Тут стисло викладено історію виконання й знищення стінопису Успенського собору [12, с. 37]. Значну увагу приділено ансамблю Троїцької надбрамної церкви. Стінопис церкви датовано 1734 р., а розписи притвору – 1744 [12, с. 73]. Підставою для такого датування живопису притвору, на думку автора, є композиція “Богоматір із ликом Святих дів” на склепінні прибудови. С.К.Кілессо вважає, що у вигляді Богоматері тут зображено імператрицю Єлизавету Петрівну, яка відвідувала Лавру 1744 р. [12, с. 45]. З цього приводу варто звернутися до вищезгаданої праці М.І.Петрова *“Киевская Рождество-Предтеченская или Борисо-Глебская церковь”* [22]. У ній наведено текст зобов’язання київського маляра Федора Камінського 1739 р.: іконописець обіцяє розписати згаданий храм за зразком Троїцької надбрамної церкви Печерської Лаври. У цьому зобов’язанні перелічено композиції, що за сюжетами мали бути аналогічними в обох церквах. Це “Богоматір із ликом Святих дів”, “Іоанн Предтеча на чолі саддукеїв та фарисеїв”, зображення прабатьків Адама і Єви, ілюстрації до Євангельських Блаженств, композиція “Вигнання торговців із храму”, а також численні краєвиди [22, с. 274-275]. Цей документ дозволяє уточнити атрибуцію розписів Троїцької надбрамної церкви: у 1739 р. стінопис і в самому храмі, і в притворі уже мав існувати. Маляр Ф.Камінський згадував конкретні зображення лаврської надбрамної церкви, у тому числі й композицію “Богоматір із ликом Святих дів”, яку С.К.Кілессо використовує для обґрунтування пізнього датування розписів притвору [12, с. 45]. Якщо зіставити усі ці факти, стає очевидним, що дата 1744 р. безпідставна.

Розписи Троїцької надбрамної церкви у монографії С.К.Кілессо пов’язано з іменами іконописців Феоктиста Павловського та Іоанна Максимовича. Разом із ними, на думку дослідника, живопис на фасадах і в інтер’єрі храму виконував Мойсей Якубович. Виконавцем стінопису притвору С.К.Кілессо вважав Алімпія Галика [12, с. 45-46]. На наш погляд, це атрибуційні “міфи”. Поки що не виявлено архівних матеріалів чи будь-яких інших документів, які давали б підстави для подібних тверджень. Наші пошуки в Центральному Державному історичному архіві України та Російському Державному історичному архіві, де зберігаються матеріали про діяльність Печерської Лаври XVIII ст., суттєвих результатів не дали. Матеріали ЦДІАУ містять відомості про багатьох лаврських малярів XVIII ст. Серед них згадано імена ієромонахів Іоанна, Феоктиста та Алімпія Галика, котрі по черзі були керівниками лаврської малярської майстерні [29, спр. 135]. Однак немає жодної згадки про їхню участь у розписах інтер’єру Троїцької церкви. Серед “послужного списку”, який Алімпій Галик власноручно наводить в одному з контрактів, де перераховані усі розписані ним церкви, Троїцька надбрамна взагалі не згадується [29, спр. 186, арк. 6].

Ці не підкріплені документальними свідченнями гіпотези щодо виконавців розпису Троїцької церкви виникли досить давно. Думку про те, що автором стінопису храму був маляр Алімпій Галик, вперше висловив ще вкінці 1950-х рр. П.Мусієнко [19; 20]. Джерела інформації у його публікаціях, як правило, не вказано, а непрямі докази малопереконливі. Наприклад, П.Мусієнко в композиції “Іоанн Предтеча на чолі фарисеїв і саддукеїв” віднайшов начебто “автопортрет” іконописця [19, с. 63]. Цікаво, що цей “міф” виявився вельми “живучим”. Зокрема Д.Горбачов нещодавно підтримав думку про авторство Алімпія Галика у виконанні розписів Троїцької церкви і приписував йому також більшість ікон Сорочинського іконостаса [2, с. 128].

