

УДК 262.12 : 7(477-25) "163/164" П.Могила

МИТРОПОЛИТ ПЕТРО МОГИЛА І МИСТЕЦТВО КИЄВА 30-40-х рр. XVII ст.

Людмила МІЛЯЄВА

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

Стаття висвітлює важливий етап в історії мистецтва та культури Києва – період 1630-1640-х рр., коли митрополиту кафедрі посідав Петро Могила. Автор розмірковує над значенням ренесансних ідей у планах відновлення архітектури православних храмів Києва, ініційованого митрополитом. У фокусі розгляду – діяльність італійського архітектора Октавіано Манчіні, який на запрошення Петра Могили працював у Києві. Обговорюються питання стилістики, іконографії та змісту стінопису церкви Спаса на Берестові, а також ілюмінації стародруків, пов'язаних з особою Петра Могили.

Ключові слова: Петро Могила, Октавіано Манчіні, церква Спаса на Берестовім, друкарня Києво-Печерської Лаври.

Завдяки неперевершеній досі монографії проф. С.Голубєва *“Київський митрополит Петр Могила и его сподвижники”* [4] вчені мають можливість майже стереоскопічно ознайомитись з непересічною особистістю уславленого митрополита, оцінити всю багатогранність його діяльності¹. І все ж ми спробуємо торкнутися ще одного аспекту культури його доби, щоб певною мірою заповнити ще незайняту у науці лауну – на підставі документальних відомостей і дослідження пам'яток мистецтва відтворити естетичні смаки, симпатії, художні уподобання видатної людини першої половини XVII ст.

Ускладнює розв'язання цього завдання брак мистецьких творів тих часів. Крім того, нам взагалі важко відновити мистецьку ауру Києва, яка оточувала Петра Могила, коли 1627 р. він став архімандритом Києво-Печерського монастиря. П.Могила опинився у місті зруйнованому і спустошеному, він отримав занедбані і пограбовані храми (з деяких навіть познімали металеві дахи), в яких не правилась літургія. In situ залишалися ушкоджені фрески та мозаїки, ікони збереглись лише поодинокі, а більшість рукописів зникла.

Тим часом можна впевнено стверджувати, що в період після 1240 р., коли Київ було захоплено татарами-монголами, мистецтво колишньої княжої столиці не занепало. Шедевр кінця 1397 р. – Київський Псалтир, переписаний дяком Спирідонієм, доводить, що Київ у XIV ст., особливо за часів митрополита Кипріяна, мав блискучих майстрів, які не тільки зберегли традиції минулої епохи, але відчували всі корекції стилю палеологічного часу. Проте, важко сказати, що з пам'яток XIV-XV ст. Петро

¹ Найповнішу бібліографію про Петра Могила див. у праці А.Жуковського [8, с. 205-219].

Могила міг бачити тут особисто, бо, як відомо, багато ікон і рукописів вже тоді опинилося далеко за межами Києва.

Ми тільки орієнтовно, пунктирно маємо змогу окреслити враження митрополита від міста. Він щодня проходив повз рельєфний триптих 1470 р. з Богородицею Орантою, преподобними Антонієм і Феодосієм Печерськими, виконаний за часів Симеона Олельковича, і повз надгробок Костянтина Острозького 1579 р., замовлений сином князя. Якщо перша пам'ятка – це продовження і розвиток традиції Київської Русі, то друга, авторство якої приписують львівському скульптору С.Чешеку, – їхнє заперечення, тим більше парадоксальне, що ренесансовий надгробок із зображенням у повний зріст світської особи встановлений не у мавзолеї чи родинній каплиці, а безпосередньо в легендарному православному Успенському соборі Печерного монастиря. Це свідчить про новий вектор навіть у смаках анахоретів-ченців [17, с. 279-293].

Петро Могила потрапив до монастиря, коли там уже діяла, завдяки Єлісею Плетенецькому, друкарня. Відтак виникає враження, що власне там було зосереджено художнє життя міста. У надзвичайно складних умовах Єлісей Плетенецький з перших кроків діяльності друкарні дбав (і це не може не дивувати) про художній образ книги, її ілюстративний ряд, про те, що нині зветься “дизайном”, про ошатність книги. Завдяки цьому вона одразу виділилася серед інших слов'янських кирилических видань.

Можна уявити, які труднощі долав Плетенецький на цьому шляху, навіть оминаючи економічні. Треба було виховати місцевих граверів – фахівців, яких доти у Києві не було. Спочатку зразками слугували скромні гравюри з слов'янських інкунабул, виданих сербами Вуковичами у Венеції (ці книги чудом збереглися до наших часів). Переважно контурні гравюри кияни ретельно копіювали. Подібне, іноді ілюзорне, копіювання гравюр було тоді загальноєвропейською практикою, не існувало юридичного поняття “плагіат”, так само як і в наслідуванні іконографії у монументальному малярстві, іконопису або ілюмініванні рукописів.

