

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Т. Р. ВЕРЕМЕЄНКО

КИЄВО-ЛАВРСЬКА ЦЕРКОВНО- МИСТЕЦЬКА ШКОЛА

XVIII — початку XIX століття:
історія, художня спрямованість,
майстри

*ПРОЄКТ «НАУКОВА КНИГА»
(МОЛОДІ ВЧЕНІ)*

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА
2024

<https://doi.org/10.15407/978-966-00-1922-5>
УДК 27-526.62+75.03](477-25)”17/18”

У монографії на основі праць українських та деяких зарубіжних учених, архівних документів, альбомів малюнків та результатів власних досліджень автора було проаналізовано наукову розробку даної теми, охарактеризовано стан джерельної бази, з’ясовано та комплексно вивчено історію функціонування Лаврської малярні у XVIII — на початку XIX століття. Крім того, було встановлено імена, соціальний стан керівників, учнів та майстрів, а також розглянуто робочий процес у художній майстерні. Здійснено мистецтвознавчий аналіз, визначено текстологічне навантаження, колористику, особливості лаврських малюнків середини XVIII століття.

Книга адресована всім, хто цікавиться історією та мистецтвом України.

Науковий редактор

академік Національної академії мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор *Тетяна Кара-Васильєва*

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор *Дмитро Степовик*,
кандидат мистецтвознавства *Любов Бурковська*,
кандидат мистецтвознавства, доцент *Назар Козак*

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 7 від 17 липня 2023 року)*

***Видання здійснено за кошти Цільової комплексної програми НАН України
«Наукові основи функціонування та забезпечення умов розвитку
науково-видавничого комплексу НАН України»***

Науково-видавничий відділ соціогуманітарної літератури

Редактор *Є. І. Мазніченко*

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024

© Т. Р. Веремеєнко, 2024

© НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України», дизайн, 2024

ISBN 978-966-00-1922-5

ВАЖЛИВИЙ ВНЕСОК В ІСТОРІЮ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА

Книга, яку Ви, шановний читач, тримаєте в руках, написана молодим дослідником сакрального мистецтва Тарасом Веремеєнком. Вона присвячена цікавій і малодослідженій темі — історії унікального училища при Києво-Печерській лаврі і торкається питань ікономалярства, розпису, мозаїки, рисунка, гравюри. На сторінках книги іконописна малярня яскраво охарактеризована автором як осередок висококваліфікованої художньої освіти та один із найстаріших закладів Східної Європи в період XVIII — початку XIX століття.

Представники цього мистецького центру створили значну кількість настінних розписів та ікон, які прикрашали не лише Києво-Печерську лавру, а й інші храми та монастирі по всій Україні. Лаврська малярня улавила власним стилем, у якому поєднувалися традиції візантійського мистецтва з новими елементами західноєвропейського бароко. На сторінках книги читач знайде відомості про багатьох художників, котрі навчалися в Лаврській малярській школі, продовжували працювати в інших частинах Східної Європи, зокрема у Сербії, поширюючи характерний стиль і техніку школи. Як позитивну рису монографії, слід відзначити те, що це комплексне дослідження історії архівів малярні та альбомів малюнків її представників. Автор докладно і ретельно аналізує першоджерела з метою реконструкції художнього спрямування малярні у XVIII — на початку XIX століття. Дослідження має значну наукову новизну, адже встановлює факти історії функціонування школи, включаючи аналіз обов'язків її керівників, учнів та персоналу, педагогічних, технічних, технологічних та економічних аспектів, ставлення до учнів та внутрішній робочий процес. Тарас Веремеєнко здійснив інвентарний опис малярні, відзначив, де й коли закуповувалися фарби для потреб лаври тощо. Автору вдалося ґрунтовно дослідити історію Києво-Лаврської малярні та навести ряд раніше неопублікованих мистецьких творів і тим самим зробити внесок у історію мистецтва України та Східної Європи загалом.

Треба зазначити, що про Лаврську іконописну школу вже існує чимала література, і Тарас Веремеєнко з великою повагою та пієтетом згадує своїх попередників, відзначає їхній науковий внесок. Насамперед це — М. Істомін, М. Петров, Ф. Уманцев, П. Жолтовський, Д. Степовик, А. Кондратюк, В. Шиденко,

І. Пилипенко, Є. Пашенко, Т. Тимченко, О. Рижова та інші. Водночас важливим є опрацювання великого архівного матеріалу про школу, який досі ще не був опублікований. Багато матеріалів лишалося невивченими і неопублікованими, зокрема, з Рукописного відділу Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського та Центрального державного історичного архіву України в м. Києві. Звідси дослідник почерпнув більшу частину свого доказового матеріалу і вперше ввів його до наукового обігу. А довів він основне — школа діяла у XVIII столітті як училище вищого типу, близьке до мистецької академії. На сторінках монографії важливим є акцентування на суто мистецтвознавчих проблемах — аналізі художнього стилю, насамперед становлення бароко в його українському варіанті, розгляду рисунка, колористики, композиції. На належному рівні зроблено художній аналіз пам'яток, проведено атрибуцію і типологію малюнків мистців Києво-Лаврської іконописної майстерні. Завдяки ретельному опрацюванню архівних матеріалів, Тарас Веремєнко ввів до наукового обігу значну кількість невідомих раніше прізвищ учнів Лаврського училища, зразки їхніх творів. Книга відзначається поєднанням суто мистецтвознавчого аналізу та історико-архівного матеріалу.

Знайомство з монографією переконує в тому, що автором зібрано та опрацьовано величезний архівний і художній матеріал. Широта його розгляду, гарний смак, з яким він поданий, краса наведених пам'яток — усе це робить книгу Тараса Веремєнка цікавим і цінним внеском у вивчення сакрального мистецтва.

Доктор мистецтвознавства, академік НАМУ,
Лауреат Національної премії України
імені Тараса Шевченка
Тетяна Кара-Васильєва

Книга опублікована під час
повномасштабної агресії РФ проти України.

*Присвячую цю книгу своїм батькам —
реставратору Ростиславу Веремєєнку
та лікарю Катерині Веремєєнко,
безмежно вдячний їм за віру,
підтримку та допомогу!*

ВСТУП

Кієво-Печерська лавра тривалий час була головним центром розвитку духовної та мистецької культури — архітектури, книгодрукування, малярства, гравірування, золотарської справи, як в Україні, так і поза її межами. Замість мистецького стилю епохи Ренесансу із Заходу на терени України прийшов новий стиль — бароко, і він домінував у вітчизняному культурному просторі протягом XVII—XVIII століть. У цей період творці українського мистецтва не просто копіювали західні зразки бароко, а й видозмінили їх та створили свій неповторний бароковий стиль, у якому можна побачити найвеличніші, найпрекрасніші речі. Це була золота доба розвитку усього українського мистецтва, що можна побачити на прикладі Києво-Печерської лаври. Тому вкрай актуально вивчити й проаналізувати історію, художню спрямованість майстрів Києво-Лаврської церковно-мистецької школи у XVIII й на початку XIX століття. Суттєвим є дослідження лаврських малюнків, які збереглися донині. Завдяки можливості їх комплексного дослідження можна побачити усю досконалість барокових малюнків — їхній стиль, іконографію, мову, і врешті-решт оцінити діяльність Лаврської школи як осередку здобуття висококваліфікованої мистецької освіти. На жаль, багато документальних свідчень було втрачено. Основні джерела, які відображали історію Києво-Лаврської церковно-мистецької школи (актові записи, документи, посібники, учнівські малюнки), згоріли під час великої пожежі в Києві 1718 року та пожеж першої половини XIX століття. Це ускладнює процес вивчення цієї проблематики. Тому й визріла потреба спеціального дослідження, яке б дало можливість провести глибший аналіз досягнень, намітити пріоритетні аспекти теми, напрями подальших студій та відкрити нові недосліджені речі.

Автор ставив за мету з'ясувати історію функціонування Києво-Лаврської церковно-мистецької школи у XVIII й на початку XIX століття. Для досягнення мети наукової розвідки необхідно було:

- з'ясувати основні етапи, напрями й ступінь наукового розроблення досліджуваної теми;
- систематизувати й схарактеризувати стан джерельної бази;
- з'ясувати історію функціонування Лаврської малярні у XVIII й на початку XIX століття;

- встановити імена, соціальний стан керівників, учнів та майстрів, а також розглянути робочий процес у малярні;
- здійснити мистецтвознавчий аналіз, тобто визначити текстологічне навантаження, колористику, особливості лаврських малюнків.

Для цього було опрацьовано архівні документи, малюнки, джерельні матеріали та наукову літературу.

Об'єктом дослідження є збережені альбоми малюнків, ескізи, роботи учнів та вчителів малярні (зокрема, пейзажні мотиви в них), а предметом — історія Києво-Лаврської церковно-мистецької школи у XVIII й на початку XIX століття, текстологічне навантаження, колористика, іконографічні особливості малюнків.

Методологічна основа праці зумовлена її метою — дослідити діяльність Києво-Лаврської церковно-мистецької школи у XVIII й на початку XIX століття (зокрема, історію, художню спрямованість, майстрів) та проаналізувати лаврські малюнки. Основою для вирішення завдань, поставлених у роботі, стали як загальнонаукові методи — порівняльний і структурний аналіз, аналіз і синтез, індукції і дедукції, узагальнення, так і комплексний підхід, що дає змогу застосувати для дослідження підходи інших дисциплін — історії, мистецтвознавства, культурології. Під час аналізу проблематики використано такі історичні методи: проблемно-хронологічний, історико-генетичний, історико-порівняльний, історико-системний, історико-біографічний, історико-динамічний, історико-типологічний, а також палеографічний. А якщо взяти до уваги культурологічні та мистецтвознавчі методи, то до них можна віднести іконологічний, атрибутивний, ідеографічний. Усі ці методи й наукові прийоми одночасно переплітаються між собою у контексті досліджуваної тематики. Завдячуючи їм, можна зрозуміти історію функціонування малярні, хто навчав учнів, як відбувався навчальний процес, які малюнки було виконано учнями або вчителями, а також особливості цих малюнків.

Наукова розвідка є комплексним дослідженням, у трьох розділах якої використано й проаналізовано низку документів та літературу, що висвітлювали дану проблематику. До аналізу залучено велику кількість архівних документів, які до цього часу не було введено в науковий обіг. Крім того, автором уперше було опубліковано, науково розглянуто й представлено низку лаврських малюнків, які до цього часу не публікувалися, а ті, що вже друкувалися в мистецтвознавчих виданнях, були розглянуті і проаналізовані з нових позицій. Завдяки цим документам та малюнкам були з'ясовані деякі невідомі досі факти з історії Києво-Лаврської церковно-мистецької школи. Було уточнено роки керування малярнею різних її менторів, діяльність, обов'язки вчителів, ставлення до учнів, внутрішній робочий процес як самих керівників малярні, так і здобувачів освіти. Знайдено та додано до списку учнів нові імена та прізвища осіб, які навчалися в малярні. Зазначено, протягом якого терміну вони навчалися, їхні обов'язки, можливі бюрократичні перепони, соціальний статус, імовірно похо-

дження. Уперше наголошено, що в мистецькій школі навчали представників усього православного світу. Проведено інвентарний опис малярні, вказано, де й коли закуповувалися фарби для потреб лаври. Розтлумачено назви кольорів, фарб, речовин, що зустрічаються в архівних документах та на малюнках лаври. Наведено нові приклади текстового навантаження образотворчої продукції малярні. Описано особливості колористики у творах релігійної тематики. Монографія, крім списку використаних джерел і літератури, містить також три додатки: список опублікованих праць, словник маловідомих понять і термінів, ілюстрації.

Наукові результати дослідження мають як теоретичне, так і практичне значення та можуть бути використані у процесі викладання курсів з історії України, історії української культури, історії українського ікономалярства, історії староукраїнської мови в закладах вищої освіти. Матеріали можуть слугувати фактажем у навчальних посібниках, а малюнки — взірцем для нового імпульсу в дослідженнях українського барокового мистецтва.

Основні положення та висновки дослідження було апробовано на науково-практичних конференціях: Міжнародна наукова конференція «Максим Рильський як учений та організатор науки» (присвячена 125-річчю від дня народження; Київ, 24 березня 2020 року); науковий семінар «Українська культурна спадщина в час російсько-української війни 2022 року» (Київ, 15 травня 2022 року); Міжнародна конференція «Modernization of today's science: collection of scientific papers "SCIENTIA" with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference» (Singapore, 09.09.2022).

За матеріалами дослідження опубліковані сім наукових статей у фахових виданнях, зокрема, шість — у вітчизняних і одна — в іноземному, а також вийшли три публікації у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Щиру подяку складаю усім тим, хто сприяв у написанні наукової роботи: науковому редактору Тетяні Карі-Васильєвій, шановним рецензентам Дмитру Степовику, Любові Бурковській та Назару Козаку, співробітникам відділу й усім небайдужим. Слова вдячності також висловлюю директору ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, академіку НАН України Ганні Скрипник, співробітникам наукової частини Інституту Наталії Стішовій, Катерині Бех та Олександрю Головку.

ОГЛЯД ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ

1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ

Крім історико-теоретичних, мистецтвознавчих досліджень з питань розвитку українського ікономалярства, основна увага в науковій розвідці звернута на аналіз літератури, пов'язаної безпосередньо з предметом дослідження. Цей розділ також присвячений історіографії з проблем церковного малярства та мистецтва загалом. Вивчення проблематики Києво-Лаврської церковно-мистецької школи висвітлено у контексті розписів стін Успенського собору, ікон, малюнків, посібників, приватних замовлень, робіт над іконостасами. Дослідження малярні Києво-Печерської лаври має досить цікаву історію. Вивчення Лаврської малярні розпочинається у другій половині XIX століття вченим Михайлом Істоміним¹.

Вивчаючи наукову спадщину М. Істоміна, можна констатувати, що він займався дослідженням походження і характеру стінопису Успенського собору лаври. На IX Археологічному з'їзді у Вільно 1893 року він прочитав реферат «До історії живопису в Києво-Печерській лаврі». Вчений вважав, що італійський художник Бенджаміно Фредерік (Веніамін Фредеріче) мав вплив на церковний живопис лаври². На думку доповідача, існував певний західний вплив на її художні традиції. На цьому з'їзді інший вчений М. Петров порекомендував йому ознайомитися з рукописами проекту й описом лаврського стінопису після пожежі 1718 року. Трохи пізніше М. Істомін представив наступний реферат — «До історії живопису в Києво-Печерській лаврі», який він прочитав на X Археологічному з'їзді в Ризі 6 серпня 1896 року. Ознайомившись з рисувальними посібниками кінця XVII—XVIII століть, що були видані в Європі і зберігалися в лаврській бібліотеці, а також з «**кунстбухами**» (від нім. *Kunstbuch* — книжка з мистецтва), М. Істомін став першим вченим, хто опублікував лаврські малюнки для широкого загалу. Під час аналізу зображень ученим було помічено мистецький вплив Заходу. Потрібно зазначити, що в історіографії лаврські малюн-

¹ Істомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. *Чтения в историческом обществе Нестора-летописца*. Киев, 1895. Кн. 9. С. 66—75; Его же. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. *Там же*. Киев, 1898. Кн. 12. Отд. 2. С. 3—19.

² Істомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 69.

ки називають «кужбушки» (від нім. куншти, кунштбухи)³. В іншому рефераті, який М. П. Істомін представив 9 березня 1896 року, дослідник використовував два рукописи — № 183 і 204, вказані М. Петровим на з'їзді 1893 року. Це були рукописи плану стінопису Успенського собору.