Важливий внесок у дослідження проблематики живопису українського бароко здійснив П.М.Жолтовський. У монографії *“Художнє життя на Україні у XVI-XVIII ст.”* дослідник торкався діяльності Києво-Печерської іконописної майстерні, зокрема характеризуючи особливості навчального процесу [5, с. 69-74]. Цінним додатком до монографії є словник художників, однак деякі статті, присвячені творчості лаврських малярів XVIII ст., нам видаються дискусійними. Наприклад, у статті про творчість Алімпія Галика зазначено, що він виконав низку композицій Троїцької церкви [5, с. 111-112]. Іконописця Феоктиста Павловського П.М.Жолтовський називає виконавцем композиції “Св. Трійця Новозавітна” на склепінні Троїцької надбрамної церкви [5, с. 151-152]. Це є “відлунням” згаданих вище “міфів”. Згодом П.М.Жолтовський змінив погляд на цю проблему. У праці *“Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.”* спроби безпосередньо пов’язати розписи Троїцької церкви з конкретними іменами дослідник вважає не досить переконливими і висловлює сумнів у доцільності розгляду цього питання [6, с. 38].

Вагомим внеском у дослідження іконографії барокового живопису київської школи став альбом-каталог П.М.Жолтовського *“Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні”* [4]. У ньому систематизовано різноманітний матеріал “кужбушків” – учнівських тушованих малюнків лаврської майстерні й опубліковано понад 1400 цих робіт. Подано перелік малюнків, вказано їхні розміри й зафіксовано написи на них, а коли це відомо – ім’я виконавця й рік створення. Каталог доповнено тематичним та іменним покажчиком. Окремо подано список альбомів, що використовувалися як посібники в Києво-Лаврській малярській майстерні [4, с. 283-284].

Найбільшу увагу монументальному малярству лаврської школи П.М.Жолтовський приділив у монографії *“Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.”* [6]. Дослідник викладає історію виконання розписів Успенського собору й розглядає проект живопису храму [6, с. 18]. Ретельно проаналізовано також ансамбль Троїцької надбрамної церкви. На думку автора, розписи Успенського собору та Троїцької церкви “мали багато спільного як у художньому відношенні, так і в композиційно-іконографічному розв’язанні” [6, с. 31]. Зроблено також інтерпретацію ідейного задуму стінопису Троїцької церкви. Визначальними композиціями розписів нартексу П.М.Жолтовський вважає – “Похід праведних до раю” (що є складовою теми “Страшного Суду”), інші апокаліпсичні мотиви, теми Псалтиря та “пісні” Амвросія Медіоланського “Тебе Бога хвалим” [6, с. 31]. “Ключем” до розуміння концепції розписів є, начебто, напис на композиції склепіння притвору “Соберет избранныя своя от четырех ветров” [6, с. 31]. Храм присвячено Св. Трійці, яка поділяється на два свята: Св. Трійці й Св. Духа. Отже, це і є провідні мотиви ідейного задуму [6, с. 34]. П.М.Жолтовський пише, що вони (з виразною перевагою теми Св. Духа та його діянь) панують у розписах надбрамної церкви. Літургійна тематика відзначена лише у вівтарних розписах [6, с. 34]. Беручи до уваги ці слушні зауваження вченого, ми вважаємо, що семантика розписів храму заслуговує на подальше дослідження.

У стінописі храму Св. Трійці М.П.Жолтовський відзначає змагання традиційних засобів суцільного заповнення поверхні стіни щільно зіставленими образами та вільного декоративного розпису, побудованого на ілюзорно-перспективних ефектах. Зазначена також велика роль красвидних зображень [6, с. 35]. Зауважено, що окремі частини розпису мають виразні ознаки індивідуальної художньої манери. Притому ці індивідуальні різниці покривають “могутні акорди єдиного стилю і єдиної школи” [6,