Нові композиції для книжок спочатку рисували для граверів інші художники, які називали себе “ізообразителі” (“ізографи”). Вони особисто були знайомі з Петром Могилою, і нам відомі деякі їхні імена; це – Парфеній Мокловицький і Михайло Фойнацький [10, с. 217]. Можна припустити, що вони були іконописцями.

Мабуть, тільки у Печерському монастирі жевріла дуже важлива для образотворчого і ужиткового мистецтва тяглість фахового ремесла, всіх тих засад, на яких ґрунтується художня культура. Проте і в гравюрі 1620-30 рр. відчувається, як поволі змінюється стиль, можливо, через те, що до бібліотеки монастиря надходять ілюстровані західноєвропейські видання. Гравери опановують мистецтво рисунку, і це помітно не тільки у книгах, а навіть у блискучій за пластикою гравюрі на срібному хресті, що його подарував 1622 р. Петро Сагайдачний братському монастирю в Києві. Хрест, виконаний, можливо, у другій половині XVI ст., репрезентує унікальний зразок гравюри на металі з переддня розвитку цієї техніки у Києво-Печерській лаврі [13, с. 52, іл. 57-58]¹, де вже на початку XVII ст. майстри опанували багаті можливості деревориту.

Коли Петро Могила приїхав до Києва, в столиці, очевидно, бракувало архітекторів. А вони були йому потрібні, бо, як і належить митрополитові, він одразу склав грандіозний план відновлення київських святинь. Знаменно, що всі запрошені

¹ У XVII ст. поряд з перевагою деревориту в українській книзі з'являються і мідьорити [9, с. 303].

до Києва зодчі ще на початку XVII ст. були іноземці. Італієць Себастьяно Браччі ремонтував 1613 р. Успенську церкву на Подолі (“Пирогошу”). Йов Борецький перед смертю підписав контракт з німцем Петром на спорудження дзвіниці Михайлівського монастиря – першої кампаніли Наддніпрянщини [6, с. 415-417].

Петро Могила так само віднайшов архітекторів іноземців: італійців – метра Октавіано Манчіні і, можливо, його помічника, ім’я якого поки що невідоме. З ними прибули ще троє іноземців – “*pan Henrich, pan Stanislaw, pan Nykolaj...*” [5, с. 145].

На щастя, Манчіні подбав про те, щоб його власне ім’я і його особистість не загубилися в історії. Він залишив нащадкам автобіографічні нотатки, завдяки яким ми маємо право стверджувати, що в Києві волею долі опинилася група митців – людей іншої культури і традицій, інших уявлень і світоглядних понять, візуальних вражень, конкретних знань, розуміння мистецтва, іншого, так би мовити, “стилістичного виміру”. Чому ця “інакшість” не турбувала митрополита? По-перше, він сам був людиною вже Нового Часу, він цінував і шанував старовину, але його естетичні смаки були виховані сучасним йому мистецтвом, він добре знав Польщу і, мабуть, Європу. Зрештою, у Львові італійці плідно працювали як на замовлення католиків, так і православних. Дійсно, гнучкість мислення майстрів Ренесансу, коли вони опинялися поза батьківщиною, щодо бажань замовників дивовижна: досить згадати роботу такого видатного майстра як болонець Арістотель Фіоренті при дворі російського князя Івана III в останній чверті XV ст. Те саме бачимо у Львові: Павло (Паоло) Римлянин ретельно втілює у ренесансній базиліці Успіння Богородиці ідею композиції з трьома банями на одній вісі, запропоновану братчиками.

Ми абсолютно нічого не знаємо про Себастьяна Браччі (так само як і про згаданого німецького архітектора Петра), проте маємо конкретне уявлення про запрошеного до Києва Петром Могилою Октавіано Манчіні. І завдяки цьому знайомимось з несподіваними сторінками тогочасного інтелектуального життя міста, такими несхожими з тим усім, що нам відомо про Київ 1630-х рр.

Честь відкриття інформації про Октавіано Манчіні належить двом польським дослідникам М.Криницькій і М.Вежбицькому, працю яких до останнього часу не було використано в історії української культури [22, с. 22-39]. У відділенні стародруків Краківського національного Музею вони віднайшли раритет – трактат під назвою “*Regole generali de architettura di Sebastiano Serlio*”, виданий 1551 р. у Венеції. Всі вільні від друку місця на ньому заповнені рукописними нотатками італійською, латинською, польською, українською мовами. Є там і кілька рисунків, зроблених українськими художниками XVII (?) ст. Італійські тексти написані трьома різними почерками. Увагу дослідників привернули найперше нотатки Октавіано Манчіні, найдокладніші й документальні (решту досі не прочитано). Для нас має значення і те, що більшість рукописних нотаток на трактаті була зроблена в Києві майже упродовж 100 років.

Невідомо, яким чином цей величезний альбом потрапив до Києва: чи привіз його з собою Манчіні, і альбом був його власністю, а потім тут і залишився, чи його купив Петро Могила. Коли Октавіано Манчіні тримав його в своїх руках, альбом уже був підклеєний [22, с. 27].