Загалом М. Істомін більше приділив увагу саме малярам. У своїй праці «К истории живописи в Киево-Печерской лавре» він називає керівника малярні Захарія Голубовського та вісьмох лаврських учнів, які реставрували частину Успенського собору в 1772—1777 роках⁴. На його думку, живопис XVIII століття мав виключно грецький вплив. За словами М. Істоміна, лавра могла навчати живопису багатьох людей та іноземців. Дослідник наводить приклад, що у 1755 році греки Микола Апостол та архімандрит Софроній навчалися малярському мистецтву в лаврі. Навчав їх ікономаляр Антон Підгорецький. Автор вважає, що створив Лаврську малярню архімандрит Зосим Валкевич у 1763 році. Дослідник був переконаний, що навчання було не централізоване, а розвиток ікономалярства відбувався виключно з причини боротьби з католицизмом. У цей же час автор ставить питання щодо розвитку й особливого шляху ікономалярні⁵.

У іншій праці Михайла Істоміна «К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры» йдеться про достовірність двох рукописів — № 183 та 204, що дає змогу побачити план розпису, з яким радив йому ознайомитися М. Петров⁶.

М. Істомін досліджував навчальні малюнки Заходу, за якими вчилися учні Лаврської малярні. Зокрема, мистецтвознавець класифікує лаврські зображення, визначивши такі типи: дуже прості, перемальовані із західних малюнків; більш складні й набагато якісніші; ескізи для ікон. Важливим елементом наукових праць є згадки про знаменитих граверів — братів (а можливо, тезок) Тарасевичів — Леонтія та Олександра. Вони працювали в Лаврській малярні з кінця XVII століття. Слід зазначити, що науковець наполягає на тому, що це одна й та сама людина. Також він, посилаючись на інших вчених того періоду, вважає, що лаврська гравюра мала великий західний вплив з певними додатками візантійського стилю і була в центрі розвитку живопису. Найбільший вплив мали німецькі гравюри, але пейзажу це не стосувалося. Досліджуючи «кужбушки», М. Істомін називає багато прізвищ учнів Лаврської малярні, наводить факти навчання вихідців із регіонів Лівобережної України, Волині та Білорусі. Суттєвим же недоліком ікономалярні, на його думку, була відсутність у навчанні студіювання прийомів малювання з натури, хоча можна зустріти й малюнки оголених людей. Порівнюючи зображення Христа в західній традиції та у православ-

³ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. Київ : Наукова думка, 1982. С. 5.

⁴ Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 66—75.

⁵ Там само. С. 71—75.

⁶ Истомин М. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. С. 3—19, 6.

ній, М. Істомін дійшов висновку, що лаврські маляри зображували Христа суто в західній манері. Подібних прикладів автор наводить багато. Показуючи цікаві факти відмінностей як в католицьких та протестантських зображеннях, з одного боку, а з іншого — у православних, мистецтвознавець констатує наявність зображень багатьох релігійних сюжетів. Учений вважає, що в кінці XVIII століття Лаврська малярня почала занепадати; пояснює він це тим, що у реставрації Успенського собору в 1772—1777 роках, крім лаврських малярів, брали участь й інші майстри.

Таким чином, у працях Істоміна була окреслена актуальна й дотепер не розроблена проблематика дослідження розписів Києво-Печерської малярні, малюнків, творчого шляху майстрів, хоча і не завжди можна погодитися з деякими думками ученого.

Упродовж другої половини XX — початку XXI століття були представлені праці вчених, які так чи інакше досліджували малярню Києво-Печерської лаври або займалися вивченням історії українського образотворчого і, зокрема, церковного мистецтва; це — Федір Уманцев, Павло Жолтовський⁷, Дмитро Степовик⁸, Аліна Кондратюк⁹, Василь Шиденко, Іван Пилипенко, Євген Пашенко, Тетяна Тимченко¹⁰, Ольга Рижова, Тетяна Кара-Васильєва¹¹, Григорій Логвин, Віра Свенціцька, Людмила Міляєва, Володимир Овсійчук, Платон Білецький¹².

Федір Уманцев приділив увагу історії розписів Троїцької надбрамної церкви. У 1970 році він видав книгу на основі своєї кандидатської дисертації «Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври». Головна увага була зосереджена на розписах храму. Ф. Уманцев зробив глибоке дослідження топографії сюжетів стінопису, ретельно вивчив історію створення розписів і значною мірою їхній стиль та відзначив особливості іконографії. Автор уважав, що розвиток малярні був тісно пов'язаний із протидією католицизму та розповсюдженню унії. Цікаво, що крім згаданих М. Істоміним прізвищ граверів кін-

⁷ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. 283 с.

⁸ Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery : монографія. Київ : Вид. від. Укр. православ. церкви Київ. патріархату, 2001. 554 с.

⁹ Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах : зб. наук. праць*. Київ, 2004. Спецвип. 5. 159 с.

¹⁰ Тимченко Т. Р. Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими П. М. Жолтовським). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 263—267.

¹¹ Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономалярні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2019. № 2. С. 56—66.

¹² Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 158 с.

ця XVII століття, Ф. Уманцев називає інших відомих майстрів — Аверкія Козачинського і Григорія Левицького¹³. Вони навчалися на Заході й привносили мистецький вплив Західної Європи в розписи Києво-Печерської лаври. М. Істомін припускав, що відомий гравер Олександр Тарасевич та намісник лаври Антоній Тарасевич — це є одна й та сама людина; в свою чергу, Ф. Уманцев також підтверджує це. Під впливом московської пропаганди Ф. Уманцев пише про нібито «вічну дружбу» між українським та російським народами та про «допомогу» від Росії як хорошими майстрами, так і обміном малярськими та друкованими творами. Коротко показавши навчання майбутніх малярів, автор констатує, що учень зміг би почати вже самостійно малювати щонайменше через п'ять років, водночас допомагаючи своєму мистцю у написанні мистецького твору. На основі названих вище творів учених, Ф. Уманцев наголошує на тому, що рукопис № 204 був складений під час підготовки до розпису Успенського собору — в 20-х роках XVIII століття, а рукопис за № 183 — перед поновленням цих розписів у 70-х роках XVIII століття. Дослідник також ґрунтовно проаналізував стилістику розписів, вказавши на низку слушних зауважень. Вивчивши стінопис Троїцької надбрамної церкви, Федір Уманцев наполягає на тому, що його виконали майстри Больницького монастиря, хоча очолювали малярню Іоанн (Іван) та Феоктист¹⁴. Автор наводить прізвища людей, які займалися розписами або керували проектами під час кожної реставрації або оновлення стінопису, що відбувалися в 1828 і в 1881—1883 роках. На думку мистецтвознавця, чим ближче до XX століття проходив розпис стін Троїцької надбрамної церкви, то більше втрачався дух тієї епохи¹⁵. Дослідник зауважував, що система розпису, властива Лаврській малярні, передбачала повне осмислення кожного просторового комплексу як із сюжетного, так і з декоративного боку. Отже, робота є найповнішим зібранням фактологічного матеріалу, однак інколи інтерпретація фактажу позначена впливом тогочасної ідеології. Крім того, була видана невелика праця Ф. Уманцева, де було зроблено короткий огляд кожної справи, де можна зустріти деякі згадки малярів, мистців, меценатів лаври¹⁶.

Дослідник Марко Петренко у своїй праці «Українське золотарство» вивчав особливості золотарського виробництва в Україні; він подав словник майстрів, які працювали в цій галузі. Проаналізувавши багато пам'яток золотарства, зокрема золотарські вироби Києво-Печерської лаври, М. Петренко дійшов висновку, що золотарство в українській культурі займало особливе місце і його потрібно розглядати як надбання світової культури. Золотарство тісно співісну-

¹³ Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. Київ, 1970. С. 72.

¹⁴ Там само. С. 53.

¹⁵ Там само. С. 58.

¹⁶ Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. № 1. С. 102—129.

вало з іншими видами мистецтва, завдяки чому відбувалося їхнє взаємозбагачення.

На думку вченого, існувало три етапи розвитку золотарства в Україні. Перший етап був пов'язаний зі Львовом, а інші два стосувалися вже Києва, де окреме місце займала малярня та Києво-Печерська лавра в цілому¹⁷. Тобто праця М. Петренка є якісним дослідженням цієї тематики та розкриває багато тем, які пов'язані не тільки з Києво-Печерською лаврою, а й з іншими духовно-мистецькими центрами України.

У науковій праці О. Мацюк дослідив, проаналізував та опублікував велику кількість філіграней та інформацію з історії папірень, що були розташовані на території України. За словами дослідника, лавра мала свою папірню, проте якість паперу не була високою, а її потужності не могли задовольнити наявні потреби. Тому лавра дуже часто купувала папір. Найбільш якісним, за його словами, був європейський, філіграні якого можна зустріти на лаврських малюнках¹⁸.

Всебічного вивчення набуло дослідження стародруків та особливостей рукописної книги в працях Яким Запаса¹⁹, також у наукових працях Григорія Логвина²⁰. Людмила Міляєва цілеспрямовано досліджувала церковне мистецтво та українську ікону²¹.

Ще одним науковцем, який зробив важливий внесок у дослідження даної тематики, є Павло Жолтовський. Важливим для вивчення іконографії барокового малярства київської школи став його альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні»²². Автор простежив навчальний процес Лаврської малярні у XVIII столітті як одного з найстаріших закладів Східної Європи. У першому розділі учений схарактеризував мистецьке життя та виконавців Києво-Печерської малярні в 1728—1760 роках. Мистецтвознавець уважав, що немає достатніх підстав ділити розвиток цієї художньої школи на два

¹⁷ Петренко М. Українське золотарство. Київ : Наукова думка, 1970. 208 с.

¹⁸ Мацюк О. Папір та філіграні на українських землях (XVI — початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1974. 294 с.

¹⁹ Запаса Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1971. 310 с.; Його ж. Львівські стародруки : книгознавчий нарис. Львів : Каменярь, 1983. 175 с.; Його ж. Мистецтво української рукописної книги : конспект лекцій. Львів. держ. ін-т приклад. та декор. мистецтва. Львів, 1993. 139 с.; Його ж. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів : Світ, 1995. 478 с.

²⁰ Логвин Г. Н. З глибин : Гравюри українських стародруків. XI—XVIII ст. Київ : Дніпро, 1990. 410 с.; Історія українського мистецтва : у 6 т. Академія наук УРСР. Гол. редакція Української радянської енциклопедії; голов. ред. кол.: М. П. Бажан. Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. Київ : Жовтень, 1967. 471 с.; Т. 3. Мистецтво другої половини XVII—XVIII століття. 1968. 439 с.

²¹ Міляєва Л. Стінопис Потелича : Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ : Мистецтво, 1969. 246 с.; Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI—XVIII століть. Київ, 2007. 525 с.; Міляєва Л., Рутковська О., Дорофійенко І. Сорочинський Іконостас / The Sorochynsky Iconostasis. Київ : Родовід, 2010. 168 с.

²² Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. 283 с.

періоди²³, і розглядав лаврських майстрів до 1763 року як єдине ціле, як «малярню», яка мала свого «начальника», спочатку Феоктиста Павловського, потім Олімпія. Науковець також відкидає особливу роль Бенджаміна Фредеріка (Веніаміна Фредеріче), якого адміністрація Києво-Печерської лаври запросила із Бердичева для виконання декоративного розпису в митрополичих покоях. У дослідженні було подано поділ ченців-малярів на дві категорії — «молодики» та «виростки»; наголошувалося на незначній кількості втеч учнів з малярні. Загалом у праці було систематизовано різноманітний матеріал «кужбушків» — учнівських тушованих малюнків Лаврської малярні й опубліковано понад 1400 цих робіт, подано перелік малюнків, вказано їхні розміри й зафіксовано написи на них, а коли це було відомо — ім'я виконавця й рік створення. Каталог доповнено тематичним та іменним покажчиками. Окремо подано список альбомів, що використовувалися як посібники в Києво-Лаврській малярні. Отже, цей твір є вагомим доробком для дослідження мистецького впливу Заходу на художню культуру України.

У книзі «Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст.» дослідник торкався діяльності Києво-Печерської малярні, зокрема охарактеризував особливості навчального процесу. Також Павло Жолтовський у цій же праці опублікував низку документів, що стосуються дослідження пігментів фарб та їхніх назв у XVIII столітті. В опублікованих документах подано деякі відомості — імена, дати, проте вона здебільшого повторює названу вище книгу вченого²⁴. Цінним додатком до твору є список художників²⁵.

В іншій ґрунтовній розвідці науковець розглянув монументальне малярство Наддніпрянської та Західної України²⁶, також окремим розділом тут подано настінні розписи в костьолах та магнатських палацах. Усі ці структурні блоки роботи супроводжуються якісними кольоровими ілюстраціями. На підставі власного аналізу вчений дійшов думки, що монументальне малярство у XVII—XVIII століттях розвивалося та розквітнуло в дуже складних умовах. Разом з тим існувало велике розмаїття форм, які були використані у настінному малярстві, наприклад, розписи Західної України були міцно пов'язані з народною творчістю. Дослідник поділяє думку Ф. Уманцева з приводу того, що деякі «кужбушки» могли бути ескізами під час розписів Троїцької надбрамної церкви, й що ці розписи були такої високої якості та краси, що замовники хотіли мати такі ж зразки у своїх церквах. Слід зазначити, що Павло Жолтовський у своїх працях наголошує на тому, що Києво-Лаврська малярня була однією з мистецьких художніх шкіл у Східній Європі.

Книга про українське ікономалярство XII—XVI століття стала важливою віхою у вивченні сакрального мистецтва України. Це видання через тиск цензури ви-

²³ Там само. С. 5.

²⁴ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. С. 69.

²⁵ Там само. С. 112.

²⁶ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.

йшло під назвою «Український середньовічний живопис» (у співавторстві з Г. Логвиним, В. Свенціцькою, Л. Міляєвою), оскільки в ньому всупереч офіційній думці відстоювалась безперервність української культури від часів Київської Русі. Якщо досі історія розвитку ікони проглядалася лише пунктирно, то після опублікування видання вона має вигляд повнокровного шляху розвитку українського ікономалярства. Важливо, що, розглядаючи розвиток ікономалярства з часу його формування, автори акцентують і на зміні культурних орієнтирів: від Візантії — до Заходу²⁷.

Важливими орієнтирами під час написання наукової праці були праці Володимира Овсійчука²⁸, а також ґрунтовне дослідження специфіки українського бароко як яскравого явища української культури в його національному варіанті в гарно ілюстрованій монографії «Майстри українського бароко»²⁹.

Уперше питання особливостей українського бароко як яскраво вираженого національного стилю було розкрито у двох томах колективної монографії «Українське бароко», де було проаналізовано прояви цього синтетичного стилю в різних галузях культури: у творах літератури, музики, образотворчого та декоративного мистецтва, філософії³⁰.

У біографічному довіднику «Мистецтво України» наведено прізвища, імена, по батькові, дати та місця народження мистців, вказана їхня освіта, творча діяльність. Усі вони подані в алфавітному порядку. Цей довідник є важливою працею, у якій можна знайти коротку інформацію про різних діячів, у тому числі деяких керівників Лаврської малярні — Івана Максимовича, Феоктиста Павловського, Олімпія Галика, Володимира, Захарія Голубовського та інших мистців, які творили в стінах лаври³¹.

Крім П. Жолтовського, вивченням лаврських рисунків займався Дмитро Степовик. У монографії «Українська графіка XVI—XVIII ст. Еволюція образної системи» він наголосив на особливостях київського рисунка Лаврської ікономалярні, яка, на думку автора, була повноцінним училищем, де навчали різних майстрів тогочасного мистецтва³². Монографія «Історія Києво-Печерської лаври» присвячена історії, організації духовного життя, статусу, всесвітньо відомого православного монастиря України, ролі лаврських майстрів, осіб і керівників ікономалярні³³. У роботі «Україн-

²⁷ Логвин Г. Н., Міляєва Л. С., Свенціцька В. І. Український середньовічний живопис. Альбом. Київ : Мистецтво, 1976. 137 с.