с. 39]. Залучено матеріал “кужбушків” і висунуто припущення, що деякі учнівські малюнки були ескізами до розписів Троїцької церкви. У монографії П.М.Жолтовського наголошено, що принципи монументальних розписів Києво-Печерської майстерні стали визначальними для монументального живопису Наддніпрянщини аж до поч. ХІХ ст. [6, с. 39]. Дослідник також розглядає фрагментарно збережені барокові розписи собору Софії Київської і відзначає їхню тематичну і стилістичну близькість до стінопису Троїцької надбрамної церкви [6, с. 41]. Автор згадує також живопис Троїцької церкви Густинського монастиря, Благовіщенського собору в Ніжині, нездійснений проект стінопису Спаського собору у Чернігові [6, с. 46-47]. На думку П.М.Жолтовського, системи розписів цих храмів свідчать про “живучість творчих ідей київського монументального живопису” [6, с. 50]. Зазначено, що тематика цих розписів багато в чому нагадує стінописи лаврських храмів: до них було введено живописні цикли “Сім Таїнств”, портрети царів і фундаторів, зображення Вселенських соборів так само, як до більшості барокових ансамблів київської школи [6, с. 47].

До вивчення проблематики українського іконопису ХVІІ-ХVІІІ ст. також звертався П.О.Білецький. У монографії “Українське мистецтво другої половини ХVІІ – початку ХVІІІ ст.” [1] розглянуто розписи лаврської школи і Троїцької надбрамної церкви зокрема. Відзначено вплив на розписи лаврського храму ораторської прози, особливо “казань” Лазаря Барановича [1, с. 28]. Стінопис Троїцької церкви уподібнено до барокової проповіді. Напис на композиції склепіння притвору названо “фемою” (темою) “живописного казання” й зазначено, що тематика розписів прибудови навіяна мотивами псалмів [1, с. 9].

Л.С.Міляєва поглиблює проблематику вивчення барокових розписів лаврської школи. У праці “Иконография и красноречие украинского барокко” [17] досліджено семантику розписів Троїцької церкви. Живопис храму розглянуто в нерозривному зв’язку з ораторським проповідницьким жанром. Запропонована у статті інтерпретація теологічного задуму храму Св. Трійці принципово відрізняється від варіантів, що їх подавали інші вчені. Наголошено, що стінопис притвору та розписи самого храму об’єднано єдиним богословським задумом [17, с. 308-309]. Інші мистецтвознавці або не торкалися ідейно-художнього зв’язку живопису в обох приміщеннях, або обмежувалися побіжними зауваженнями з цього приводу. Зв’язок розписів притвору й приміщення церкви відзначав лише Ф.С.Уманцевим [27, с. 111]. Л.С.Міляєва з’ясовує питання богословської програми Троїцької церкви. Окрім вказаних П.М.Жолтовським тем Св. Трійці (Св. Духа) [6, с. 34], дослідниця наголошує на важливості тема Св. Літургії. Л.С.Міляєва доводить, що розписи храму ілюструють найістотніші, акцентовані в самому богослужбовому обряді частини Літургії. Зауважено, що автори концепції розписів розв’язали ще складніше завдання: вони дбали не лише про те, щоб підкорити візуальний ряд богослужінню, але й створити своєрідний коментар для догматичної символіки [17, с. 312]. Дослідниця зазначає, що для розуміння теологічного задуму слід приділити особливу увагу розписам купола. У них ніби сфокусовані провідні теми теологічної програми [17, с. 310-311]. Інші мистецтвознавці іконографії розписам купола не надавали особливого значення.

У розписах Троїцької церкви Л.С.Міляєва виявляє одну з найсуттєвіших рис барокового живопису – його дидактичність, відзначаючи, що розписи постійно виступають разом зі словом. Тексти не просто пояснюють зміст зображеного, але й надають їм певного багатства сенсів [17, с. 316]. Окрім того, дослідниця наголошує,

що у розписах Троїцької церкви майстри виявили нове розуміння синтезу мистецтв. Вони відходять від архітектонічного принципу і вибирають рішення, відповідне для духу бароко: розпис поглинає усю поверхню стін. Виникає новий ілюзорний простір, що візуально значно розширює інтер'єр церкви [17, с. 311].