Сам волюм представляє собою не тільки текст архітектурного трактату, його супроводжує велика кількість “кресленників” – зразків будівель і різних архітектурних елементів, які в сумі творять своєрідний каталог смаків та ідеалів пізньоренесансної архітектури Італії. Те, що така книга так довго перебувала в обігу поміж киян – факт дуже знаменний і важливий.

Де і як познайомився Петро Могила з Манчіні – невідомо, але писав архітектор свої нотатки у Києві (є навіть дати: 1637-1638, можливо, і в наступні роки). Приїхати він міг ще і до 1637 р. – в альбомі є рисунок Манчіні (ліхтар і баня) з датою “1634”, який правда, він міг нарисувати і до прибуття в Київ, якщо припустити, що трактат був його власністю [22, с. 10, 34]. В нотатках Манчіні урочисто називав себе “*Architetto civile et militare civis bonnensis*”, підкреслюючи, що він є родом з Болоньї, шляхетного походження. Він ще рекомендує себе як “*architetto civile et militare restourando il famose tempio di Santa Sofia*” або “*Riformo il tempio di Santa Sofia over cerquia*”.

Навички архітектора Манчіні набув від батька, проте професійну освіту одержав спершу як живописець: “*havendo hauto il padre mio copo mastro delle scolle e studio in bologna et altra fabrica famos e fece a sui tempi*”. Згодом він вчився в Академії братів Карраччі (деї Дезидорезі, пізніше – академії деллі Інкоммінаті), а ще в майстерні скульптора Доменіка Марії делла Мірандола [22, с. 24]. З цього видно, що у Манчіні, як і в багатьох ренесансових майстрів, освіта передбачала якнайширші фахові знання, не обмежені однією спеціалізацією. В Болонській академії Агостіно Карраччі знайомив учнів не тільки з анатомією і перспективою, але й з архітектурою і будівельною справою, давав широкі знання з міфології, учні малювали з натури, творили композиції на історичні й міфологічні теми.

Майстер свідчить, що його найближчими друзями під час навчання у Карраччі були Гвідо Рені і Доменікіно. Польські дослідники, виходячи з років народження цих художників–однокашників, орієнтовно дату народження самого Манчіні вміщують між 1575 й 1580 рр. [22, с. 23].

Згодом Манчіні працював як живописець, допомагаючи Лодовіко Карраччі в Болоньї і Аннібале Карраччі в Римі при монументальних працях останнього в палаццо Фарнезе. Мабуть, він був одним з помічників, які працювали разом з Карраччі при виконанні цієї грандіозної роботи [22, с. 23].

Манчіні мандрував по всій Європі. Польські дослідники висловлюють припущення, що в Іспанії і Франції він міг брати участь у будівельних роботах, проте бував він і в Англії, і у Фландрії, оборонну архітектуру якої особливо вихваляв, можливо, також завдяки безпосередній участі у будівництві. Він дуже добре знав Німеччину, Відень, жив у Баварії, Моравії, Шльонску, у різних містах Чехії, бував навіть у Швеції та Литві, нарешті, у Польщі, де він, ймовірно, жив і працював досить довго [22, с. 25]. Іноді його спогади торкаються поневірянь, які йому випало пережити. Автори статті про Манчіні вважають, що йому рідко посміхалася доля, і це, нарешті, змусило його стати архітектором (фах цей був найфункціональнішим). У Польщі він знайшов багато замовлень, і про це свідчить той факт, що він користується польськими визначеннями мір довжини [22, с. 26-27]. Манчіні з вдячністю згадує свою малярську освіту, знання перспективи, що, як він підкреслює, допомогли йому як архітекторові.

Октавіано Манчіні – унікальна постать у київському інтелектуальному середовищі: він залишив нащадкам свої роздуми про мистецтво. Сам метр постає в них як людина, над якою не тяжіють ані авторитети, ані друковане слово. Це повністю вільна індивідуальність. На сторінках трактату він сперечається з Серліо, з його оцінкою давніх пам'яток: він не погоджується з негативним ставленням до архітектури і оздоблення Колізею (до тих часів воно ще збереглося). Автор трактату назвав його “*tedesche*”, примітивом, варварством. Але Манчіні так не вважає. Він пише: “*nel tempo Trajano edificio il Coliseotengo per fermo che iy Tedeschi no sapessimo*”.

nulla ...” [22, с. 25-26]. Серліо, навпаки, подобається амфітеатр у Полі, який Манчіні критикує, вважаючи його декоративну оздобу чимось схожим на різьблення з дерева [22, с. 25]. Він взагалі високо цінує римські старожитності. Інколи він вступає в суперечку навіть з Вітрувієм – авторитетом доби Ренесансу. Як справедливо твердять цитовані нами дослідники, Манчіні мав бездоганний смак: він, наприклад, не сприймав фасад собору св. Петра в Римі роботи архітектора Мадерни, відзначаючи вади пропорцій (з часом це поправив Берніні) [22, с. 25-26].

