

Бардик М.А.

старший научный сотрудник,

Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник

«ЛОВУШКА» ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ: К ИСТОРИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВЕЛИКОЙ ЛАВРСКОЙ ЦЕРКВИ

Успенский собор Киево-Печерской лавры, или Великая Лаврская церковь, – один из самых известных и почитаемых храмов Киева. Основанный в XI в., он за свою многовековую историю пережил много испытаний. После страшного пожара 1718-го г. собор был восстановлен и вновь расписан, а в 1772–1777 гг. все росписи были обновлены в стиле барокко под руководством лаврского художника Захария Голубовского. Следующее масштабное обновление монументальной живописи собора провел по инициативе Киевского митрополита Филарета (Амфитеатрова) начальник лаврской иконописной мастерской иеромонах Иринарх в 1840–1843 гг. Это обновление, как оказалось, имело большое значение в истории отечественного искусства.

После ложного доноса киевского генерал-губернатора Д. Бибикова о том, что будто-бы в соборе уничтожают живопись XVII в., Николай I издал указ, в котором запрещалось приступать без высочайшего разрешения к каким-либо обновлениям в древних церквях и во всех подобных памятниках. Древний, как наружный, так и внутренний вид церквей, должен был сохраняться тщательно, и никаких произвольных поправок и перемен без ведома высшей духовной власти не разрешались [2, с. 41–42]. Знаменательно, что осознание Великой Лаврской церкви общенациональной святыней подтолкнуло императора задуматься над вопросом сохранения культурного наследия и сделать в этом направлении первый шаг, оформленный законодательно.

Специально созданная в Киеве комиссия и приехавший с инспекцией академик Ф. Солнцев нарушений в работе Иринарха не нашли. В числе данных Ф. Солнцевым рекомендаций отдельным пунктом значились меры по сохранению портретной галереи Лавры, находившейся в западной части собора [2, с. 40]. Галерея ктиторов и архимандритов была оригинальной частью живописного убранства Великой Лаврской церкви. Это был явленный союз духовной и светской власти, скрепленный благодатью святой Лавры. Во время посещения Киева в 1701 г. московский священник Иоанн Лукьянов восторженно записал в дневнике об Успенском соборе: «...В Печерском монастыре церковь зело предивна ... а в церкви стенное писание: все князи русские написаны» [4, с. 44].

Очевидно, Ф. Солнцев принял решение сохранить галерею как часть живой истории Лавры и как образец первоначальной живописи. Какого времени? В сопроводительном документе к акту комиссии, направленном Синоду, митрополит Филарет привел архивные данные об обновлении живописи в Успенском соборе [2, с. 35]. Из них можно было сделать вывод, что галерея ктиторов и настоятелей Печерского монастыря относится к живописи З. Голубовского, т.е. к 70-м гг. XVIII в.

Атрибуція живописи не входила в круг задач митрополита, но ее-то следовало бы сделать членам двух комиссий, образованных в 1886 г. для заключения о целесообразности сохранения росписей собора. Росписи, кстати, на тот момент были в хорошем состоянии сохранности, что свидетельствовало о мастерстве Иринарха. Члены комиссий ничего нового в вопросе датировки живописи не добавили, они изначально считали, что собор нужно заново расписать в духе древнерусских храмов. Когда собор украшали новой живописью, в периодических изданиях Киева и Петербурга разгорелась жаркая дискуссия о ценности уничтоженных росписей. Камнем преткновения стала портретная галерея, вернее, ее часть – галерея ктиторов. Ее оценки в художественной критике довольно интересны и характеризуют эстетические воззрения рубежа XIX–XX вв.

Так, А. Эртель, бывший членом комиссий, писал: «В художественном отношении снятые изображения ниже всякой критики: грубейшая ошибка в пропорциях, рисунке, постановке фигур... Все это отнимает... надежду предположить, что Захария Голубовский имел под руками какие-либо, заслуживающие внимания, образцы» [6, с. 521–523].

Член комиссий Н. Петров также в негативном ключе характеризовал живопись: «Изображения не имеют ничего общего с действительным нарядом князей литовских: они одеты в костюмы, которые псевдоклассическое искусство XVII–XVIII в.в. вообще придавало венценосцам...на остатках живописи XVIII в. лежит резкая печать живописи прошлого века, с преобладающими чертами... так называемого «барокко»» [3, с. 582, 584–585].

Интересно, что одобрявшие уничтожение росписей критики сосредоточили внимание на персонажах отдаленного прошлого, упрекая автора композиций в отходе от принципа исторической достоверности. Их оппоненты старались опровергнуть обвинения в псевдоисторизме, выходя за рамки сугубо исторического подхода и оценивая художественные особенности изображений. «...необходимо отметить, – писал, сокрушаясь об уничтоженной портретной галерее, Е. Кузьмин, – ряд портретов русских государей... и, главным образом, удивительно тонкого и благородного портрета Петра I. Мне не приходилось встречать писаного изображения этого государя ... где бы с таким мастерством было передано это красивое, быстрое и выразительное лицо, полное еще моложавой энергии и силы» [1, с. 236]. Очевидно, образы царей и особенно Петра I привлекали внимание критиков из-за возможности сравнения бывших в Успенском соборе изображений с прижизненными портретами.