Низку публікацій Л.С.Міляєвої було присвячено питанню взаємодії лаврської художньої школи з мистецтвом інших слов'янських народів. У статті *“Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV-XVIII ст.”* [15, с. 28-30] зазначено, що різнопланові контакти із сербами вихованців київської школи не могли оминати мистецьку сферу. Сербські церковні ієрархи у середині XVIII ст. свідомо орієнтувалися на київську художню школу, яка поєднувала західноєвропейську натуралістичну манеру з традиційною східнохристиянською іконографією. Зауважено, що саме таке мистецтво найбільше імпонувало Сербії, яка боролася за свої національні права, бо поєднувало барочну піднесеність і мажорність із народним уявленням про прекрасне. Л.С.Міляєва розглядає творчу діяльність у Сербії вихованців лаврської іконописної майстерні Йова Василевича та Василя Романовича. Йов Василевич був, між іншим, виконавцем намісних ікон у церкві монастиря Крушедол: розписував там притвор та апсиди. Цей ансамбль став для сербських художників уроком високої майстерності. На безпосередній зв'язок із київською школою вказує близькість живопису нефа крушедольської церкви до розписів Троїцького надбрамного храму Києво-Печерської лаври. Л.С.Міляєва припускає, що розписи нави крушедольської церкви міг виконати Василь Романович, який ще в Києві разом із Йовом Василевичем розписував Борисоглібську церкву на Подолі [15, с. 29].

У статті Л.С.Міляєвої *“Києво-Могиланська академія й українсько-сербські художні зв'язки”* [16] також розглянуто питання київського впливу на формування нової ідеології та художніх смаків у Сербії. Зокрема дослідниця зазначає, що досягнення київських малярів сприяли відродженню сербської національної школи живопису [16, с. 113]. Характерні особливості розписів лаврської школи, за визначенням Л.С.Міляєвої – це захоплення бароковою помпезністю, народження суто станкових форм, що втручаються у ретельно продуману декоративну систему, й інші нові риси. Прийоми західноєвропейського мистецтва, вважає автор, не порушували національної своєрідності київських пам'яток [16, с. 117].

З приводу жанрової специфіки малярства лаврської майстерні зроблено висновок, що поряд із виникненням нових жанрових структур існували також і надалі ніби “непорушні” жанрові форми, які своєрідно поєднувалися між собою. Як приклад, згадано той самий ансамбль Троїцької церкви. При чудовій обізнаності лаврських малярів з досягненнями європейського пейзажного живопису, краєвиди у розписах храму не вийшли за межі релігійних композицій і не перетворилися на окремий вид творчості [16, с. 118]. Зазначено, що внаслідок безпосереднього впливу лаврської іконописної школи сербський живопис другої пол. XVIII ст. значно змінився [16, с. 114].

Висновки Л.С.Міляєвої мають своє підтвердження у працях сербських та вітчизняних дослідників, які торкалися питань українсько-сербської культурної взаємодії доби бароко. Сербський учений Р.Михайлович у публікації *“Утицај западноевропске иконографије на композиције “Удовича лептира” и “Изгнанье трговаца из храма”, рађеној у српском сликарству XVIII века”* [18] також указував на виразну близькість композиції “Вигнання торгівців із храму” монастиря Крушедол до аналогічного за сюжетом розпису Троїцької церкви Києво-Печерської Лаври [18, с. 298].

Д.Давидов у праці *“О українсько-српским уметничким везама у XVIII веку”* [3] писав, що європеїзацію сербського мистецтва не можна уявити без визнання факту

прямих українських впливів [3, с. 229]. Відзначено факти навчання сербів іконопису в Києві [3, с. 223]. Висловлено припущення, що сербські малярі взагалі не брали участі у розписах монастиря Крушедол, оскільки ніхто з них не зміг би опанувати такий великий простір й створити настільки розгорнені композиції [3, с. 231].

Цій проблематиці присвячена й стаття Л.Шелмич *“Западноєвропейски барок и српско зидно сликарство XVIII века”* [30]. У публікації наголошено, що діяльність українських малярів у Сербії з поч. 1740-х до кін. 1770-х рр. сприяла розвитку барокових тенденцій у сербському мистецтві [30, с. 194]. Українські малярі, серед яких найавторитетнішим був Йов Василевич, сформували ідейні та стилістичні основи програми живопису у церкві монастиря Крушедол [30, с. 194]. Після крушедольських розписів у душі українського бароко сербське монументальне малярство засвоїло, на думку автора, західноєвропейські мистецькі принципи. Тому став можливим відхід від традиційної системи декорації православного храму [30, с. 195].