²⁸ Овсійчук В. А. Українське малярство X—XVIII століть: проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. 479 с.; Його ж. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII століття. Київ : Мистецтво, 1985. 168 с.

²⁹ Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Київ : Наукова думка, 1991. 400 с.

³⁰ Українське бароко : у 2 т.; керівник проекту Д. Наливайко, ред. кол. Д. Горбачов. Харків : Акта, 2004. Т. 1. 636 с.; Т. 2. 412 с.

³¹ Кудрицький А. В. Мистецтво України. Біографічний довідник. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. 382 с.

³² Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. 333 с.

³³ Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery : монографія. Київ : Вид. від. Укр. православ. церкви Київ. патріархату, 2001. 554 с.

ська гравюра бароко» опубліковано понад 200 ілюстрацій, частина яких була задіяна учнями та майстрами Києво-Лаврської церковно-мистецької школи³⁴.

У висвітленні різних мистецьких аспектів нам допоміг збірник наукових праць «Лаврський альманах», що друкувався з 1999 року. У 7-му номері журналу була надрукована стаття Аліни Кондратюк «Стінописи Лаврської школи 1-ї третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва»³⁵. Вона написана на підставі аналізу певної кількості українських та іноземних джерел і присвячена зв'язкам творів Лаврської малярні XVIII століття із західноєвропейським мистецтвом. А. Кондратюк уважає, що нові тенденції тогочасного європейського мистецтва проникли саме через гравюру, водночас залишивши візантійську традицію. Внаслідок вдалого поєднання української православної традиції із західноєвропейською лаврськими майстрами було створено унікальне явище у світовому мистецтві.

У 12-му номері журналу можемо побачити іншу працю авторки — «Першовзірці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври»³⁶, де висвітлена маловивчена раніше проблема пошуку зразків для малярських зображень Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. З метою виявити джерела іконографії сюжетів храму дослідниця показала різноманітні матеріали європейської ілюстративної гравюри XVIII століття — вона описала всі західні джерела, які бралися за взірці для розписів церкви, та навела приклади, де ці зображення знаходяться у храмі та в самих «кужбушках». На думку мистецтвознавиці, виконуючи розписи храму, лаврські мистці використовували низку популярних у ту епоху праць: лицьову Біблію (тобто ілюстровану), а також інші європейські збірники гравюр, насамперед гравірування у мистецьких школах. Крім видань Піскатора, були альбоми Вайгеля, Меріана, Данкертца. Зразками могли бути й окремі естампи. Для вирішення проблеми іконографії стінопису Троїцької церкви велике значення мало також дослідження фонду «кужбушків». На жаль, цей аналіз охоплює невеликий проміжок часу, але розглянуті «кужбушки» дають можливість уявити ступінь знайомства лаврських мистців з європейською графікою, а також поширення тих чи інших тем у розписах київської школи цього часу.

В іншій роботі А. Кондратюк схарактеризувала стилістичні особливості настінних розписів Троїцької надбрамної церкви 20—30-х років XVIII століття — доби, коли на українських теренах відбулася зміна стилів³⁷. Тут показано спробу лаврських живописців створити ілюзорне малярство у храмі, чого, на думку ав-

³⁴ Степовик Д. В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. Київ : Кліо, 2013. 495 с.

³⁵ Кондратюк А. Ю. Стінописи лаврської школи 1-ї третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва. *Лаврський альманах : зб. наук. праць*. Київ, 2002. Вип. 7. С. 99—104.

³⁶ Кондратюк А. Ю. Першовзірці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах : зб. наук. праць*. Київ, 2004. Вип. 12. С. 60—71.

³⁷ Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилістика. *Лаврський альманах : зб. наук. праць*. Київ, 2004. Спецвип. 5. 159 с.

торки, ці майстри змогли досягти, разом із тим засвоївши принципи західно-європейського мистецтва. На переконання Кондратюк, лаврські малярі змогли використати типовий прийом доби бароко для ілюзорного розширення приміщення храму. Дослідниця вважає, що Лаврська малярня створила нову систему розписів, яка була повністю пов'язана з православним обрядом, водночас використовуючи наявні матеріали — лицьові Біблії, збірники гравюр, навчальні посібники, частина з яких була привезена Олександром Тарасевичем. Крім цього, за допомогою «кужбушків» ученій вдалося дослідити проблематику розписів, а саме, які з малюнків могли слугувати ескізами або, навпаки, не бути ескізами, а просто учнівськими вправами, і коли це відомо, то з яких посібників або лицьових Біблій вони були запозичені. Отже, розписи Троїцького храму є яскравими прикладами того, який стиль, ступінь обізнаності, манери, особливості мали майстри Києво-Лаврської малярні у XVIII столітті.

В іншому номері цього ж наукового збірника було опубліковано працю Василя Шиденка, написану у науково-популярному стилі про біографічне та творче життя Івана Косачинського — лаврського учня, маляра, ктитора, інстигатора у київському магістраті. Крім нього, Василь Шиденко називає ще й інших малярів, які навчалися в Києво-Лаврській малярні у XVIII столітті³⁸. На прикладі І. Косачинського показано, як могло скластися життя у кожного маляра в той час, та які проблеми могли спіткати його під час пошуку та реалізації замовлень. Також учений висвітлив історію тогочасного Києва — сюжети із повсякденності, приватного життя деяких осіб, із якими був знайомий майстер Іван. Окрему увагу було приділено церкві Миколи Чудотворця Набережного, у якій Іван Косачинський був ктитором.

У збірнику наукових праць «Могилянські читання» (2001) вийшла друком стаття І. Шульца, в якій дослідник на основі «кужбушків», архівних матеріалів та збережених до нашого часу мистецьких пам'яток, показав зв'язок майстрів образотворчого та прикладного мистецтва з Києво-Лаврською малярнею³⁹.

У статті Юлії Майстренко-Вакуленко було досліджено деякі лаврські альбоми з погляду матеріального і технічного стану вміщених там малюнків⁴⁰. Були наведені приклади та відмінності паперу, інструментів, якими користувалися лаврські майстри та учні. Дослідниця підтверджує той факт, що малярі лаври добре розуміли та володіли технікою рисунків, використовуючи наявні у них матеріали, також наголошує на тому, що збережені «кужбушки» потрібно видати у кращій якості, ніж та, що була у публікації П. Жолтовського 1982 року

³⁸ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2006. Спецвип. 6. С. 94—118.

³⁹ Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. *Могилянські читання* : зб. наук. праць Нац. Києво-Печер. історико-культур. заповідника. Київ : Фенікс, 2001. С. 296—306.

⁴⁰ Майстренко-Вакуленко Ю. Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 435—454.

та на тому, що повторна публікація цих малюнків може дати можливість належно їх оцінити з мистецтвознавчих позицій.

У своїй статті Іван Пилипенко простежив особливості навчання у Києво-Лаврській малярні за допомогою лаврських малюнків⁴¹. Автор уважав, що з кінця XVII — до початку XIX століття Лаврська малярня для Києва була центром мистецької освіти та культури. Вчений обґрунтував твердження, що в Лаврській малярні вчителі застосовували різні прийоми для учнів, щоб ті вчилися без допомоги зайвих інструментів, тобто надавалися такі навички та знання, що їх майбутні майстри могли використовувати на практиці.

Наочним доповненням до з'ясування стилю бароко стало широко ілюстроване видання пам'яток українського мистецтва з різних музеїв України — «Україна — козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах»⁴².

Для розширення уявлення про розвиток ікономалярства, слід згадати напрацювання сучасних дослідників мистецтвознавства, скажімо, наукові розвідки таких дослідників, як Роксолана Косів⁴³, Михайло Приймич⁴⁴, Олександр Найден⁴⁵, Ірина Дундяк⁴⁶ та Назар Козак⁴⁷. У цьому ж контексті слід назвати спеціалізоване ґрунтовне видання Інституту народознавства НАН України у трьох томах⁴⁸.

⁴¹ Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 17—26.

⁴² Україна — козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах; упоряд. В. Недяк. Київ : ЕММА, 2004. 1215 с.

⁴³ Косів Р. Українські хоругви. Київ : Оранта, 2009. 372 с.; Його ж. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670—1760-х років : монографія. Львів : Нац. музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

⁴⁴ Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII — першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Ужгород : Карпати, 2017. 508 с.

⁴⁵ Найден О. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору : монографія. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 544 с.

⁴⁶ Дундяк І. М. Українське церковне малярство другої половини XX — початку XXI століття (особливості функціонування, збереження та відродження): дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. ПНУ ім. В. Стефаника. НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Івано-Франківськ, 2019. 484 с.

⁴⁷ Войтович Л. В., Домановський А. М., Козак Н. Б. Історія Візантії. Вступ до візантиністики. Львів : Априорі, 2011. 880 с.; Козак Н. Б. Монументальне малярство XI—XVIII ст. *Церковне мистецтво України* : у 3 т. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1. Архітектура. Монументальне малярство. С. 663—686.

⁴⁸ Церковне мистецтво України: у 3 т. НАН України, Ін-т народознавства; кол. авт.; відп. ред. С. П. Павлюк; кер. проєкту, наук. ред. тому Л. М. Герус. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1. Архітектура. Монументальне мистецтво. 952 с.; Т. 2. Образотворче мистецтво. 2021. 771 с.; Т. 3. Декоративне мистецтво. 2021. 967 с.

Євген Пашенко розглядає історичні умови розвитку сербської культури протягом XVII—XVIII століття, роль київських осередків у її розвитку, зокрема йдеться про літературу і мистецтво сербського варіанта бароко⁴⁹. Автор наголошує, що Київ був православним центром освіти для багатьох народів: українців, поляків, росіян, білорусів, болгар, сербів. Тому українське мистецтво, освіта, малярство дали вагомий поштовх для сербського мистецтва, яке під цим впливом розквітнуло в другій половині XVIII століття. У своїй роботі вчений не раз підкреслює, що завдяки Києву (Києво-Могилянській академії та Лаврській малярні) сербські учні втілювали в життя те мистецтво та освіту, яку вони отримали в цих закладах, а це було саме українське бароко, просякане національними традиціями. Дослідник наводить імена та прізвища учнів, які навчалися в Києві, та майстрів, які були запрошені для розписів храмів.

Для дослідження стилю бароко були залучені видання, підготовлені співробітниками ІМФЕ ім. М. Т. Рильського — «Історія декоративного мистецтва України» у 5 томах та «Історія українського мистецтва» у 5 томах. У томі 2 першого видання дослідники простежили історію декоративного мистецтва XVII—XVIII століть⁵⁰. У томі 3 «Історії українського мистецтва» було висвітлено розвиток, унікальність української архітектури, образотворчого, декоративного мистецтва XVI—XVIII століття⁵¹.

Для написання монографії було використано наукову працю Олександра Клековкіна, присвячену методології наукового дослідження. Автором наведено думки та погляди вчених, які зробили власний внесок у дослідження культурології та мистецтва в цілому. У цій роботі також було використано велику кількість термінів, що стосуються методів дослідження культурології та мистецтвознавства⁵².

Важливими для студіювання досліджуваної теми є словники. Наприклад, 2018 року Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник видав комплексне видання, де в одній із тем було опубліковано статтю Тетяни Тимченко «Художні матеріали українських живописців XVIII століття (за документами, опублікованими Павлом Жолтовським)»⁵³. На основі праці П. Жол-

⁴⁹ Пашенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. Київ : Освіта України, 2017. 308 с.

⁵⁰ Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. редкол. Г. Скрипник. Т. 2. Мистецтво XVII—XVIII століття. Київ, 2007. 333 с.

⁵¹ Історія українського мистецтва: у 5 т. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. Д. Степовик. Київ, 2011. Т. 3. Мистецтво другої половини XVI—XVIII століття. 1088 с.

⁵² Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : Методичний посібник. Ін-т проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

⁵³ Тимченко Т. Р. Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими П. М. Жолтовським). С. 263—267.

товського було подано загальне дослідження та вказані пігменти фарб у декількох варіаціях: сучасна назва пігменту, етимології старої української назви та назви, які були вживані тогочасними майстрами в українському та російському варіантах. Також не менш важливими у дослідженні є словники української та польської мов⁵⁴.

У 2018 році була опублікована наукова стаття дослідниці О. Рижової, присвячена тлумаченню значень таких термінів, як «художня традиція», «майстерня», «школа», «стиль», «манера», «тема», «сюжет», де також було відзначено, що, крім барокового стилю, у розглянутому періоді існування Києво-Лаврської малярні художня школа використовувала і стилі інших культур, які вдало поєднувала⁵⁵. У 2020 році дослідниця опублікувала монографію, де розглянула твори київського малярства XVII—XVIII століть, вона проаналізувала приблизно 200 ікон, 150 інших творів образотворчого мистецтва та деякі архівні джерела, визначила їхні особливості, авторство, походження, малярські техніки і технології. На підставі представлених творів тогочасного мистецтва О. Рижова з'ясувала той факт, що Києво-Лаврська малярня мала високоякісну мистецьку традицію, яка дала поштовх для культурного розвитку не тільки в Києві, а й по всій Україні та за її межами⁵⁶. Також вона з'ясувала, що характерною особливістю тогочасного мистецтва Києва був синтез візантійського та західноєвропейського мистецтва, адже це місто завжди мало глибокі зв'язки зі Східною та Західною Європою.

У своїй статті Тетяна Кара-Васильєва дослідила співпрацю Лаврської малярні з осередками гаптування. Опубліковано чималу кількість ілюстрацій, де вказано тотожність представлених малюнків та гаптованих робіт, зокрема одним з осередків гаптування був Флорівський монастир у Києві. Висвітлено та проаналізовано деякі малюнки, які були виконані в Лаврській малярні, та їхні втілення в гаптованих роботах Флорівського монастиря, коли ігуменею була Олена (баронеса де Жанті). Завдяки названим вище роботам можна з'ясувати, якого високого розвитку тоді сягнув стиль бароко⁵⁷.

⁵⁴ Етимологічний словник української мови : у 7 т. АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; редкол.: О. С. Мельничук (голов. ред.) [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1. 630 с.; Словник української мови : в 11 т. АН Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; редкол.: І. К. Білодід [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 4. 840 с.; Linde B. S. Słownik języka polskiego : w 6 T. Lwow, 1855. T. 2. 691 s.

⁵⁵ Рижова О. О. Іконопис Києва та Києво-Печерської лаври: кінець XVII — початок XIX ст. (базові терміни дослідження та їх значення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 206—212.

⁵⁶ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть : монографія. НАН України; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Київський університет, 2020. С. 395.

⁵⁷ Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономалярні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2019. № 2. С. 56—66.

Основні положення та висновки дослідження Веремесенком Тарасом були опубліковані у фахових виданнях⁵⁸.

2. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

У структурі наявного архівного комплексу Центрального державного історичного архіву України в м. Києві (ЦДІАК України) монастирські архіви складають значний пласт — 84 фонди. Хронологічно вони охоплюють XV—XX століття. Слід відзначити, що монастирські архіви, особливо раннього періоду, збереглися погано. Причиною цьому були часті пожежі, відсутність спеціальних приміщень і контролю за зберіганням. Чимало документів зникло у XVIII столітті в результаті цілеспрямованого вилучення пам'яток української старовини в процесі складання історичних описів, проведення різного роду історичних досліджень. Зокрема, указ Петра I (грудень 1720 року) диктував єпархіальним архієреям вилучати різні актові джерела. У 1750 році Священний синод звелів керівництву Києво-Печерської лаври вислати до столиці імперії всі наявні стародруки польською і латинською мовами, а у 1781 році — документи для складання описів усіх монастирів Російської імперії. За часів радянської влади монастирські фонди зазнали значних втрат унаслідок розпорошення архівних цінностей по різних наукових установах. Попри особливу роль Києво-Печерської лаври в українській і світовій історії та культурі, джерельна база її опрацьована не повністю. Хоча основний пласт документального комплексу лаври зберігається в ЦДІАК України (крім власне фонду Києво-Печерської лаври, також в інших фондах, передусім у Ф. 127 «Київська духовна консисторія»). Окремі документи, а іноді й цілі їхні масиви, знаходяться в різних архівних, музейних і бібліотечних установах. Це насамперед фонди Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (містять документи з історії, культури і мистецтва лаври); Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського НАН України (ІР НБУВ) (багато документів про окремих лаврських діячів); Державних архівів Києва та Київської області, Центрального державного архіву вищих органів влади і управління України (щодо історії та діяльності лаври за радянського періоду). Значний комплекс документів з історії лаври знаходиться також у російських архівних фондах: зокрема, у Ф. 796 «Канцелярія Синоду» (Російський державний історичний архів); Ф. 18 «Духовне відомство» (Російський державний архів давніх актів).

⁵⁸ Веремесенко Т. Р. Начальники Лаврської ікономалярні XVIII — першої половини XIX ст. (роки, обов'язки та їх роль). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 19. С. 129—138; Його ж. Малярське навчання в Лаврській церковно-мистецькій школі другої половини XVIII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2022. № 3. С. 137—140.

У дорадянський період архів лаври зберігався на нижньому поверсі Лаврської великої дзвіниці. З 1919 року і до перетворення лаври в музей-заповідник 1926 року документи перебували у віданні церковної громади «Києво-Печерська Успенська лавра», а потім перейшли на зберігання до Київського обласного історичного архіву. У 1944 році фонд було передано до Центрального державного архіву УРСР у м. Києві числом 21 678 описаних одиниць. У 1951—1955 роках розсип упорядковувався, були складені інвентарні описи, до яких увійшло 7638 одиниць зберігання, у тому числі 110 справ, отриманих із музею-заповідника «Києво-Печерська лавра».

Звертаючись до архівних джерел, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник публікує серію видань під назвою «Архів Києво-Печерської лаври», які є путівником до величезного масиву архівних матеріалів з історії одного з найвідоміших монастирів⁵⁹. У серії існує ґрунтовна джерельна база для фундаментальних наукових досліджень не тільки щодо малярні Києво-Печерської лаври, а й щодо інших об'єктів цієї установи. Представлена низка покажчиків (предметно-тематичний, іменний та географічний) до архівного фонду Києво-Печерської лаври, який міститься у ЦДІАК України. Необхідність їх створення обумовлена специфікою фонду — унікального за обсягом (понад 30 тис. справ, що перевищує обсяг решти монастирських фондів ЦДІАК України, разом узятих), структурною побудовою (11 окремих частин) і багатоплановістю вміщеної у ньому інформації.

Отже, завдяки праці «Архів Києво-Печерської лаври» можна знайти матеріали, потрібні для дослідження історії діяльності Києво-Печерської лаври. Щодо мистецької складової частини джерельної бази, то в архіві знаходяться такі документи: церковний живопис; малярство; монахи-малярі; малярня; малярська школа та мистці; майстри⁶⁰. Охоплюють ці документи другу половину XVIII — початок XX століття. До цього можна додати ще архівні документи, що стосуються Успенського собору: як про саму будівлю, так і про іконостаси та церковне малярство. Не менш важливим для існування Лаврської малярні була торгівля. За архівними даними ми можемо дізнатися про купівлю фарб для майстерні. Якщо згадувати про продаж, то в архіві є невеличкі згадки «ікон і прикрас до них». При Києво-Печерській лаврі існували «іконні лавки». Матеріалів про продаж ікон дуже багато, але вони висвітлюють в основному другу половину XIX століття. Отже, хронологічні рамки представлених архівних матеріалів охоплюють XIX—XX століття. Згадки про XVIII століття є не дуже значними, проте дають змогу дослідити та проаналізувати історію Лаврської малярні.

В Інституті рукопису НБУВ НАН України є матеріали з історії Києво-Печерської лаври. Скажімо, у відділі рукописів, а саме у фонді 229 за № 1—48

⁵⁹ Кагамлик С. Р. Архів Києво-Печерської лаври та заповідника. Вип. 1. ЦДІАК України. Ф. 128. Києво-Печерська лавра: Предметно-тематичний покажчик. Київ, 2008. 359 с.

⁶⁰ Там само. С. 298.

зберігаються «кужбушки» — учнівські тушовані малюнки Лаврської малярні XVIII століття. Крім цього, також представлені європейські підручники з малювання, посібники, гравюри та малюнки.

«Кужбушки» на різні сюжети дають змогу зрозуміти не тільки якість учнівських малюнків, а й вплив західного мистецтва з додаванням українських мотивів, стильові особливості XVIII століття, способи написання мистецьких шедеврів, тобто можна зрозуміти рівень мистецької освіти Лаврської малярні; а також відтворити методику навчання і виховання учнів Києво-Лаврської школи. У «кужбушках» можна знайти дуже малу кількість малюнків із вказівкою, у який колір потрібно їх забарвлювати, але це стосується в основному одягу; звичайно, іноді виникають труднощі з прочитанням скоропису XVIII століття та пошуком слів, назв цих кольорів. За даними П. Жолтовського, збереглося близько 20 малярських ескізів, де вказано, якими кольорами потрібно малювати. Крім мистецької складової частини, у «кужбушках» можна бачити текстологічний матеріал. У відділі колекцій також представлені західноєвропейські підручники з малювання, що зберігалися в бібліотеці Києво-Печерської лаври.

Тому для дослідження історії Лаврської малярні та альбомів малюнків застосовують різні методи. Наприклад, у минулому головними методами української мистецтвознавчої науки були описовий, історико-джерелознавчий та стилістичний аналіз. Саме в таких аспектах переважно розглядали й барокові ансамблі Києво-Лаврської малярні. Проте, як показує сучасна практика, під час вивчення пам'яток почали використовувати різні методології інших наук, котрі дають змогу створювати широкий культурний контекст. Скажімо, застосовуючи історико-системний метод, можна проаналізувати політичний вплив на Лаврську малярню, з'ясувати соціальний склад учнів, їхню кількість та методи навчання учителів. Атрибутивний метод застосовується для визначення часу створення твору, імені автора та унікальності автентичності мистецького зразка. Ідеографічний метод дослідження спрямований на вивчення окремих унікальних і неповторних історичних фактів та їхніх індивідуальних особливостей. Започаткований Ервіном Панофскі іконологічний метод використовується у таких науках, як мистецтвознавство, історія та культурологія. За його інтерпретацією, твори мистецтва вивчаються у три етапи: що зображено? як зображено? що це означає? Тому усі інші методи, як-от: проблемно-хронологічний, історико-генетичний, історико-порівняльний, історико-біографічний, історико-динамічний, історико-типологічний та палеографічний, також застосовувалися у роботі для дослідження⁶¹.

⁶¹ Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. С. 113—115.

* * *

Отже, завдяки аналізу наукових праць Михайла Істоміна, Федора Уманцева, Павла Жолтовського, Аліни Кондратюк, Дмитра Степовика, Василя Шиденка, Івана Пилипенка, Євгена Пашенка, Тетяни Тимченко, Ольги Рижової, Тетяни Кара-Васильєвої, Людмили Міляєвої, Григорія Логвина, Назара Козака, Володимира Овсійчука, Роксолани Косів, Михайла Приймича, Олександра Найдена, Ірини Дундяк та інших з'ясовано наукову розробленість теми. Можна стверджувати, що дана проблематика церковного малярства, образотворчого мистецтва аналізувалась і застосовувалась у цьому науковому дослідженні. Але, на жаль, не всі аспекти з історії Лаврської церковно-мистецької школи були вивчені достатньо. Наприклад, недостатньо були проаналізовані аспекти історії функціонування Києво-Печерської малярні, її керівництва, внутрішнього робочого процесу в майстерні, колористика малюнків, текстологічне навантаження в сюжетах, використання барвників тощо. Незважаючи на це, праці названих учених мають дуже важливе наукове значення не тільки для розробки досліджуваної проблематики, а й для студіювання історії українського мистецтва в цілому. В цій науковій розвідці основу джерельної бази становлять архівні документи та малюнки малярні, але в котрий раз потрібно констатувати, що, на жаль, не всі джерела повністю збереглися, і це ускладнює наукове розкриття теми. У цьому розділі була зазначена потрібна для дослідження методологія. Та все ж за наявними матеріалами можна успішно виконати поставлені завдання й досягти мети дослідження.

ІСТОРІЯ, МИСТЕЦЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ

1. ІСТОРІЯ, МИСТЕЦЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ ЛАВРСЬКОЇ ІКОНОМАЛЯРСЬКОЇ ШКОЛИ

У цьому розділі висвітлено історію та мистецьку спрямованість Лаврської ікономалярської школи з XVIII до початку XIX століття, оскільки найбільше джерел, що ілюструють це, збереглося саме за цей період.

Першу згадку про Лаврську малярню датовано кінцем XI століття, коли вона стала провідним центром малярства Руси-України⁶². Одним із перших майстрів був печерський чернець Олімпій Іконописець. Подальше існування малярні невідоме, бо не збереглося архівних джерел, що могли б дати змогу дослідити будь-який період історії малярні Києво-Печерської лаври до XVIII століття. Однією з причин такої ситуації може бути пожежа в Лаврі 1718 року. Можна припустити, що впродовж XI—XVIII століть Лаврська малярня таки існувала, у ній навчалися і працювали люди з різних куточків України та з-за кордону, але достатніх архівних джерел, які б указували на це, на жаль, не збереглося⁶³.

До появи на теренах України стилю бароко українці завжди намагалися переосмислити ті чи інші готові мистецькі стилі. Так було за часів Руси-України. Потім, після розпаду Київської держави через монгольську навалу, українці усвідомили свою європейську ідентичність, що дало змогу в подальшому поступово відмовитися від «візантійщини» та уповні не сприймати азійського впливу, до якого дуже позитивно ставилися етноси східних околиць Руси-України.

З кінця XVII століття починається розвиток освіти на українських землях. Відкриваються школи, колегіуми, на діяльність яких мала великий вплив створена 1576 року князем Костянтином Острозьким Острозька академія.

⁶² Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 19.

⁶³ Історія українського мистецтва : у 6 т. Академія наук УРСР. Голов. редакція УРЕ; голов. ред. кол.: М. П. Бажан. Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. Київ : Жовтень, 1967. С. 211.

Крім того, до процесу створення освіти залучалися широкі кола громадян, які об'єднувалися у братства для захисту інтересів православної церкви, поширення освіти, видання книг та розвитку освіти в цілому. Наприклад, перша братська школа на території України виникла 1586 року у Львові, пізніше подібні школи почали з'являтися в інших містах — Перемишлі, Луцьку, Стрию, Вінниці, Кам'янці-Подільському, Києві. У ті часи освіченість стала характерною рисою українців.

Петро Могила започаткував школи вищого типу — колегії. Такого типу заклади освіти почали з'являтися в Києві (1632), Кременці (1636), Вінниці (1638), а вихованці Києво-Могилянської академії відкрили подібні заклади в інших містах того часу: у Чернігові (1700), Харкові (1726), Переяславі (1738).

Важливу роль в освіті відігравала діяльність Києво-Могилянської академії (1615—1817). Завдяки їй відбувся розвиток не тільки освіти, а й суспільного, культурного аспекту, що мав неабиякий вплив як на українське населення, так і на Московію. Адже багатьох освічених українців було запрошено до Московії для розбудови імперської держави в культурному, політичному та релігійному плані.

Загалом ренесансний стиль в українському мистецтві ґрунтувався на таких самих принципах гармонії, що і європейський та італійський. Тобто відбувалася відмова від аскетичного стилю у палітрах українських малярів і сухості, що були притаманні саме Візантії. З XVI століття можна помітити більше яскравих барв, які несли за собою більш оптимістичне сприйняття світу.

Для українських земель XVII—XVIII століття були дуже складним періодом. У цей час сталося багато зрушень у політичному, економічному та культурному аспектах. Незважаючи на велику кількість тогочасних випробувань, розвиток все одно відбувався. На території України, як і на Заході, міські ремісничі цехи відігравали вагомий роль у розвитку декоративного мистецтва.

Бароко — це унікальний стиль світового масштабу, який зміг перевершити попередні стилі — готику та ренесанс. Відбулася зміна стилів у кінці XVI — на початку XVII століття. На Заході бароко було мистецтвом тривоги, неспокою, дисгармонії, тобто заперечувало попередній ренесансний стиль. Більшість країн Європи повністю наслідували італійське бароко, що майже нічим не відрізнялося одне від одного, тільки в деяких країнах можна було помітити певну відмінність, але незначну. Українське ж бароко розвивалося протилежним шляхом, воно продовжило ренесансний стиль, надавши мистецтву більшої піднесеності⁶⁴; гетьмани, козацька старшина вкладали свої кошти у створення різних мистецьких шедеврів.

⁶⁴ Степовик Д. В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. Київ : Кліо, 2013. С. 11.

Слід зазначити, що багатьох людей, які проживали на території України, приваблювала Європа. Цікавила вона тим, що там постійно відбувався прогрес у багатьох галузях, у тому числі розвою набували культура, освіта та мистецтво. Чимало українців прагнули навчатися в європейських державах, щоб потім повернутися на Батьківщину, передати отримані знання іншим людям, бо тільки Європа могла дати нашим співвітчизникам велику кількість знань, на відміну від Московського царства, яке, навпаки, забиравало до себе талановитих українців, котрі просвіщали московитів, намагаючись зробити їх цивілізованими людьми.

Михайло Вуяхевич, який управляв Києво-Печерською лаврою у 1690—1697 роках, позитивно ставився до різних ініціатив відомого митця Олександра-Антонія Тарасевича, про якого в нашій роботі йтиметься дещо далі. Однією з них була ідея розширити малярню, додавши до навчання виготовлення нового виду гравірування — мідьориту. Коли архімандритом лаври був Іоаникій Сеньотович (1715—1727), він увесь час оберігав лавру від московських впливів та водночас усіляко підтримував, як і М. Вуяхевич, Тарасевича, зокрема у створенні «майстерні з рисунку, гравюри і малярства», бо Тарасевич ще нею керував⁶⁵.

Українські ікономалярі успадкували візантійську систему кольорів, яка була опрацьована лідерами православної церкви Василем Великим, Діонісієм Ареопажитом, Іваном Дамаскиним та Григорієм Назиянзином. Зауважимо, що у майстрів, котрі сповідували православ'я, основою колористичної системи храмового мистецтва була золота система, адже в християнстві це був символ вічного світла в Царстві Небесному, а українські малярі зробили триєдину систему кольорів, де, крім золотого, виступають інші — пурпурний та блакитний. Усі вони завжди були поєднані між собою, хоча й комбінувалися на українській іконі інші кольори, але все-таки домінували золото, пурпур та блакить. Прикладами цього можуть слугувати ікони Ісуса Христа та Богородиці, одяг яких розфарбовано в пурпурний та блакитний кольори, що символізують царську владу, на золотому тлі, тобто в місці, недоступному для розуму людини. Водночас у прикрашанні українських храмів не було такого надуживання золота (синій, блакитний купол із жовтими зірками), яке можна було помітити у візантійському та російському малярстві, тому що українська духовність була заснована не на віддаленості земних кольорів від небесного недоступного золотого світла, а, навпаки, — на їхньому зближенні, тобто Царство Небесне починається на землі. Крім цього, золото, пурпур і блакить — це основні кольори ікон, настінних розписів, церковних тканин. Інколи пурпурний колір замінювали малиновим, а в пізньому бароко й романтизмі — брунатним. Незважаючи на різнобарвність кольорів у мистецтві, символіка залишалася сталою, а сфера їхнього застосу-

⁶⁵ Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery : монографія. Київ : Вид. від. Укр. православ. церкви Київ. патріархату, 2001. С. 189.