Интересную оценку некоторых художественных особенностей портретов дал С. Яремич – украинский художник, критик, ученик лаврской иконописной школы. «Самые ценные и менее всего испорченные портреты из ныне сохранившихся в фотографиях – это портреты царей – Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Иоанна Алексеевича и Петра I. Судя по разнообразию лиц, редкой тонкости рисунка, который выражается в непринужденности поз, какой-то особой вдумчивости в выражении лиц – можно заключить, что портреты эти написаны недюжинными мастерами и повидимому по отличным, не дошедшим до нас, оригиналам. Сравнивая изображения, видим, до какой

степени тонко выражены на этих портретах типические особенности каждого лица. Изображениям этим совершенно чужды схематическая условность и сухость иконной манеры московских мастеров 17 ст. в трактовке портретных изображений. В том, что это не вымышленные лица, служит нам доказательством весьма схожий портрет Петра I. ...контраст получается разительный между этим портретом царя преобразователя и портретами остальных царей, которые, устремив задумчивый взгляд на зрителя, как бы застыли в важных и спокойных позах... Поэтому нельзя не пожалеть, что не пощажены... эти четыре портрета.. Портреты эти настолько ценны, как художественные произведения, что их смело можно отнести к лучшим образцам южно-русского искусства...» [7, с. 385–387].

Итак, и те, кто по достоинству оценил художественное значение лаврских портретов. и те, кто, оправдывая решение об уничтожении росписей Успенского собора, подходил к искусству с точки зрения исторической иллюстрации, считали, что галерея ктиторов принадлежит кисти З. Голубовского, а значит датируется 1772–1777 гг.

Отметим, что до сего времени такая датировка не пересматривалась. Однако, изучая архивные материалы о Киево-Печерской лавре, мы выявили малоизученные документы, которые дают основание пересмотреть общепринятую принятую датировку и, соответственно, авторство изображений галереи ктиторов [5].

Из архивных документов следует, что в декабре 1808 г. Лавра заключила контракт с художником из Черниговской губернии Иоакимом Юриным. Он обязался сделать очистку и поновление позолоты иконостаса главного алтаря Успенского собора, кафедры архимандритов, поновление участков икон, не закрытых ризами. Его работа, очевидно, удовлетворяла лаврское начальство, поскольку в 1810 г. Лавра заключила с ним новый контракт на выполнение живописных работ в основном объеме собора.

Они включали очистку потемневшей от копоти настенной живописи в алтарной части, куполах, на хорах, а также локальные поновления изображений в тех местах, где был поврежден красочный слой. Но самое интересное, что в одном из пунктов контракта значилось следующее: изображения ктиторов Печерского монастыря художнику нужно было написать заново. Контракт И. Юрин выполнил. Таким образом, необходимо уточнить атрибуцию росписей Великой Лаврской церкви. Галерея ктиторов – это живопись Иоакима Юрина, выполненная в 1810 г.

Как видим, росписи, о которых шла оживленная дискуссия, не относятся к живописи барокко XVIII в. и не принадлежат кисти З. Голубовского. Изучение архивных документов помогло нам восстановить историческую справедливость. Предвзятость, незнание исторических фактов явилось своеобразной ловушкой для художественной критики.

Список использованных источников:

1. Кузьмин М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. – Санкт-Петербург, 1900. – Февраль. – С. 223-240.
2. Лебединцев П. О возобновлении стеной живописи в Великой Церкви Киево-Печерской лавры в 1840–1843 гг. // Чтения в историческом Обществе Нестора Летописца. – Киев, 1888. – Кн. 2. – С. 34–42.
3. Петров Н. Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской Духовной Академии. – Киев, 1900. – № 4. – С. 579–610. – № 5. – С. 40–70.
4. Путешествие в Святую Землю священника Иоанна Лукьянова // Русский архив. – 1863. – № 1. – С. 43–44.
5. Центральный государственный архив Украины, г. Киев. Дело № 1234. 1808 г. 129 л.
6. Эртель А. О стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. – Киев, 1887. – № 4. – С. 500–527.
7. Яремич С. Памятники искусства XVI – XVII ст. в Киево-Печерской лавре // Киевская старина. – Киев, 1900. – Т. 69. – № 6. – Отд. 1. – С. 378–390.

Бондарчук В.О.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського*

ДМИТРО ГНАТЮК НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ 1953 РОКУ

В континуумі творчих звершень вітчизняного оперного мистецтва ХХ століття формується вектор сходження до визнання видатної постаті часу – Д.М. Гнатюка. В полемічних поступках мистецьких реалій, коли світоглядні засади людини були чітко скоординованими ідеологічною доктриною влади, формується нова генерація української інтелігенції, яка, розсікаючи загерметизоване тло буденності, динамічно формувала орієнтири анастазису української нації. Д.М. Гнатюк – творча особистість, яка, осягаючи реальність часу, занурилася у виміри творчого простору, розширюючи діапазон мистецької комунікації на рівні національного та світового визнання.

Д.М. Гнатюк – особистість, яка акумулювала у собі потужний енергетичний досвід української мистецької ланки з її самобутніми і неповторними виконавськими традиціями в просторі вокального та акторського мистецтва, локалізуючи з цього континуума режисерську практику як модель узагальненого та осмисленого рішення. Загострене і глибоке відчуття часу, його плинності та незворотності, концентрована потреба у реалізації задумів та внутрішньо-нестерпна потреба самовираження – це ті ознаки, які є характерними людині, що прагне змінити світ, розглядаючи його крізь оптику творчої одержимості, мистецького катарсису. Дмитро Михайлович уособлює собою постать, яка не тільки здійснила власну мрію, вона виконала важливу суспільно-громадську та мистецьку функцію – створила символ українського