Серед вітчизняних учених питання про українсько-сербські мистецькі зв'язки висвітлював також Є.М.Пашенко. У статті *“Про походження стінописів монастиря Крушедол у Сербії”* [21] для з'ясування проблеми авторства розписів монастиря Крушедол залучено матеріал розписів Троїцької надбрамної церкви й зазначено, що за зразком лаврського храму Василь Романович виконав стінопис київської церкви Різдва Предтечі на Подолі [21, с. 100]. Доведена типологічна спорідненість живопису монастиря Крушедол та лаврської Троїцької церкви дає багато можливостей для виявлення аналогій [21, с. 100].

Перед українськими митцями в Сербії (і про це свідчать розписи Крушедолу) стояло завдання пристосувати барокову систему розпису до умов середньовічного храму [21, с. 101]. Так само, як у Троїцькій церкві, у стінописі крушедольського монастиря відчутно прагнення до цілісного осмислення різних частин храму і використання алегоричного значення в сюжетах [21, с. 101]. В розписах крушедольської церкви є чимало аналогій до живопису лаврського храму Св. Трійці. Це, зокрема, цикли Страстей Христових, зображення ангелів із Знаряддями Страстей, композиції “Св. Трійця Старозавітна”, “Євангельські Блаженства”, “Притча про милосердного самарянина” [21, с. 102]. Щодо зображень циклу “Блаженств”, то в крушедольській церкві вони розташовані так само, як і в лаврському храмі – на масивних колонах, що підтримують баню. Наголошено, що ці теми були притаманні українському бароковому малярству, а в сербському мистецтві з'являються саме в розписах Крушедола. Відзначено також ще одну, раніше не типову для сербського мистецтва особливість: композиції у крушедольських розписах, так само як у Троїцькій церкві, розміщені без урахування кута. Просторове рішення живопису у Крушедолі не умовне, а глибоке, постаті змодельовані об'ємно [21, с. 104]. Так само, як у лаврському храмі, у крушедольському живописі краєвид набуває великого значення, хоча до того у сербському малярстві він не був особливо розвиненим жанром [21, с. 105].

Таким чином, у працях вітчизняних і зарубіжних учених другої пол. ХХ ст. визначено головні напрями вивчення розписів Києво-Печерської малярської школи. Однак деякі аспекти цієї проблеми в розглянутих працях розкрито лише частково. Залишається невирішеною низка важливих проблем, пов'язаних з атрибуцією, іконографією та стилістичними особливостями стінопису Троїцької надбрамної церкви – єдиної повністю збереженої пам'ятки монументального малярства лаврської майстерні. Оскільки майже всі мистецтвознавці, які зверталися до стінопису

означеної пам'ятки, давали більш чи менш розгорнутий стилістичний аналіз розписів [13, с. 17; 6, с. 32, 35; 27, с. 142-169; 17, с. 311; 16, с. 118; 21, с. 104-105], цей матеріал слід узагальнити.

У минулому головними методами вітчизняної мистецтвознавчої науки були описовий, історико-джерелознавчий та стилістичний аналіз. Саме в таких аспектах переважно розглядали й барокові ансамблі лаврської школи. На наш погляд, застосування при вивченні цих пам'яток методології інших наук дасть змогу створити для них широкий культурний контекст. Розписи Києво-Печерської майстерні варто досліджувати методом комплексного використання джерел, який базується на синтезі класичних прийомів мистецтвознавства й методів аналізу церковної літератури доби бароко, що застосовуються у сучасному літературознавстві.

Заслугує подальшого ґрунтовного дослідження і всебічного вивчення проблеми інтерпретації лаврських розписів у теологічному контексті. У світлі найновіших публікацій дослідження семантики розписів Троїцької церкви постає як найактуальніший напрям. Аналіз пам'ятки необхідно здійснювати в колі богословської проблематики доби і, насамперед, у контексті діяльності Києво-Могилянської академії – визначного осередку православного богослов'я того часу. Академія готувала високоосвічених фахівців для Києво-Печерської Лаври й поділила з нею славу просвітницької діяльності. Творці богословської програми церкви Св. Трійці виховувалися саме в цьому середовищі. Такий підхід дозволить визначити ступінь взаємодії теології та образотворчого мистецтва українського бароко, показати, як мистецтво шукало можливості коментувати й ілюструвати не лише літургію, але й барокову проповідь.