вання виходила за межі церковного мистецтва, успішно поширювалася на герби і прапори⁶⁶.

Україна — єдина православна країна, яка сприйняла стиль бароко в різних видах мистецтва і дала свою унікальну інтерпретацію цього стилю, це сприяло розвитку мистецтва: ікономалярства, портрета, гравюри, архітектури, що не має аналогів у світі. Для того щоб прийняти стиль бароко, мистці не просто наслідували його, а й убирали в себе глибинну внутрішню суть, що добре вписувалася в догмати православної віри. У Києво-Печерській лаврі зароджувалися та розвивалися мистецькі, музичні, архітектурні та освітні новації, що мали великий вплив поза лаврськими стінами. Його можна було помітити як у Києві, так і загалом в Україні, а також за її межами. Культура Києво-Печерської лаври вплинула на різні види мистецтва стилю бароко.

Чимало авторів барокових творів жили або працювали в лаврі. Звісно, не тільки Києво-Печерська лавра була центром творення української духовної культури. Крім неї, це були Києво-Могилянська академія, Софія Київська, майстерні Подолу, а також київська школа гаптування, де створювалися неперевершені твори шитва, що були взірцем для інших. Усі ці київські осередки мали неабиякий вплив, котрий виходив за межі сучасної території України. Водночас лаврі належить особлива роль у створенні українського бароко, тому що вона потребувала такого мистецтва у книгодрукуванні, архітектурі, образотворчому мистецтві, відтак постійно співпрацювала з іншими осередками. Майже кожний намісник, архімандрит обителі позитивно ставився до барокового мистецтва, яке створювали лаврські вчителі, керівники, учні та монахи.

Значний вплив київська школа мала і на характер живопису композицій Благовіщенського собору в м. Ніжин, які було виконано у XVIII столітті, про що свідчать фрагменти розпису вітваря. Також можна згадати розписи Михайлівської церкви в Переяславі та розписи церкви Білий Спас у Межигір'ї. У малярні Києво-Межигірського монастиря працювали талановиті мистці, один з них — Павло Казанович, який 1747 року керував малярськими роботами в Троїцько-Сергіївській лаврі⁶⁷.

Слід зазначити, що також малярські осередки з'являлися в інших містах — Чернігові, Львові, Полтаві. Зокрема, на Чернігівщині стиль бароко знайшов свій найвищий вияв у гаптарстві, шитві, різьбленні іконостасів тощо. Тут велику роль відігравала меценатська, культурно-освітня, проповідницька діяльність чернігівського митрополита Лазаря Барановича та київського митрополита Стефана Яворського, який у Ніжині збудував величний Благовіщенський собор «Назарет Богородиці», оздобивши його високохудожніми творами мистецтва.

⁶⁶ Степовик Д. В. Українська гравюра бароко... С. 24.

⁶⁷ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття. 1968. С. 189.

Завдяки Лазарю Барановичу відбулася відбудова храмів у Чернігові — Спаського собору XI століття і Борисоглібського — XII століття і відкриття школи та друкарні. Після їх відкриття він запросив граверів Л. Тарасевича та І. Щирського, за ескізами яких гаптувалися твори шитва. Крім відомих граверів, також приїхали до Чернігова інші талановиті церковні письменники, проповідники, поети — Іоанікій Галятовський, Дмитрій Ростовський (Туптало), Іван Величковський. Тут почали публікуватися праці з церковної історії краю.

Не менш важливе значення для мистецтва бароко мав розвиток історичної науки. Недарма саме наприкінці XVII — у XVIII столітті з'являються такі праці, як «Літопис Самовидця» Романа Романовського, літописи Григорія Граб'янки та Самійла Величка, а також Густинський літопис та «Хроніка літописців стародавніх» (1672) Теодосія Софоновича.

Такі видатні постаті, як Богдан Хмельницький, Іван Самойлович, Іван Мазепа, та інші тогочасні козацькі можновладці продемонстрували усьому світові приклади боротьби за незалежність та визнання. Оскільки серед козацької старшини і звичайного люду існували певні ідеали, то їхні імена та образи було використано під час створення пісень, легенд, дум, портретів, ікон. Це також сприяло виникненню такого цікавого явища, як народна картина «Козак Мамай», введенню портретних зображень гетьманів і козаків до ікони «Покрова».

У кінці XVII — XVIII столітті відбувається формування національних рис українського декоративного мистецтва з позитивним, яскраво піднесеним світовідчуттям та народно-естетичними ідеалами. І це якраз той свіжий подих, якого так потребувало українське мистецтво. Гетьмани, козацька старшина, церковні ієрархи власним коштом будували церковні та світські споруди, починаючи з Петра Сагайдачного, який збудував на території Київської братської школи першу Богоявленську церкву (1620 року). Коштом гетьмана Івана Самойловича було побудовано собор Мгарського Лубенського монастиря, генеральний обозний Дунін-Борковський власним коштом облаштував церкви Єлецького монастиря в Чернігові.

Завдяки меценатській діяльності Івана Мазепи відбувся розквіт та розвиток усіх видів мистецтва. За його кошт у Києві було побудовано собори Миколаївський на Печерську та Богоявленський Братський на території Києво-Могилянської академії. Ба більше, він надав кошти на реставрацію Софійського та Михайлівського соборів, святині Києво-Печерської лаври — Успенського собору та церкви Всіх Святих.

Усі меценати щедро оздоблювали храми іконами, прикрашали настінним розписом, а також замовляли для цього коштовні вироби із золота й срібла для іконостасів, ікон, Євангелія. Те ж саме стосувалося світських споруд, тільки з тією різницею, що тут речі хатнього вжитку прикрашалися золототканими виробами, барвистими килимами, яскравою керамікою. Усе це сприяло розвитку всіх видів декоративного мистецтва, а відтак розвитку ремесел і торгівлі.

Той факт, що керівництво лаври позитивно сприйняло стиль бароко, є унікальним явищем, адже лавра була православною твердиною, котра прийняла мистецький стиль, який з'явився в центрі католицизму — в Італії. Можна впевнено стверджувати, що це був свідомий вибір, який узяли за приклад, трохи видозмінили і так уміло пристосували до православного мистецтва, що інші народи теж узяли його за взірць (Балкани та Московське царство). Скажімо, український архітектор Іван Зарудний спорудив храм Івана Воїна, Меншикову вежу та інші споруди, а лаврське барокове малярство стало популярним у Сербії, що згодом дало поштовх до розвитку власного живопису цієї країни. Одним із прикладів такого малярства може бути сербський монастир Крушедол.

Для лаврських храмів характерні багата ліпнина, пишний орнамент, відчуття руху, що тісно пов'язані із впливом українських народних традицій, оскільки велику роль для українців відігравав колір та декоративні мотиви, приміром, народна вишивка, кераміка тощо. Ця ж тенденція знайшла відображення і в зодчестві, а лавра сприяла розвитку такої унікальної архітектури.

Зауважимо, що не тільки архітектура і мистецтво лаври плідно розвивалися за часів бароко, у цей період набули розвою церковний спів та музика, що теж тяжіли, як і інші види мистецтва, до пишності, контрастності та позитивного настрою.

За цієї ж доби лавра стала провідним місцем, де створювалися та розвивалися музика і спів. Одним із прикладів цього можна назвати багатоголосий акапельний спів, який замінив одноманітний монодитичний⁶⁸. Зміни в мистецтві співу зумовили відповідні зміни в нотах. Так звану крюкову систему нотації, якою послуговувалися за Середньовіччя, було замінено п'ятилінійними нотними станами, і цей принцип дістав назву київської квадратної нотації. У лаврі в церковному співі частіше почали використовувати нову октавну систему, в якій було розподілено висоту і тембр, чіткіше почали звучати мажорні та мінорні інтонації. Утверджуються чотири типи голосів: бас, тенор, альт, дискант, кожен із них мав декілька партій. Завдяки цьому український православний спів став прикладом для української народної культури, унаслідок чого український церковний спів набув великої популярності у світському середовищі. Також широкому розвитку барокової музики та співу сприяв підручник українця Миколи Дилецького (1630—1690) «Граматика співу музикійського», що був популярний не тільки в Україні, а й поза її межами. У XVIII столітті створювали духовну музику композитори Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артем Ведель. Завдяки їхній плідній творчості, що об'єднувала українську народну пісенність та партесний багатоголосий спів, відбувалося піднесення духовної музики, яка інколи виходила за межі церковного співу й була також популярною серед світського кола. Її масовості також сприяла лавра, а деякі з композиторів,

⁶⁸ Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery. С. 214.

як-от А. Ведель, узагалі певний час були в ній посласнниками. Врахувуючи такий розвиток музики та співу, Російська імперія забирала усіх талановитих співаків, композиторів і просто обдарованих людей до своєї столиці.

Києво-Печерська лавра, крім архітектури, музики та інших видів мистецтва, також дала Україні нову барокову ікону. Саме цей духовний центр стояв на чолі оновлення української ікони в період бароко. Разом з осередками у західних регіонах України Лаврська малярня створювала унікальні зразки ренесансних, ренесансно-барокових і вже пізніше — суто барокових ікон. Недарма протягом усього XVIII століття сюди приходила навчатися велика кількість учнів не тільки з України, а й з інших держав Європи, наприклад, уже згадуваний вище Олександр Тарасевич.

У першій половині XVII століття жвавого розвитку набуває гравюра, яка застосовувалася для оформлення та ілюстрування друкованих книг. Саме гравюра стала популяризатором нових тем, сюжетів іконографії, які було запозичено із західноєвропейських джерел тієї епохи. Використовуючи ці джерела, українські майстри видозмінювали їх, завдяки чому українська книга стала цікавим та яскравим явищем у художній культурі України.

Наприкінці XVII століття українська графіка суттєво змінилася під впливом запровадження техніки мідьориту, якою володіли мистці, що пройшли західноєвропейську школу, і це дало великий поштовх до розвитку українського мистецтва. О. Тарасевич і його послідовники Л. Тарасевич та І. Щирський продемонстрували у гравюрі весь діапазон можливостей стилю бароко. Їхніми роботами користувалися багато українських митців, і саме розвиток графіки серйозно вплинув на розвиток декоративного мистецтва.

В історіографії побутує думка, що О. Тарасевич здобув освіту в Аугсбурзі у братів-граверів Кіліанів, чим можна пояснити наявність у його бібліотеці та в лаврі великої кількості аугсбурзьких видань. Після його смерті багато хто користувався привезеними ним книгами — учителі, керівники, малярі, підмайстри та учні. На жаль, певна частина навчального матеріалу, ймовірно, згоріла під час пожежі 1718 року. На той час не кожен міг навчатися за кордоном, тому, можливо, він міг походити із середніх чи заможних верств населення, які могли собі дозволити таке навчання. Цілком можливо, що Олександр та Леонтій Тарасевичі походять з однієї родини. Крім того, дослідники творчого життя О. Тарасевича помітили в його манері та стилі схожість із гравюрами Кіліанів. У той час в Аугсбурзі митці стежили за іншими майстрами та їхніми творіннями. Наприклад, Кіліани мали певні зв'язки з Нідерландами. Крім аугсбурзьких видань, які мав О. Тарасевич, котрі згодом отримала у спадок лавра, знаходимо і збірку гравюр одного з постбрейгелістів — Клауса Вісхера. Творча діяльність Бартоломія та Філіпа Кіліанів якраз збігається із часом навчання у них нашого мистця. Деякий час у колекції О. Тарасевича, що пізніше знаходилася в бібліотеці лаври, зберігалася генеалогія австрійських монархів, де можна побачити портрет Вольфганга Кіліана. Перед тим як потрапити до Києва 1688

року, О. Тарасевич працював у м. Глуськ в Білорусі (1672—1677), у м. Вільно (1678—1688) живописець виконав гравюру образу Холмської Богородиці до перевиданої у Замості 1684 року відомої книги Якова Суші під назвою «Тричі відроджений фенікс». Цікаво, що ця ікона походила з українських земель та зображена вона була О. Тарасевичем у стилі ранніх українських ікон за канонами слов'янсько-візантійської іконографії. Інша гравюра викликає не менший інтерес; її опубліковано в книзі Ф. Бартошевського «Пресвята Богородиця — покровителька країн Східної Європи». На цій ілюстрації зображено Діву Марію із маленьким Спасом, навколо них — багато ангелів, деякі з них тримають корону для Диви Марії. Усі зображені постаті на гравюрі усміхаються. Крім того, тут зображено мапу, де точно окреслено річки, гори, українські міста. Ця карта деталізована краще за мапу Гійома де Боплана і є гарним доробком О. Тарасевича. Узагалі бароко мало найбільший вплив на українську гравюру на міді (як ілюстрація до панегіричної книги та академічної тези) і набагато менше позначилося на оформленні літургійної книги та портреті⁶⁹.

До того як О. Тарасевич приїхав до Києва, його роботи являли собою релігійні сюжети, ілюстрації у книжках, як титульні, так і текстові, барокові композиції. Найменшу частину з цього переліку займають портрети. Їх переважно виконано в стилі бароко, частина з них має більше спільних рис із західноєвропейськими портретами тієї доби, а інша — більш близька до українського або до «сарматського» портрету, в чому є унікальність робіт майстра. Деякі його твори були ближчі до образів і форм італійського Відродження, інші — до реалізму голландських мистців. Одним із прикладів поєднання як західноєвропейського, так і українського мистецтва може бути портрет архідиякона Миколи Слупського (1677), який було виконано після смерті цієї духовної особи. Зображення могло слугувати як натрунний портрет, у якому треба було зобразити людину без усілякої пишності, такою, як вона була — кривий ніс, неправильної форми голова, опуклі очі⁷⁰.

1690 року в лаврі О. Тарасевич прийняв чернецтво, а за кілька днів новим архімандритом став Михайло Вуяхевич, який до цього обіймав посаду генерального судді. М. Вуяхевичеві було присвоєно духовне ім'я — Мелетій. Мистцю дали завдання вигравірувати образ цього духовного очільника. Його портрет було виконано в лютому 1693 року, де Мелетія було зображено як суворого діда. Рисунок виконав О. Тарасевич на високому рівні. Наприклад, присутня чіткість світла та тіні, що створює враження ніжної пластики. Крім цього, деталізовано вбрання архімандрита, бороду, що наближає цю гравюру до малярського портрета.

⁶⁹ Логвин Г. Н. З глибин : Гравюри українських стародруків. XI—XVIII ст. Київ : Дніпро, 1990. С. 86—87.

⁷⁰ Степовик Д. В. Українська гравюра бароко... С. 183.

Отже, аналізуючи, можна дійти висновку, що портрети київського періоду в творчості Олександра Тарасевича поступово еволюціонували. Коли мистець опинився у рідному краю, він почав переосмислювати минулі портрети, які виконав до того. Хоча кількість у цей час творів набагато менша порівнянно з періодом перебування у Вільно або Глуську, але майже всі гравюри мають високу якість виконання. Окрему увагу привертають портрети, на яких особистості зображені так, немов вони живі. Таким чином, можна побачити, що творчість Олександра Тарасевича увібрала у себе традиції декількох шкіл, та попри це він не забув про своє національне коріння, не відійшов від української мистецької традиції, не копіював західні взірці та й не слідував канонам «візантійщини».