Ця людина певний час жила поруч з Петром Могилою, і вони разом обговорювали відбудовчі роботи у Києві. Невже Манчіні не вів з Петром Могилою світські бесіди, не вж розмірковував про архітектуру і мистецтво тільки у монолозі з німим папером? Правда, поруч був ще італієць, було троє інших іноземців, які лишили і свої нотатки на трактаті С.Серліо. Ми схильні вважати, що Петра Могила цікавили ці люди, бо він мусив мати з ними безпосередні стосунки. Як стверджує сам Манчіні, митрополит запросив його до Києва насамперед для реставрації собору св. Софії. Що встиг зробити цей архітектор у соборі – питання дискусійне. Наскільки малюнок 1651 р. Вестерфельда (іл. 1) відповідає реальності, існують різні думки. Проте зображені на ньому маньєристичні оздоби стилістично суголосні часу Манчіні.

Досить парадоксально виглядає зараз трикутний ренесансовий фронтон у північній галереї Софії. Він є безумовно фрагментом певної архітектурно-декоративної композиції, яку можна пов'язати з особистістю Манчіні. Фронтон має вже ознаки маньєризму в перевантаженості декору (іл. 2).

Незважаючи на “енциклопедичну” класичність виховання у Болонській академії, художники, які там вчилися, були вже представниками раннього бароко, як, скажімо згаданий в нотатках Манчіні його знаменитий сучасник Гвідо Рені.

Втім, є ще одна пам'ятка архітектури, яку гіпотетично приписують Манчіні – це добудова церкви Спаса на Берестові, хрестоматійно пов'язана з ктиторством Петра Могили. Церква збудована на початку XII ст. Володимиром Мономахом, на початку XIII ст. була зруйнована (чи землетрусом, чи монголо-татарами). Від неї лишилася тільки західна частина до рівня склепіння під хорами – нартекс і південна вежа, що вела на хори. Петро Могила вважав, що цей храм, розташований на терені стародавньої резиденції київських князів, належав ще Володимирі Великому, і тому він мав до нього особливий сентимент. Невипадково у ктиторському портреті митрополита, про який мова йтиме далі, присутній образ св. Володимира.

Добудована церква (1640-43 рр., розписана у 1644 р.) дуже тактовно і ошадно: до вцілілої частини додано вітвар з апсидою, перекритою склепінням з нервюрами, які ввели в оману М.Брайчевського. Він стверджував, що це справжнє готичне склепіння і тому вважав, що всю цю частину будівлі було створено не за Петра Могили, а ще у XV ст. за князя Симеона Олельковича, який подбав про капітальний ремонт Успенського собору Києво-Печерського монастиря [2, с. 35-36]¹.

Дослідженню добудови нещодавно присвятив серйозну статтю польський вчений П.Красний, який, щоправда, не знав про публікацію М.Брайчевського [21, с. 337-258]. Він звернув увагу на те, що склепіння церкви мають готичну форму, “інтерпретовану в дусі мистецтва нового часу”. Додамо, що це те, що можна назвати “псевдоготикою”, яка не має конструктивної каркасної основи справжнього готичного склепіння. Красний пише: “Вітвар церкви Спаса на Берестові має

¹ Подібні міркування висловлював і Ф.Ернст [5, с. 156-157]. Г.Логвин свого часу в розмові з нами це категорично заперечував.

коробово-люнетове склепіння, в той час як апсида – люнетова, на шви якої накладено профільовані нервюри, що спадають на виступи... і спираються на площинні кронштейни, закінчені перегорнутою шишкою” [21, с. 341]. Вікна також мають дещо загострений абрис. Дослідник знаходить аналоги цим склепінням в архітектурі костелів у Підгайцях (1621) і Золотому Потоці (1635) [21, с. 342]. Останній був заснований Стефаном Потоцьким, а споруджений вже після його смерті дружиною Марією з роду Могили. Марія – дочка стрия Петра Могили – Ієремії, двоюрідна сестра митрополита, з якою він був у дуже гарних стосунках [21, с. 343-344]. П.Красний переконливо доводить, чому Петро Могила надав перевагу власне такому склепінню, а не ренесансовому, наприклад, з кесонами, яке бачив у львівській братській Успенській церкві: він безумовно вважав, що подібне рішення краще відповідає середньовічній будівлі, оскільки нервюри самі по собі мають стародавній характер. Можна до цього додати, що подібний прийом декоративного використання нервюр – характерний для маньєристичної архітектури Польщі.

Гіпотетично можна припустити, що костел у Золотому Потоці і прибудову церкви Спаса на Берестові робила одна артіль будівничих, які так само, як і митрополит, могли вважати, що нервюри нададуть будівлі справжнього присмаку середньовіччя, тим більше, що вони широко застосовувалися в ті часи.