-
1. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII – початку XVIII століть. – К., 1981. – 159 с.
 2. Горбачов Д., Утевська П. Таємна вечеря в Сорочинцях // Хроніка-2000. – 1996. – Вип. 16. – С. 128-132.
 3. Давидов Д. О українсько-српским уметничким везами у XVIII веку // Зборник за ликовне уметности Матице српске 4. – Нови Сад, 1968. – С. 211-235.
 4. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – К., 1982. – 288 с.
 5. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – К., 1983. – 180 с.
 6. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. – К., 1988. – 159 с.
 7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України. – Ф. 1. – № 5411.
 8. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. – 1895. – Кн. 9. – С. 66-75.
 9. Истомин М. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. – 1898. – Кн. 12. – Отд. 2. – С. 3-19.
 10. Истомин М. Описание иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. – 1898. – Кн. 12. – Отд. 3. – Приложение. – С. 34-89.
 11. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10. – С. 291-310.
 12. Килессо С. Киево-Печерская лавра. – М., 1975. – 144 с.

13. *Логвин Г.* Києво-Печерская лавра. – М., 1958. – 56 с.
14. *Логвин Г.* Киев. – М., 1982. – 336 с.
15. *Міляєва Л.* Російсько-українсько-сербські зв'язки 14-18 ст. // Образотворче мистецтво. – 1976. – № 4. – С. 28-30.
16. *Міляєва Л.* Києво-Могиллянська академія і українсько-сербські художні зв'язки // Роль Києво-Могиллянської академії в культурному єднанні слов'янських народів: Зб. наук. пр. / Під ред. В.М.Русанівського – К., 1988. – С. 113-120.
17. *Міляєва Л.* Иконография и красноречие украинского барокко. (росписи надвратной церкви Киево-Печерской Лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994. – С. 308-316.
18. *Михайлович Р.* Утицај западноевропске иконографије на композиције “Удовича лептира” и “Изгнанье трговаца из храма”, рађеној у српском сликарству XVIII в. // Зборник за ликовне уметности Матице српске 2. – Нови Сад, 1966. – С. 291-303.
19. *Мусяєнко П.* Забытый украинский художник XVIII века // Искусство. – 1958. – № 4. – С. 62-66.
20. *Мусяєнко П.* З минулого // Мистецтво. – 1961. – С. 42-43.
21. *Пащенко Є.* Про походження стінописів монастиря Крушедол у Сербії// Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Зб. наук. пр. / Під ред. В.А.Афанасьєва. – К., 1983. – С. 96-106.
22. *Петров Н.* Киевская Рождество-Предтеченская или Борисо-Глебовская церковь // Труды Киевской духовной академии. – 1896. – № 2. – С. 253-283.
23. *Петров Н.* Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры // ТКДА. – 1900. – № 4. – С. 579-610.
24. *Петров Н.* Южно-русские иконы // Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать. – 1913. – № 11-12. – С. 459-505.
25. Российский Государственный исторический архив. – Ф. 797. – Оп. 64. – Ст. 3. – Від. 3. – Спр. 161.
26. *Уманцев Ф.* Настінні розписи в мурованих спорудах // Історія українського мистецтва: В 6 т., 7 кн. – К., 1968. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. – С. 154-193.
27. *Уманцев Ф.* Троїцька надбрамна церква. – К., 1970. – 218 с.
28. Центральний Державний історичний архів України. – Ф. 1396. – Оп. 1.
29. Центральний Державний історичний архів України. – Ф. 128. – Оп. 1.
30. *Шелмић Л.* Западноевропски барок и српско зидно сликарство 18. века // Западно-европски барок и византијски свет: Зборник радова са научног скупа.– Београд, 1991. – С. 191-198.
31. *Эртель В.* О стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской духовной академии. – 1887. – № 4. – С. 500-527.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.2003

Прийнята до друку 15.12.2003