У перші десятиліття діяльності петербурзька Академія мистецтв у XVIII столітті була тісно пов'язана з Україною, адже велика кількість видатних українців — Антон Лосенко, Володимир Боровиковський, Дмитро Левицький та багато інших — до того, як потрапити до цієї академії, на своїх малюнках демонстрували стиль Лаврської малярні.

Мистецька еволюція української ікони від візантизму до бароко, а згодом до класицизму завершилась у кінці XVIII століття. Завдяки відкритості лаври, широким міжнародним зв'язкам, бажанню вчитися нового був можливим постійний розвиток українського мистецтва.

Серед багатьох мандрівників, які відвідували Україну і залишили про неї спогади, зустрічаємо ім'я Петра Алепського, секретаря Антіохійського патріарха Макарія III, який двічі побував на українських теренах — у 1654 і 1656 роках. Під час своєї мандрівки Павло Алепський відвідував Києво-Печерську лавру. Він відзначав неймовірну красу українських храмів, ікон, людей, у лаврі йому сподобалася друкарня та її продукція, що була різних розмірів, кольорів, видів, походження. Цілком імовірно, що деякі з цих зразків використовувалися для навчання в малярні, судячи з усього були сприйняті малярами, перероблені під ті чи інші завдання і певним чином вплинули на іконографію другої половини XVII століття⁷¹. Наприклад, мандрівник зазначав, що українські майстри запозичили художній стиль зображуваних постатей та колористику одягу від «франкських» та «лядських» живописців. Ці майстри мали великий хист у зображенні людських облич. У XVIII столітті можна помітити таку ж майстерність у малюнках Лаврської малярні. Засновуючись на цих враженнях Павла Алепського, можна сказати, що мистецька традиція малярні була максимально наближеною до західноєвропейських картин і гравюр.

Інколи до Московського царства запрошували різних майстрів. Скажімо, 1655 року в Москву за царським указом прибуло два майстри з лаври — Север'ян Зінкеєв і його помічник Прокопій Остапов. У 1681 році, теж за царським указом, було послано Карпа Золотарьова описувати церковні креслення

⁷¹ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть : монографія. НАН України; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Київський університет, 2020. С. 84.

до українських міст — Києва, Ніжина, Батурина, Глухова. Після того як він повернувся до Москви 27 травня, цар Федір видав указ, яким повелів побудувати церкву нового типу, якої до цього не було в Московщині. Завдяки українському впливу побудований на Пресні храм є дуже подібним до церкви Миколи Приписки в Києві та Нікольського собору в Ніжині. У той час маляра Павла Казановича було направлено в Троїце-Сергієву лавру для оновлення розписів.

У першій половині XVII століття почала наповнюватися новим змістом і змінюватися за пластичним вирішенням, художнім рівнем та своєю функцією скульптура. Крім того, вона була тісно пов'язана з релігійною архітектурою, що сприяло розвитку пластики, завдяки чому втілювалися в життя різні програми теологічного змісту.

Кожен зведений ансамбль іконостаса мав свою ідейно-художню програму, зображення на іконах та супровідні тексти були пов'язані з національно-визвольною боротьбою, зокрема іконостаси церков у Львові — П'ятницької (перша половина XVII століття) і Успенської (1630—1638, художники Ф. Сенькович, М. Петрахович).

У витворах тодішніх майстрів простежується характерний високий інтерес до побутових деталей міщанського костюма (ікона «Старозаповітна Трійця» в іконостасі Святодухівської церкви в Рогатині, 1650), і це було своєрідною трансформацією тенденцій східноєвропейського бароко. Як зазначалося вище, важливу роль відігравало козацтво, і відображення цього можна було помітити на стінописах Успенського собору Києво-Печерської лаври та Троїцького собору Густинського монастиря.

Зокрема, І. Руткович в іконостасах наголошував не стільки на теологічному підґрунті своїх творів, як на історизмі, що було характерно для українського стилю бароко того часу. Так, у іконостасі для церкви Різдва Христового в Жовкві мистець зобразив не тільки візантійського імператора Костянтина, а й київського князя Володимира Великого. Також він у двох іконах «Моління», створених для церкви в с. Потелич, представив портрети міщан (що пізніше не зважився зробити жоден художник).

Зазначимо, що з розвитком портретного жанру в іконах з'являються численні ктиторські та епітафіальні зображення, серед яких особливий інтерес становлять композиції, створені в Києві та Лівобережній Україні («Розп'яття з портретом лубенського полковника Леонтія Свічки», кінець XVII — початок XVIII століття).

У першій половині XVIII століття популярними стають ікони «Покрова Богоматері». У них часто можна знайти групові портрети замовників. Іконографія цього сюжету мала неабиякий вплив на декоративне мистецтво. В іконостасах церкви в с. Великі Сорочинці і Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври можна помітити всі барокові ознаки, характерні для українського живопису: концептуальність задуму, реалістичність зображення, пафос і патетика, що підкреслювалася безліччю орнаментів на іконах, а також пишністю і багатством.

У козацьких портретах наголос робився на рисах, які були притаманні ідеалові козацької старшини: гордовитість, соціальна гідність, мужність, підтвердження свого статусу зображенням герба, військових атрибутів. Таких людей зображували в парадних костюмах, багато оздоблених орнаментами. Щодо духівництва, то портретам його представників був властивий більш спокійний стиль при пишних, розшитих золотом ризах.

Стиль бароко, переплетений з українськими традиціями, був тим каталізатором, який спонукав мистецтво до залучення місцевих традицій, що мало яскраво виражений національний характер. Це проявилось в ошатності й урочистості виробів та їхньому оздобленні. Особливого розквіту набуває в них рослинна орнаментация. Завдяки стилю бароко створюються багаті орнаменти, герби, написи, барельєфи, прикрашаються речі світського й культового призначення. Наприклад, у карбуванні зі срібла оправ Євангелій, гаптуванні епітрахилей утверджується й поширюється орнаментальний мотив «Дерево Ієсееве». Це було пов'язано ще з праслов'янським уявленням про священне Дерево життя. Більше того, у старшини з'являється інтерес до витоків свого родоводу, до складання генеалогічних дерев, підтвердження їхнього походження з часів княжої доби. І це робилося не тільки суто для того, аби отримати якісь привілеї, а для того, щоб згадати свої історичні корені.

Епоха Бароко — це також період інтенсивного розвитку українського високого іконостаса, що поєднував у собі такі види мистецтва, як архітектура, різьблення, живопис, скульптура, а також ювелірне мистецтво. Прикладами цього є Царські ворота, карбовані зі срібла, у Борисоглібському соборі в Чернігові, Михайлівському Золотоверхому соборі в Києві. Створювали подібну красу на замовлення духівництва, козацтва, селянських громад для мурованих та дерев'яних храмів. Із початку XVIII століття у Царських воротах різьблення починає домінувати над живописом, завдяки чому з'являються рельєфні зображення. На межі XVII—XVIII століть архітектурний образ іконостаса набуває барокових форм за рахунок фронтонів, волут, пишної орнаментики. Разом із тим переважають зображення лози і грон винограду, символіка яких пов'язана з жертвністю Ісуса Христа.

Починаючи з 1730-х років іконостас стає більш динамічним з його вигнутими ярусами, глибоким ажурним позолоченим різьбленням, а ікони отримують гарні рослинні орнаменти — троянда, шипшина, гвоздика, соняшник, форми яких набувають тривимірної просторовості, що надає цим різьбленням ілюзії глибини.

Риси стилю бароко також проявлялися в золотарській справі. Зі срібла або золота робили оклади, пишні Царські ворота, потири, оправы для Євангелій та різні побутові речі. Вони приваблювали не тільки тим, що були виготовлені з дорогоцінних металів, а ще й тим, що мали цікаве декорування. Скажімо, рослинні орнаменти й сюжетні зображення поєднувалися з емаллями, колорит яких було побудовано на поєднанні блакитного, золотаво-жовтого, зеленого, різних відтінків рожевого кольорів.

Скажімо, розкішним оздобленням можуть похвалитися роботи київських золотарів І. Равича (чайник, 1715; оправа Євангелії, 1717), І. Білецького (оправа Євангелії, 1722), М. Юревича (Царські ворота, 1748; оправа головного престолу, 1751, виконані для Успенського собору Києво-Печерської лаври), П. Волоха та І. Завадовського (Царські ворота Софійського собору, 1747) та багато інших.

Не менш цікавим було оформлення у стилі бароко ливарних виробів — дзвонів і холодної та вогнепальної зброї. У багатьох її зразках можна помітити спеціальні написи, а на дзвонах — герби. Найвідоміші роботи ливарників Опанаса Петровича (дзвін для Софійського собору, 1705), Й. Балашевича (гармати, 1692, 1697), Олексія Івановича (дзвін, 1720) та інші.

XVIII століття для гаптування — це постійний рух, динаміка й масштабність побутових сцен, такі витвори вирізняються блиском золота, срібла й унікальною красою. Важливим центром розвитку гаптарства за часів ігуменства матері гетьмана Івана Мазепи був Києво-Вознесенський Печерський жіночий монастир. Трохи пізніше провідним центром стає Києво-Флорівський монастир. Саме тут було створено найкращі взірці гаптування, які можна сміливо порівнювати зі зразками європейського мистецтва. Недарма багато осередків гаптування співпрацювали з малярнею Києво-Печерської лаври.

Упродовж XVIII століття успішний з точки зору мистецтва бароковий період поволі йшов у забуття. Цілком можливо, що основною причиною цього було те, що царська влада поступово зменшувала вплив Києво-Печерської лаври. 1764 року Катерина II остаточно ліквідувала владу гетьманів, 1775 року знищила Запорозьку Січ, а під кінець XVIII століття козацька старшина вже стала російським дворянством, тобто російська влада знищила український національний дух, завдяки якому все набувало високого розвитку. Незважаючи на це, Лаврська малярня існувала і створювала мистецькі шедеври, на яких не раз продемонструвала високий професіоналізм, красу та унікальність.

Києво-Лаврська малярня мала високу художню традицію протягом століть. Прикладами цього можуть слугувати ікони Богородиці та Спасителя (1691) з іконостаса церкви Варлаама Печерського біля Ближніх печер та ікони з іконостаса церкви Різдва Христового біля Дальніх печер (1802)⁷². Якщо звернути увагу на лики зображених святих, то можна побачити, що протягом століття майстри малярні створювали твори, сповнені позитиву та краси, на чому базувалося українське бароко.

До кінця XVII століття навчання малярства здійснювалося в Україні шляхом учнівства в цехових та позацехових закладах, а також у монастирських майстернях. М. Істомін вважав, що Лаврська малярня була центром церковного живопису для православного Заходу та Півдня Росії (мається на увазі вся тодішня територія України) у XVIII столітті⁷³. Таку саму думку мав дослід-

⁷² Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 95.

⁷³ Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 73.

ник І. Пилипенко. Він писав, що головну роль у художньому житті Києва починаючи з кінця XVII до початку XIX століття відігравала Києво-Лаврська малярня. Хоча, крім неї існувала низка інших, що працювали в Софії Київській, Києво-Могилянській академії, Троїцькому Больницькому монастирі, міському магістраті; на Подолі існували ікономалярські цехи⁷⁴. З останніми лавра плідно співпрацювала під час виготовлення різних замовлень від приватних осіб. А наприклад, такі живописці Троїцького Больницького монастиря, як ієромонахи Іоанн, Ігнатій, ієродиякон Пітирим Шаума, брали участь у розписі Троїцької надбрамної церкви⁷⁵. Цілком можливо, що Шаума брав участь у поновленні живопису в Успенському соборі у 1772—1777 роках, оскільки його прізвище фігурує в архівних документах. Це був період практичного навчання малярства цехового типу, а з іншого боку — це була система, розрахована на певну поступовість в оволодінні рисунком та малярством⁷⁶.

Малярі-ченці працювали разом з учнями-«молодиками» в келіях лаври. Зокрема, О. Рижова вважає, що келії, де працювали учні і малярі, знаходились у нинішньому корпусі № 20 (клирошанському)⁷⁷. Вірогідно, що в цих келіях дійсно вони працювали та жили. Зазначимо, що хоча малярі навчалися в окремих келіях, усі вони вважалися єдиною малярнею, яка мала власну збірку посібників та зразків учнівських робіт. Крім цього, в архівному документообігу Києво-Лаврська церковно-мистецька школа мала назви «малярня», «Велика малярня», «Лаврська малярня».

Ще за часів Петра Могили Києво-Лаврська малярня змінила свій стиль, насамперед ввела курс пластичної анатомії; відтак почалося відокремлення школи від візантійської традиції. Автором реформ Лаврської малярні міг бути Октавіані Манчіні, який працював у Києві за часів Петра Могили (1637 рік). Він привіз із собою малюнки і цілий альбом гравюр «Scuola Perfetta», автором яких був А. Карраччі. Деякі аркуші з цього альбома збереглися в архівній колекції лаври, що дає змогу припустити, що принципи навчання учнів могли бути взяті з Болонської академії мистецтв, де спочатку навчали простим прийомам малювання, копіювання, а після того, як учні мали вже певний досвід, то вчилися малювати гіпсові зліпки і працювати над живописом із натури. Приклади з цієї книги могли бути взяті і в лаврі⁷⁸.

⁷⁴ Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 18; Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 62; Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 97.

⁷⁵ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття. 1968. С. 184.

⁷⁶ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. Київ : Наукова думка, 1982. С. 5.

⁷⁷ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 51.

⁷⁸ Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва... С. 21.

Західний вплив на малярню та інші лаврські майстерні міг підсилити італієць Бенджаміно Фредерік (Веніамін Фредеріче). У своїх працях до такої думки приходять Дмитро Степовик⁷⁹. Напевно, знаючи про те, що в Києво-Лаврській малярні та й взагалі в усій лаврі існують посібники, ікони, гравюри із Заходу, Священний синод видав указ 13 березня 1759 року Києво-Печерській лаврі, у якому зазначалося про «*отобрании всех неискуснописанных икон имеющихся в церквах и лаврах*»⁸⁰. 11 червня цього ж року ієрей Логун проводив перевірку в Києво-Печерській лаврі та в маєностях, які їй належали⁸¹, під час якої не було знайдено «*неискуснописанных икон*», які потрібно було повернути до Москви для «перевірки». Кількість ікон, що подані за описом майна в малярні, могла повпливати на цей указ. Мистецтвознавець уважав, що до «створення» малярні в 1763 році навчання здійснювалося в келіях монахів-малярів і мало кустарний характер. Тобто воно мало не централізований формат, а існувало само по собі — як навчання учнів, так і виконання малярських робіт та замовлень⁸². Хоча в одному із архівних документів, що датується лютим 1777 року, згадується той факт, що в малярській келії, де працювали малярі, було знайдено 4 асигнації по 25 рублів та 4 червонці по 5 рублів, але ніхто не визнав своєю власністю ці великі гроші, й вони залишилися в лаврі⁸³.

Цікавою є згадка в архівному документі про те, що в келії займалися малярством декілька учнів: «*В той кельи, где ныне находятся несколько малярских учеников при иконописной работе*»⁸⁴. А це вкотре підтверджує той факт, що роботи та навчання відбувалися в окремих келіях лаври, хоча архівні документи свідчать про те, що усі майстри, які навчалися або працювали в малярні, сприймалися як єдине ціле, як «малярня», і мали свого «начальника»⁸⁵. Крім того, М. Істомін також поділив розвиток цієї школи на два періоди⁸⁶.