Проте слід зауважити: після добудови істотно змінився план церкви, він нагадував костел: маленький, вузький нартекс став навою, а вівтар з апсидою витягнувся, нагадуючи пресбітерію, як в інтер'єрі католицького храму. Можливо, це занепокоїло Петра Могили і, щоб послабити таке враження, так би мовити, “для балансу”, він запросив розписувати храм православних майстрів з Афону. Фрески суцільно вкрили стіни приміщення, опанувавши простір навіть між нервюрами на склепіннях, завдяки чому інтер'єр церкви одразу набув православного звучання.

Згідно з легендою, авторами фресок були афонські майстри. Але, як відомо, ця чернеча республіка об'єднувала, окрім греків, представників різних православних народів. Кожний з них мав свій монастир. Стилістично деякі з розчищених розписів нагадують роботи болгарських митців. Утім, незважаючи на певну архаїчність манери, фрески церкви Спаса на Берестові відбивають стилістику поствізантійського малярства XVII ст.

Грунтовно й виважено про малярство храму ще годі говорити, бо воно кілька разів “поновлювалося” у XIX ст. Ті фрески, які були частково розчищені, зараз дуже забруднені. Проф. М.Петров свого часу зауважив, що іконографія розписів ґрунтується на відомому підручнику – типіку “*Ермінії*” Діонісія Фурнаографіота [14]. Якою мірою причетні до цих робіт київські майстри? Чи є тут внесок Октавіано Манчіні? Питання важливі для з'ясування хронології змін стилістики образотворчого мистецтва Києва. Ми вважаємо, що гіпотетично Манчіні міг втручатися у практику київських малярів, оскільки він за освітою був живописцем. Цей вихованець Болонської академії на терені Києва при митрополиті справді особистість інтригуюча.

Петрові Могилі були добре відомі зміни, які відбулися в стилістиці львівського іконопису: 1631 р. він був присутній на освяченні Успенської церкви, до створення якої був причетний їхній рід, він там бачив (до пожежі) іконостас Федора Сеньковича; 1632 р., він освячував Спасо-Преображенську церкву в Любліні, де намісний ряд іконостасу був стилістично суголосний львівському малярству [12, с. 14]. І як нам видається, митрополит-просвітильник під враженням навіть цих пам'яток, як людина Нового Часу, міг занепокоїтися системою виховання київських

малярів. Нас до цієї думки схиляють два факти: широко відомі записки 1650-х рр. Павла Алепського, захопленого майстерністю київських портретистів (“малюють, як французи або ляхи”) й іконописців. Особливо йому подобалися життєві образи Богородиць. В його описі храмової ікони Софії Київської відчувається подих мистецтва, яке вже порушило засади поствізантійського малярства [15, с. 41].

У той час виконували значні роботи і в Києво-Печерській Лаврі. Уважний мандрівник описує величезні, трьохчасні кіоти у східній частині Успенського собору. Оскільки він зазначає, що центральний, головний іконостас церкви старий, то можна зробити висновок, що описаний перед тим – новий [15, с. 41]. Враження Павла Алепського певною мірою дають підстави вважати, що стилістична переорієнтація в мистецтві Києва XVII ст. відбулася саме за часів Петра Могили. Ми схильні спростувати хрестоматійне твердження, начебто кардинальна реформа системи навчання в київській малярні Лаври відбулася наприкінці XVII ст., коли до Києва прибув Антоній (Олександр) Тарасевич, який привіз з собою аугсбурзькі видання з гравюрами, так звані “Абецадло”, або *Kunstbuch*¹и. Не заперечуючи значення книжок Тарасевича, слід зауважити, що Павло Алепський помітив всі новації школи ще півстоліття раніше. Крім того, гравюра може допомогти опанувати рисунок, композицію, навіть перспективу, але не може навчити малювати у техніці олії, моделювати за допомогою лісування обличчя, відтворюючи його анатомію. А саме про знання цих таємниць ремесла свідчить уважливий мандрівник. І друге: на те, що Манчіні міг бути причетним до змін у практиці київської малярні, нас наштотхнула, здавалося б, другорядна знахідка молодого мистецтвознавця В. Шевчука. Досліджуючи рисунки лаврської малярні середини XVIII ст., т. зв. “кужбушки”, він серед різних копій гравюр віднайшов копії з альбому, що був посібником для навчання художників, розробленим Агостіно Карраччі – вчителем Манчіні [19]¹. Чи ж не міг сам Манчіні привезти з собою до Києва цей підручник (у XVII ст. вже досить рідкісне видання).

Можливо, саме завдяки Манчіні київські живописці почали малювати портрети. Він міг ознайомити їх зі складною технікою темперно-олійного живопису, поняттями анатомії і перспективи, які суттєво змінили пластичну мову релігійного малярства і сприяли розвитку світського жанру портрета.