Знання, які отримували учні в малярні, накопичувалися протягом довгого часу і передавалися з покоління в покоління. Це стосується і технологічного процесу — підготовки ескізів, визначення матеріалів для роботи, системи накладання фарб, тематики тощо. Коли учень потрапляв до маляра, в першу чергу дуже багато залежало від знань та навичок учителя-маляра, які він мав та згодом міг передавати учневі⁸⁷. Важливими були добрі стосунки між учнем та

⁷⁹ Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery. С. 221.

⁸⁰ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 183. Арк. 1.

⁸¹ Там само. Арк. 36.

⁸² Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 72.

⁸³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 503. Арк. 2.

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 5.

⁸⁶ Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 66—75.

⁸⁷ Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. Київ, 1970. С. 76.

вчителем, адже в архівних документах можна зустріти інформацію про те, що учень сварився із вчителем або просто тікав з лаври. Таких прикладів було чимало, оскільки, як правило, майстер та учень жили та працювали в одній келії. Також неабияке значення у формуванні творчої індивідуальності відіграла роль керівника малярні.

На думку О. Рижової, Лаврська малярня створила свою власну мистецьку традицію, про що свідчать деякі пам'ятки — лики ікон Богородиці та Христа 1691 року з іконостаса церкви Преподобного Варлаама у Ближніх печерах та ікон 1802 року з іконостаса церкви Різдва Христового у Дальніх печерах⁸⁸. Саме ці твори показують високий рівень малярні. Лаврські малярі створювали іконостаси в різних церквах України, наприклад, у Мгарському Спасо-Преображенському монастирі та в інших, що належали лаврі. У виготовленні іконостаса (1719—1729) в Успенському соборі брали участь чимало представників Лаврської малярні, яких очолював Іоанн (Іван) Максимович: Никифор Маляр, Влас Пашинський, Теоктист (Феоктист) Павловський, Олімпій, Данило Глинський, Констанцій Грек з Ніжина, Павло і Яків Поповичі⁸⁹. Також не менш цікавими творами мистецтва Києво-Лаврської малярні є фелони із сюжету «Успіння» 1754 року, який був подарований лаврі від осавула Якубовича; плащаниця ігумені Олени з Михайлівського собору. Зокрема, у Лаврській малярні та гаптарні з Флорівського монастиря на замовлення Катерини І виготовили три фелони, що згодом були подаровані імператрицею Успенському собору лаври: «Деїсус», «Зішестя Св. Духа» та «Таємна вечеря». Датуються вони 1726 роком, і у кожного свій автор, що особливо помітно у зображеннях облич, також гаптарки використовували унікальний на той час прийом забарвлення окремих деталей. Усі ці твори мистецтва досконало «вписані» в тривимірний простір⁹⁰. Разом з тим фелони є найраннішими зразками українського літургійного шитва доби Бароко та одними з небагатьох творів Лаврської малярні, що збереглися до нашого часу.

У Києво-Лаврській малярні, крім живопису, також навчали фініфтевій справі⁹¹. Такі майстри, як Михайло Білоусович, Феодосій, навчалися малюванню на фініфті, але ті візрі, що збереглися до наших днів, є анонімними.

Малярня Києво-Печерської лаври виготовляла переважно ікони, а крім них, — мистецьке оформлення для Євангелій на замовлення. 1755 року генерал Олексій Глебов замовив для місцевої церкви оформити Євангелію в окса-

⁸⁸ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 95.

⁸⁹ Там само. С. 134.

⁹⁰ Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. *Могиланські читання*. С. 301—302.

⁹¹ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 172.

митовий колір зі сріблом⁹². Ціна за роботу була 42 рублі⁹³. Крім того, він замовив престол, жертвник, ікони та хоругви, які виготовив Олімпій Галик. У проханні не була вказана ціна оформлення престолу, жертвника, ікон та хоругви.

У листопаді 1790 року було подано рапорт до Духовного собору щодо намальованої та дарованої ікони. Коли була намальована ікона Архістратиґа Михайла для дарування генерал-аншефу, сенатору, кавалеру та генерал-губернатору Малоросії Кречетнікову Михайлу Микитовичу, за усним наказом також було зроблено срібний оклад. За нього потрібно було заплатити київському міщанину Клименту Чижевському вісім рублів⁹⁴.

У травні 1763 року відбулася реорганізація Лаврської малярні: *«В лавре быть единой только малярне, а прочие келейные малярские обучения уничтожить, в малярне для монастырской работы всегда 10 молодников и 20 учеников* (виростків. — Т. В.) *и о выдачи на молодников порции против послушников и других работников, а ученикам по пропорции экономии платы и в келии харчу ежемесячно»*⁹⁵. Отже, за цим документом, у малярні келійне навчання було знищене, і вона перетворювалася на «училище». Для монастирської роботи мало бути 10 «молодиків» (підмайстрів) та 20 учнів, які отримували харчі, але, як раніше, малярня сприймалася як одне ціле⁹⁶. Пізніше в одному з листів керівник малярні монах Володимир підтверджував ту кількість учнів, яка повинна була залишитись після реорганізації малярні.

У грудні 1795 року вийшов наказ від митрополита щодо намальованих та прийнятих ікон. За словами митрополита Самуїла Миславського, лавра дарувала і приймала різні ікони, а документально їх ніхто не рахував та список не складав, тому він наказував еклізіарху постійно зберігати ікони у надійному місці в Успенському соборі. Крім того, еклізіарх усі отримані ікони повинен був задокументовувати, записувати, скільки вони коштували і кому потрібно заплатити за виконану роботу. Кожен місяць такий звіт еклізіарх повинен був відправляти до митрополита. Особливо цікавило Самуїла, які саме ікони та скільки за рік намальовали лаврські малярі. Теж саме стосувалося і сторонніх малярів⁹⁷.

Митрополит Самуїл Миславський наказував мати у лаврі ікони на такі сюжети: шість ікон Успіння відмінної художньої якості, а інші ікони гарної художньої якості: 15 — Преподобних Антонія та Феодосія; 5 — Печерської (Свенської) Божої Матері; 3 — Святителя Христова; одну ікону Михайла, який від-

⁹² ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 134. Арк. 2.

⁹³ Там само. Арк. 3 зв.

⁹⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 874. Арк. 2.

⁹⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 254. Арк. 12.

⁹⁶ Веремеєнко Т. Р. Джерела до історії функціонування іконописної малярні Києво-Печерської лаври (друга пол. XVIII — поч. XIX ст.). *Гілея*: Наук. вісник та зб. наук. праць. Вип. 134 (№ 7). Київ, 2018. С. 148.

⁹⁷ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1013. Арк. 2.

почивав у Лаврі; 3 — Св. князя Володимира. За цим рішенням такі ікони повинні були бути намальовані сторонніми професійним майстрами. За якістю виконаної роботи мав стежити керівник малярні — маляр Захарій. Відповідно до опису з листопада 1794 по січень 1796 року було куплено у різних малярів такі ікони: 3 — Успіння; 3 — Печерської (Свенської) Божої Матері; 9 — Преподобних Печерських; Всіх Скорботних Радість; Варвари; 4 — святителя Михаїла; 4 — Стефана Першомученика⁹⁸. Лавра уклала контракт із київським маляром Максимом Боряковським. Кожен місяць він отримував гроші за зроблену роботу. Праця була розділена на місяці. За деякі ікони Успіння було заплачено по 8 рублів, за інші — по 5 рублів, а загалом потрібно було заплатити 61 рубль. У 1796 році була складена відомість ікон, зроблених Максимом: 6 — Успіння; 8 — Печерської (Свенської) Божої Матері; 12 — Преподобних Печерських; 3 — святителя Михаїла; 3 — Св. князя Володимира⁹⁹.

2. УЧИТЕЛІ, УЧНІ, МАЙСТРИ

Досліджуючи архівні документи, автор цієї монографії зібрав цікаві відомості щодо менторів, учнів, майстрів малярні; про їхній навчальний та робочий процес протягом XVIII століття — на початку XIX століття.

Зауважимо, що в архівних документах керівника малярні іменували «начальником», інших назв цієї посади не було знайдено. Протягом XVIII та початку XIX століття «начальниками» Лаврської малярні були: Іван Максимович (1718—1730), Феоктист Павловський (1730—1744), Олімпій Галик (1744—1755), Роман (1755?—1761), Ігнат (1761), Пахомій (1761?—1763), Василь (1764), Володимир (1763—1772), Захарій Голубовський (1763, 1772—1818). Кожен із цих менторів зробив свій внесок у розвиток малярства та навчання у Києві¹⁰⁰.

Іван Максимович народився 1679 року в місті Пирятині (Полтавська область) у міщанській родині. Після того як прийняв чернецтво в Золотоніському монастирі, відкрив малярню¹⁰¹. У 1705 році переїхав до Переяславського монастиря, а потім перебрався до Києво-Печерської лаври, де пізніше став керівником малярні¹⁰².

Феоктист (Теоктист) Павловський народився 1706 року в місті Лютецьки (Полтавська область). Навчався в Київській академії. У 1744 році зробив тезис

⁹⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1013. Арк. 3.

⁹⁹ Там само. Арк. 83в—15.

¹⁰⁰ Веремєєнко Т. Р. Начальники Лаврської ікономалярні XVIII — першої половини XIX ст. (роки, обов'язки та їх роль). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. зб. наук. праць. НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 19. С. 130.

¹⁰¹ Кудрицький А. В. Мистецтво України. Біографічний довідник. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. С. 382.

¹⁰² Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 145.

для Сильвестра Кулябки із зображеннями Єлизавети Петрівни, Анни Петрівни й Петра II¹⁰³. Під його керівництвом виконувалося замовлення у Великих Сорочинцях — у Троїцькій надбрамній церкві.

Олімпій (Яків Галик) народився 1685 року в Богуславі (Київська область). (Федір Уманцев чомусь вважав, що Олімпій Галик народився 1703 року в селі Пісчаний Переяславського полку¹⁰⁴.) Після того як він почав працювати у лаврі 1724 року, отримав чернече ім'я Олімпій (Алімпій). Навчався у малярні в 1724—1744 роках. У 1744 році, маючи сан ієродиякона, став начальником малярні, а в 1755 році, коли просив звільнення за станом здоров'я, був уже ієромонахом. Поховано його біля Великої Лаврської церкви 3 березня 1763 року, що свідчить про те, як високо цінувала своїх мистців Києво-Печерська лавра¹⁰⁵.

Захарій Голубовський (Голубничий Зіновій Петрович) народився 1736 року в селі Келеберда (Полтавська область)¹⁰⁶. До того як прийшов навчатися до Лаврської малярні, здобув освіту в Києво-Могилянській академії. З 1758 року перебував у Лаврській малярні, а у 1761 році прийняв чернечий постриг. (Хоча О. Рижова у своїй праці наводить думки інших учених щодо біографії Захарія Голубовського про те, що він почав працювати в малярні з 1755 року.) Потім у 1765—1772 роках самовільно залишив лавру, до цього обіймаючи посаду керівника художньої школи, хоча документальних підтверджень цьому знайдено не було¹⁰⁷.

Усі названі вище керманичі малярні мали мистецький хист і перед тим, як очолити мистецький осередок, тут навчалися, працювали над різними проєктами, а найкращий із них ставав керівником.

В обов'язки «начальника» малярні входило стежити за її функціонуванням — роботою, належним станом келій, забезпеченням, навчанням учнів, їхньою поведінкою, дотриманням дисципліни, штрафуванням, прийняттям до малярні нових учнів, видачею свідоцтв, одягу та заробітної платні. Слідкувати треба було за працею не тільки учнів, а й малярів, які тут працювали. Крім цього, кожен керівник малярні міг виконувати приватні замовлення. Архівні документи підтверджують, що вони робили усе можливе, щоб рівень навчання, малярської справи, виконання замовних робіт постійно були на високому рівні. Водночас керівництво лаври, як правило, не втручалося у справи малярні, наче вона існувала сама по собі.

¹⁰³ Там само. С. 151.

¹⁰⁴ Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. № 1. С. 103.

¹⁰⁵ Там само. С. 104.

¹⁰⁶ Кудрицький А. В. Мистецтво України. Біографічний довідник. С. 163.

¹⁰⁷ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 91.

Крім тих учнів, про яких можна довідатися з архівних джерел, у деяких довідниках, присвячених українським майстрам, значаться імена та прізвища мистців, які здобували малярську освіту у XVIII столітті в лаврі, зокрема ті, які були родом:

з Києва: Федір Степанів (Поділ; 1761—1769), Костянтин Ігнат'єв Сабатович (Києво-Печерська лавра; 1753—1760), Іван Павлович Сичкар'єв (Печерськ; 1761), Василь Кудровацький (1762), Максим Іванович Новак (Звіринець; 1768), Павло Радієвич (Поділ; 1768), Федір Стефанов (1769), Матвій Григорович Пухляк (1782), Лука Ведемовський (1782), Фома (1806), Стефан Іваницько (1806);

з Київщини: Іродіон Правдяковський (народився 1730 р. у Богуславі; у чернецтві — Роман; 1745—1751), Григорій Сердюк (Обухів; 1754—1761), Григорій Пампушенко (Воронків; 1778), Павло Поповчун (Солтанівка; 1783);

з Чернігівщини: Віссаріон (народився 1751 р. у Ніжині; 1787—1800), Микита Григоріїв (народився 1739 р. в Облисеках), Олексій Давидів (народився 1735 р. у Березному; 1759), Гнат Шаровський (народився 1737 р. у Самсонівці; у чернецтві — Ізекийль), Павло Васильєв (народився 1706 р. у селі Нові Млини; 1740);

з Полтавщини: Гнат Кравчук (народився 1732 р. у Зінькові), Іван Григорович (народився 1722 р. у Зінькові; 1747—1754), Деомид Іванов (Бадаква; 1762), Іван Арєменко (Яременко) (Лохвицька сотня; 1764—1766), Василь Нагаєнко (Решетилівка; 1777—1780);

з Галичини: Федір Траскевич (Ступниця; 1759—1767), Олексій Кунецький (Жовква; 25.12.1764—25.12.1768), Парфеній (Жовква; 1769);

із Сумщини: Прокіп Софронієв (народився 1718 р. у Глинську; 1740—1743), Олексій Григорович Филиповський (народився 1737 р. у Ямполі; 1765—1767), Іван Чепурний (Кролевець; 1764—1768);

з Житомирщини: Іван Троянський (Білилівка; 1761—1764);

з Вінниччини: Матвій Хмарнецький (народився 1739 р. у Хмарівці; 1761);

з Хмельниччини: Василь Подбальський (Полонне; 1760);

з Тернопільщини: Василь Сабатович (Підгайці);

з Черкащини: Стефан Андрєєв (Умань; 1760)¹⁰⁸.

Також були серед учнів іноземці. Зокрема, із Білорусі — Петро Стадкевич (Давидгородок; 1759—1767), Jan Trywoga (Слуцьк; Іван Тривога), Василь Маркіянович «Шидурка» (Слуцьк; 1749), Іван Січневий (Брест), ієромонах Йосип (Могильов; 1775), Степан Якимович (Пінськ; 1783); із Валахії (Румунія, хоча прізвище вказує на болгарське походження) — Миколай Тудоров (1763—1768); із Краснодарського краю — Матвій Єрмилов (народився 1746 р. у Михайлів-

¹⁰⁸ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 111—178; Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. ... С. 102—129.

ській станиці; 1759); із Польщі — Мойсей Тихонович Загорський (народився 1743 р. у Петрахові); із Північної Македонії — Микола Апостол та архімандрит Софроній (1755); із Болгарії — Арсеній Михайлов (1724); із Хорватії (Далмації) — Герасим Зелич (1782).