Про те, що “новий стиль”, називаємо його так умовно, подобався Петрові Могилі, опосередковано свідчить цікавий факт. На церемонію свого висвячення як митрополита він позичив у львів'янина Яна Боярського рукописний, щедро ілюмінований “*Служебник*” 1632 р. і з невідомих причин його не повернув. У “*Заповіті*” Ян Боярський дорікає за це митрополитові й вимагає у нащадків, аби ті повернули “*служебник*” у родину [1, с. 74-81]. Чому Петро Могила віддав перевагу цьому рукописному “*Служебникові*” перед друкованим, виданим у Стрятині Г. Балабаном або перевиданим Києво-Печерською друкарнею? Можливо, його приваблювало багатокольорове малярське оформлення: урочистий маньєристичний титул, зображення отців церкви на тлі мальовничих красвидів, орнаментальне оздоблення, яке, між іншим, перегукується з декором фелоні на єдиній збереженій з того часу київській іконі св. Миколи (ікона недавно відкрита і зберігається в церкві Миколи Набережного на Подолі).

І. Шевченко дуже влучно характеризував Петра Могилу як людину, яка ідеологічно існувала водночас у кількох світах [18, с. 175-198]. І це засвідчують всі ті

¹ Зараз у колекції Лаври він, на жаль, відсутній. Альбом зник, як і трактат С. Серліо.

твори, які можна пов'язати з особою митрополита. Любов до старожитностей у нього йшла поруч з естетичними смаками людини Нового часу: це відбилося в архітектурі, в розписах церкви Спаса на Берестові, в гравюрах, що ілюструють релігійні твори самого митрополита.

У церкві Спаса на Берестовім афонські майстри мали дотриматися поствізантійської стилістики, яка нібито була законсервована на Святій Горі. Але це лише частково відповідає дійсності. Бо й афонські майстри у XVII ст. багато в чому орієнтувалися на іконографію західноєвропейських гравюр. У київському храмі, як уже згадувалося, знаходиться ктиторська композиція (іл. 6). Ймовірно, сюжет особисто запропонував сам Петро Могила. Ми не схильні поділяти думку П.Красного, який вважає, начебто вона інспірована передовсім молдавською ктиторською фрескою з церкви Єпіфанія в Сучаві, заснованою Ієремією Могилою 1596 р. [21, с. 348-349]. Звичайно, Петро Могила міг її бачити, проте поштовхом для берестовської фрески, поза сумнівом, стала центральна частина втраченої нині композиції групового портрету київських князів у Софії Київській, на чому наголошував свого часу С.Висоцький [3, с. 96-97]. Попри відомості про зруйнування 1625 р. західної стіни центральної нави Софійського собору, на якій знаходилась фреска, важко нині визначити, наскільки ті руйнування були серйозними [4, т. II, с. 415-416]. Наявні реконструкції софійської ктиторської композиції перегукуються в центральній своїй частині з фрескою Спаса на Берестові, лише іконографічний тип Христа Вседержителя в XVII ст. замінено на Христа-Архієрея. Обабіч нього, насмілимося висловити припущення, православні св. Ольга і князь Володимир. Княгиню Ольгу дослідники ідентифікують завжди як Богородицю, мабуть, ще й тому, що вона зображена праворуч від Христа (ліворуч – від глядача) [11, с. 60; 7, с. 15]¹. Але Богородицю рідко зображують в намітці, тоді як образ Ольги має подібну іконографію в київській гравюрі (Главізни поучишальні, КПЛ, 1628).

Ктиторська фреска стилістично відмінна від інших сюжетів, розчищених у церкві. Фреска репрезентує історичні портрети князя Володимира і Ольги, на той час відомі за київськими гравюрами. Ольга, можливо, набула переваги перед Володимиром і тому зображена “одесною”, бо першою прийняла християнство. Особливо вражає портрет Петра Могили. Він стоїть навколішках перед Христом – митрополит перед небесним Архієреем. Якщо штивні й урочисті князівські портрети – знакові, то Петро Могила наче мальований з натури: стомлений і сумний, навіть з ознаками хворобливості в очах, що певною мірою контрастує з його міцною фізичною статуєю (іл. 7). В композиції контамінувалися прийоми давно минулих століть і Нового Часу, що було важливо для митрополита, який, стверджуючи велич минулого, будував сучасність. Цей портрет підтверджує спостереження Павла Алепського – своєю реалістичною формою і психологічною глибиною він відрізняється від схематичних тогочасних молдавських портретів, з якими його порівнює П. Красний. На всьому, що пов'язано з патронатом Петра Могили завше бачимо його герб. На ктиторському портреті герб розташовано у центрі внизу.

Не можемо не згадати і про книжкову ілюстрацію, оскільки Петро Могила, як відомо, велику увагу приділяв київському друкарству. Плани митрополит мав капітальні. Спираючись на талант і працездатність гравера Іллі – згодом ієромонаха Києво-Печерської Лаври, він задумав видати ілюстровану (лицеву) Біблію і в цьому

¹ Може й справді це було трансформацією плата ще Кіккської Богоматері, що набув поширення в Богородичній іконографії Італії та Чехії з XIII, а на Афоні – з XVIII ст.?

орієнтувався насамперед на західноєвропейський досвід. Судячи з того, що Ілля встиг зробити (а це – 133 гравюри), то мав бути *Blockbuch* з підтекстовками. Для полегшення такого трудомісткого завдання, за іноземною практикою, було придбано коштовну на той час лицеvu Біблію, і, як це переконливо довела О. Юрчишин, Ілля користувався голландською Біблією, виданою в Антверпені 1585 або 1586 р. Герардом де Йоде (1509-1591)¹. Потреба в ній була зокрема й тому, що вона теж правила б за взірць і граверам, і малярам. Ілля дуже ретельно опрацьовував свої твори. Біблія не повторювала за форматом (*in folio*) і технікою (мідьорит – дереворит) голландський примірник, і радше нагадувала те, що на Заході з XV ст. звалося “*Biblia rauregum*”. Кишеньковий формат передбачав, можливо, й меншу ціну книги.

Ілля спрощував композиції іноземної гравюри, завдяки чому сюжет ставав менш наративним і більш зрозумілим; інколи натхнення допомагало йому досягти величезного емоційного ефекту при граничній стриманості виражальних засобів, що робило його дереворити абсолютно оригінальними (іл. 3, 4, 5). Гравер працював над ілюстраціями п’ять років (1645-1649), навіть після смерті Петра Могили, сподіваючись на видання. Втім, православна церква, на відміну від католицької чи протестантської, не надто була зацікавлена в популяризації Старого Завіту, й появу навіть самого замовлення також можна вбачати “два світи” Петра Могили.

Лише згадаємо ілюстрований панегірик, присвячений Петрові Могилі – “*Свхарістіріон*”. Це був подарунок, який зробили без його безпосередньої участі. В ньому смаки Могили не могли відбитися. Автори хотіли не тільки виявити свою прихильність до митрополита. Знаючи про його освіченість, вони прагнули продемонструвати й власну ерудицію. Але пластична форма емблематичних ілюстрацій, дуже ретельно і раціонально продумана, цілковито відмінна від того, що вже створювалося за часи митрополичої діяльності самого Могили.

За ці роки було видано ще низку різних за змістом багато ілюстрованих книжок, до чого причетна переважна більшість граверів Києва. З’явилися перші плани монастиря, і, як доводять сучасні фахівці-картографи, план печер роботи гравера Іллі виконаний на засадах тогочасної європейської картографії. Можливо, й тут позначився рівень освіченості Могили.

Час Петра Могили був для друкарні Києво-Печерської Лаври добою її розквіту. За безпосередньої участі Петра Могили виходили у світ книги, які він вважав особливо необхідними для справи української церкви. Він не шкодував великих грошей, щоб кожна з книг вабила до себе й змістом, й ілюстраціями. Але наскільки він втручався у справи художників, граверів навіть у роботі над таким дуже ошатним виданням, як “*Учительне Євангеліє*” 1637 р., сказати важко. Ймовірно, його більше цікавив текст.

Тому ми свідомо зупиняємося детальніше лише на “*Требнику*” 1646 р. Це був головний вистражданий твір Петра Могили. Видання увічнювало митрополита як релігійного діяча, котрий зміцнив українську православну церкву. І тому маємо всі

¹ Ця раритетна книга не збереглась в Лаврській бібліотеці. Деякі дослідники вважають, що це мало бути повне видання Біблії з ілюстраціями. О.Юрчишин спростував цю думку. Вона ретельно порівняла гравюри Іллі з виданнями Біблії Йоде й Піскагора-Вішера, видання якого 1675 р. залишилося в Лаврській бібліотеці [20, с. 95-95]. На Біблію Г.Йоде вперше звернула увагу серед українських дослідників В.Свенціцька, яка віднайшла примірник у Національному музеї у Львові (інв. № 25100) [16, с. 47, 144]. Петро Могила придбав книгу, яку зараз важко ідентифікувати достеменно, бо вона позначена в документах узагальнено: “*Biblia sacra priscorum patrum*” (див.: Архив Юго-Западной России. – К., 1887. – Ч. I. – VII. – С. 187).

підстави і право вважати, що образ книги, художнє оформлення, його концептуальне вирішення було здійснено за безпосередньої участі митрополита. Кожний розділ мав акцентований розміром головний сюжет, щоб показати, проілюструвати значення “Требника”; теми в ньому часто відбивалися в паралельних сюжетах Старого і Нового Завіту. Цей прийом перегуку між “Законом” і “Благодаттю” (з яким зустрічаємось ще в творі київського митрополита XI ст. Іларіона), був асимільований усією українською (і не тільки українською) бароковою культурою.

Відчуття краси декоративної форми у виданні має ранньобароковий присмак: сюжети у медальйонах скомпоновані у маньєристичних з рольверками картушах з гірляндами. Саме вони надають книзі урочистої вагомості, забезпечують їй особливий, трохи загальмований ритм, він відповідає своє значущістю семи таїнствам Євхологіону.

Без сумніву, під впливом могутньої постаті Петра Могили, митрополита-просвітителя, художня культура Києва відроджувалася. Ми особливо хотіли звернути увагу на те, що саме у цей час у киян з’явилися фахові книги з питань архітектури і мистецтва: це – архітектурний трактат С.Серліо 1551 р., підручник для художників А.Карраччі, який, ми вважаємо, міг потрапити до Києва саме у цей час, і багато ілюстрована Біблія Йоде, яка була взірцем для граверів. Серед найближчого оточення митрополита, крім його сподвижників – релігійних діячів – існував також гурт світських осіб, інтелігенції на чолі з Октавіаном Манчіні. Все це, разом з Києво-Могилянським колегіумом, сприяло прилученню Києва до західноєвропейської культури. Ми прагнули показати, що цей процес не був однолінійним, він торкнувся всіх сфер духовного життя киян, у тому числі й мистецтва. Завдяки Петрові Могилі, його незаперечному впливу на українську культуру, мистецтво в Наддніпрянщині, Галичині й Волині у 30-40-х рр. XVII ст. розвивалося в єдиному стилістичному руслі.

-
1. *Александрович В., Мицько І.* Архієрейський “Службник” і “Требник” Івана Боярського // Пам’ятки України. – № 1-6. – 1993.
 2. *Брайчевський М.* З історії Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 35-36.
 3. *Высоцкий С.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989.
 4. *Голубев С.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. – К., 1883. – Т. 1; К., 1898. – Т. 2.
 5. *Ернст Ф.* Київська архітектура XVII віку // Київ та його околиця в історії і пам’ятках. Записок українського наукового товариства в Києві (тепер історичної секції Української академії наук) – К., 1926. – Т. XXII.
 6. *Ернст Ф.* Собор вместо собора // Киевская старина. – 1882. – № 2.
 7. *Жолтовський П.* Монументальний живопис на Україні XVII- XVIII ст. – К., 1988.
 8. *Жуковський А.* Петро Могила і питання єдності церков. – К., 1997
 9. *Исаевич Я.* Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978г. – Ленинград, 1979.
 10. Імнологія, си єсть Піснословіє. Друк. КПЛ, 1630. Титов Ф., Типографія Києво-Печерської Лаври. Исторический очерк (1606-1616-1721) – К., 1918. – Т. I.
 11. *Килессо С.* Киево-Печерская Лавра. – М., 1975.
 12. *Міляєва Л.* Іконостас церкви Спаса Преображення в м. Люблін (Польща) // Мистецтвознавство України. – К., 2001. – Вип. 2.

13. *Петренко М.* Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970.
14. *Петров Н.* О древней стенописи в Спасской на Берестове церкви // Труды Киевской Духовной Академии. – К., 1908. – № 2.
15. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вип. 2.
16. *Свенцицька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві. XVII ст. – К., 1966.
17. *Сидор-Гибелінда О.* Надгробок князя Костянтина Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської Лаври // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – Т. ССXXXVI.
18. *Шевченко І.* Україна між Сходом і Заходом. – Львів, 2001.
19. *Шевчук В.* Колекція кужбушків Києво-Печерської Лаври. (Дипломна робота. Рукопис) – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури – К., 1997.
20. *Юрчишин О.* Творчість гравера Іллі. (Дисертація. Рукопис.) – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури. – К., 1996.
21. *Krasny P.* Odbudowa kijowskiej cerkwi Spasa na Berestowie przez metropolitę Piotra Mohylę a problem nawrotu do gotyki w architekturze sakralnej Rusi koronnej w XVII wieku // Buletyn Historii sztuki. – 2000. – № 3-4.
22. *Krynicka M. i Wierzbicki M.* Octaviano Mancini – architekt w służbie Metropolity Piotra Mohyły // Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie. – 1959. – T. V.

THE METROPOLITAN PETRO MOHYLA AND THE ART OF KYIV IN 1630s-1640s

Ludmyla MILYAYEVA

*National Academy of Fine Arts and Architecture,
Art Studies Department
20, Smirnova-Lastochkina str., 04053 Kyiv, Ukraine,
phone: 8 044 212 14 26*

The article is dedicated to the enlightenment of important stage in the history of the art and culture of Kyiv, 1630s-1640s when Petro Mohyla occupied the Metropolitan's pulpit. The author ponders the meaning of Renaissance ideas in the plans of renewal of the architecture of the Orthodox churches of Kyiv, initiated by the Metropolitan. In the focus of the research is the work of the Italian architect Octaviano Mancini who, at the request of Petro Mohyla, worked in Kyiv. The question of stylistic, iconography and meaning of mural paintings in the Church of the Saviour on Berestove and the prints commissioned by Petro Mohyla are discussed.

Key words: Petro Mohyla, Octaviano Mancini, Church of the Saviour on Berestove, Kyiv-Pecherska Lavra.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2003
Прийнята до друку 15.12.2003