Соціальне походження деяких інших учнів невідоме, зокрема, Павло Петрів (1761—1768), Микита Григорійв, Павло Петров, Сервин Захар (1751), Іван Тродиський (1761—1764), Афанасій Федорович Цинтелович (1765—1766), Петро Сtidневич (1767), Олексій Філановський (1767), Іван Тволовський (1769), Яків Левицький (1782), Павло Микитович Маляренко (1782), Станіслав Лавринович (1794), послушники Федір Загреба (1806), Олексій Ланизинко (1806), Наум Гадецький (1808), Іван Волков (1818), монах Віссаріон (1817), Ігнат Горох (1819), Петро Шеремецький (1820—1822).

Слід зазначити, що із соціального стану міщан походили — Гнат Шаровський (в чернецтві Іезекиїль), Прокіп Софронієв, Матвій Григорович Пухлянко, Лука Ведемовський, Павло Радієвич. З духовного стану — Яків Левицький, Степан Якимович, ієромонах Йосип, Микола Апостол та архімандрит Софроній, Афанасій Федорович Цинтелович. Із козацького стану — Стефан Андрєєв, Матвій Єрмилов.

На навчання до малярні міг потрапити будь-хто, хто цього хотів. Один із таких прикладів засвідчує архівний документ, що датується 2 червня 1768 року. У той час на кордоні з Польщею (Васильків) були схоплені польські громадяни Павло Радієвич (хоча на допиті він вказував, що він є громадянином Російської імперії) та Гаврило Іваницько. Вони не мали ніяких документів і про себе нічого конкретно не розповідали, за що їх тримали під вартою. Київська губернська канцелярія шукала відповіді на ці питання в лаврі. Керівник Києво-Лаврської малярні монах Володимир у своєму листі відповів відомству, що Павло з Подолу був прийнятий на навчання терміном на 7 років (розписка дана була його братом Матвієм¹⁰⁹), а його друг Гаврило Іваницько був польським громадянином, але не маючи жодних свідоцтв, не був прийнятий до малярні. Тоді учитель ікономалярської школи монах Володимир попросив його принести свідоцтво з київської губернської канцелярії, яка повинна була надати Гаврилу дозвіл на проживання та навчання у Києві. За словами Володимира, ця подія відбулася місяць тому: *«Он не имеет о себе письменно свидетельства, то потому, начальник его не принял, а велел ему переявиться в киевскую губернскую канцелярию, на свободное в России жительства указ просить»*¹¹⁰. Але не отримавши цього дозволу, він вирішив виїхати, а Павло втік із малярні. Володимир все ж написав у листі, що той мав би продовжувати навчання: *«На учении иконописства продолжают обязан»*¹¹¹. Можна припустити, що причиною вте-

¹⁰⁹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 229. Арк. 2.

¹¹⁰ Там само.

¹¹¹ Там само. Арк. 3.

чі могло бути несправедливе до нього ставлення або небажання навчатися малярській справі.

Схожий випадок стався у лютому 1783 року, коли Степан Якимович збирався виїжджати за кордон, але був зупинений владою. Трохи згодом київський городничий майор Крутлов дізнавався у лаврі про учня Степана, що він *«не учив ни какова сносу или воровства»*¹¹². Духовний собор написав до поліції, що Степан *«лично находился при малярне прошлого 1782 года с мая в обучении иконописного художества та он в учении своим оказался неприлежен»*. За це його вигнали з малярні, а свідоцтво про його навчання знаходилося у керівника малярні Захарія. Прикордонна поліція допитувала цього іноземного громадянина та створила досьє на Степана¹¹³. За матеріалом допиту дізнаємося, що Степан народився і проживав у Пінському повіті, син священника Костянтина Якимовича та матері Авдотії, йому 17 років, він пише польською та російською мовами. Степан приїхав до Києва до знайомого його батька, який працював в Софійському соборі, щоб навчатися різним наукам, до яких у нього буде хист. Оскільки він не є громадянином імперії, то дозвіл на перебування давав Сенат. Ця ж історія підтверджується і в іншому архівному документі¹¹⁴.

У січні 1794 року з «Новоприсоединенного от Польши к России краю» захотів навчатися малярству в Києво-Лаврській малярні Станіслав Лавринович. Перед тим як його приймати, київське намісництво розпитувало все про нього. Коли ж лавра підтвердила, що приймає Станіслава на навчання терміном на три роки, хлопця відпустили. Відповідав на запит від лаври не малярський керівник, як це мало бути, а ієромонах Адам, який, мабуть, виконував розписи на Ближніх печерах лаври в жовтні 1786 року¹¹⁵. Після закінчення навчання київське намісництво не хотіло відпускати Станіслава¹¹⁶.

Крім світських людей, які хотіли навчатися малярству, до лаври інколи приїжджали священники з інших храмів¹¹⁷. У листопаді 1775 року ієромонах Йосип приїхав із Могильова — зі Свято-Богоявленського братського монастиря до лаври на зимовий час для навчання малярству: *«Для обучения в лавре иконописного художества и отправления обратно в монашескую епархию к его преосвященству»*¹¹⁸. Лавра дозволила навчатися ієромонаху Йосипу, але він мав постійно перебувати під наглядом керівника малярні ієромонаха Захарія. У будні він мав бути в малярні й отримувати ту порцію харчів, що й ієромонахи¹¹⁹.

¹¹² ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 403. Арк. 1.

¹¹³ Там само. Арк. 3—4.

¹¹⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 16. Арк. 17зв.

¹¹⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 723. Арк. 2.

¹¹⁶ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 977. Арк. 3—4.

¹¹⁷ Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 73.

¹¹⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1545. Арк. 1.

¹¹⁹ Там само. Арк. 6.

Тобто попри те, що він лише збирався вчитися у малярні, він мав ті самі привілеї, що й ієромонахи.

Про рівень навчання малярству в лаврі свідчить те, що до неї приїздили люди не тільки з України, Білорусі, Московщини, а й з Османської імперії. Скажімо, Михайло Істомін називає греків, хоча, ймовірно, Микола Апостол міг бути і слов'янином-македонцем, бо був уродженцем міста Охрида (Північна Македонія), навчався у себе на батьківщині сім років, а приїхавши до Києва 1755 року, він разом з грецьким архімандритом Софронієм подав прохання до лаври про призначення для навчання малярству. Архімандрит лаври Лука Білосувович вирішив направити їх на навчання до маляра Антона Підгорецького¹²⁰. Також 1724 року болгарин Арсеній Михайлов приїхав до лаври для того, щоб навчатися живопису.

Що стосується сербських учнів лаври, то потрібно зазначити, що сербське образотворче мистецтво, на відміну від українського, розвивалося інакше. Європейське бароко до сербського культурного простору проникало не безпосередньо із Заходу, а іншими стежками. Євген Пащенко пояснює це релігійною конфронтацією Православної церкви Сербії з католицькими центрами, тобто суто європейськими. У цьому контексті українське образотворче мистецтво не мало такого сильного протистояння, як сербське, тому мало значний вплив із Заходу. Якби українська культура не мала таких зв'язків, то цілком можливо, сербська культура могла б опинитися у творчому вакуумі, обмежившись доволі рідкими приїздами російських малярів. Тому у XVIII столітті сербське мистецтво брало за приклад православну Лаврську малярню, і це сприяло розвитку сербського живопису XVIII століття. У сербському мистецтвознавстві побутує думка, що українське бароко прийшло до Сербії саме з Києва, а не з якогось іншого культурного осередку. Київ був визнаним центром теології, педагогіки, видавничої діяльності та мистецтва. Усе це відіграло роль у формуванні та розвитку культури не тільки України, а й Росії, Сербії та інших держав.

Сербське малярство можна поділити на два періоди. Перший період охоплював від 70-х років XVII до 40-х років XVIII століття, коли домінувала пізньовізантійська традиція, яку втілювали у життя богомази, чії ікони користувалися серед населення певною популярністю¹²¹. Із середини XVIII століття відбувається зміна у цьому плані, з'являється нове покоління сербських малярів, котрі здебільшого походять зі світського середовища. Проникнення та утвердження стилю бароко у сербському мистецтві відбувалось двома шляхами. Із Києва до Сербії приїжджали українські майстри, які працювали над різними проєктами та навчали учнів, а із сербських монастирів до Києва приїжджали учні-сербі на навчання. Здобувши освіту, вони поверталися назад, де передавали іншим

¹²⁰ Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 71.

¹²¹ Пащенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. Київ : Освіта України, 2017. С. 173—174.

свої знання. Одним із прикладів цього, на думку Євгена Пашенка, можуть бути розписи в монастирі Крушедол, дуже схожі на ті, що є в Троїцькій надбрамній церкві лаври. Одним із цих зображень є сюжет «Покрови», який у сербському мистецтві з'являється у XVIII столітті. Через українське мистецтво сербські учні перейняли цей мотив і впроваджували його у розписи не без участі українських вчителів. Також цікавий приклад із композицією «Вигнання торговців із храму». Подібну візуальну концепцію можна зустріти в Троїцькій надбрамній церкві лаври, а сама ідея була запозичена з Біблії Піскатора. Лаврські майстри зобразили цей сюжет так, щоб справляти на глядача належне враження. Як в Україні, так і в Сербії цей сюжет став знаком віри: у сербів він символізував вигнання османських загарбників, які були зображені зі східними рисами облич, а праведні люди мали виключно слов'янські риси. Український вплив на мистецтво, а також навчання в Лаврській малярні, вчителі з Києва, які працювали в Сербії, стали передумовою появи відомих фахівців, які створили нове сербське мистецтво, що мало чіткі українські риси, — Йов Василевич, Василь Романович, Стефан Тенецький, Никола Нешкович, Амвросій Янкович, Дмитрій Бачевич, Григорій Попович, Янко Халкозович, Йован Попович та інші¹²².

Такий вплив українського мистецтва на сербське відбувався впродовж XVIII століття. Очолювали цей процес вихованці Києво-Лаврської малярні, котрі продовжували справу тих, хто закінчив Києво-Могилянську академію. Зміни у сербському мистецтві почалися з приходом Йова Василевича та Василя Романовича. Йов Василевич був представником нашої Лаврської малярні. Скажімо, 2 грудня 1742 року в місті Петроварадин, що в нинішній Воєводині, з ним було підписано угоду про виконання робіт. У цій угоді зазначалося, що він повинен був золотом та гарними фарбами намалювати ікону, яка буде подібна до тих, що малюють у Києві. За роботу майстер повинен був отримати 30 дукатів та на утримання — їжу, дрова та інше. Цю угоду, серед інших, підписав Діонісій Новакович, який у 1726—1737 роках навчався у Києві. Тому цілком можливо можна припустити, що Діонісій міг запросити Йова, оскільки знав, що він професійний живописець і був ознайомлений з українським бароковим мистецтвом. На думку Є. Пашенка, Й. Василевич став придворним художником патріарха Арсенія IV Шакабенти, котрий бачив у художнику перспективи розвитку сербського мистецтва, через що він наказував, щоб люди приходили до київського майстра навчатися малярству. А це, у свою чергу, могло означати, що Й. Василевич у Карловаці міг мати власну художню школу, завдяки чому відбувалася переорієнтація сербського мистецтва на українське, тобто зародження сербського бароко.

Не менша заслуга була Василя Романовича, який працював серед сербів з 1745 по 1773 рік, але достеменно невідомо, чи навчався він у Лаврській малярні, хоча вчений Є. Пашенко вказує його як представника «київської Лавр-

¹²² Пашенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. С. 183.

ської майстерні». Проте точно відомо, що він розписував з Ф. Камінським у 1737—1739 роках Борисоглібську церкву, потім працював у Сербії разом з Йовом Василевичем. До того ж він працював не тільки у Воєводині, Славонії, а й у Хорватії¹²³ і, крім іконостасів та ікон, виконував портрети. 16 липня 1759 року майстер отримав замовлення на виконання трьох портретів єпископа Софронія Йовановича, що є підтвердженням того, що він працював у жанрі портрета і мав високий професійний рівень, який, імовірно, міг отримати в Лаврській малярні.

Українські мистці мали у Карловацькій митрополії свої школи та учнів, які протягом XVIII століття працювали у всіх провідних центрах сербського малярства. Наприклад, у монастирі Хопово Василь Романович мав свою школу, де навчали малярів у дусі українського бароко, виконуючи замовлення в церквах населених пунктів Карловацької єпархії — Беочин, Земун, Мала Ремета, Ясса.

Одним із найвідоміших сербських малярів, який відігравав помітну роль у модернізації сербського малярства під впливом українського бароко у середині XVIII століття, був Стефан Тенецький. Він послідовно впроваджував на своїй батьківщині барокозований варіант українського мистецтва. Помітний вплив нашої барокової традиції можна помітити в реалістичному зображенні фігур, в іконографії, у вбранні персонажів. Цілком можливо, що Тенецький здобув художню освіту в Лаврській малярні, ймовірно, закінчивши навчання в 1760 році, і був автором іконостаса церкви Св. Георгія у Пешті¹²⁴. Отримані знання він передав учням.

Крім Стефана Тенецького, у 50-х роках XVIII століття також навчався в Лаврській малярні Пуриша. Іншим представником українського бароко в сербському мистецтві був Димитрій Бачевич, який був учнем у Васи Остоїча. Йому належить понад 290 ікон, що за стилем дуже схожі на українські ікони. Цілком вірогідно, що ті сюжети були взяті із західноєвропейських гравюр — Біблій, що їх широко використовували майстри та учні Лаврської малярні. Також до малярні в 1742 році приїхав серб Федір Степанов. У 1756—1763 роках тут навчався Симеон Балтич із монастиря Хопово.

До Тимофія Щербацького (митрополита Київського і Галицького) з проханням звертався ієромонах Захарій Алексєєв¹²⁵. У листі він пише, що приїхав до Києва у 1751 році для навчання в Києво-Лаврській малярні. Спочатку, з 15 серпня, жив у малярні протягом двох місяців, згодом, не маючи можливості там жити, він просив дозволу переїхати на проживання до церкви Святої Катерини у грецький монастир на Подолі. З іншого його листа можна дізнатися деякі біографічні відомості. Наприклад, відомо, що коли він приїхав навчатися до мистецької школи лаври, йому було 30 років. Сам він був сербом зі Сла-

¹²³ Там само. С. 176—177.

¹²⁴ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 92.

¹²⁵ Пащенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. С. 181.

вонії (його мирське ім'я — Христофор) і був навчений російської граматики¹²⁶. Через рік він поїхав на навчання до Троїцько-Сергієвої лаври¹²⁷. Судячи з інших листів, він не зміг обжитися в Києві — не раз писав, що йому дуже дорого тут жити.

Ще один серб, який, крім Київської духовної академії, ймовірно, навчався в малярні, це Йован Попович (1751—1753). Завдяки цьому студіюванню у його творчості помітний вплив українського мистецтва, який можна побачити в іконостасах церкви у Суботиці та храму Св. Миколи у Сегедіні.

Не менш цікавою була доля Симеона Балтича, який, вірогідно, теж навчався в Лаврській малярні у 1759—1762 роках, і згадувався в Києві як чернець та маляр з монастиря Хопово. Зустрівшись з ігуменом монастиря Гомир'я Теофілом Алексичем у 1762 році в Києві, Симеон поїхав працювати в Хорватію, а саме до Гомир'я, де завдяки підтримці єпископа Данила Якшича заснував Гомирську малярську школу, у якій він був керівником, через що, можна сказати, відбулося поширення барокового мистецтва київського варіанта серед сербів. Як правило, Симеон виконував замовлення ікон на іконостасах у монастирі Гомир'є. Завдяки своєму авторитету та майстерності він мав власних учнів — Луку Нешковича, Йована Грбича, Джордже Мишленовича, стараннями яких було розписано церкви в Ліках, де проживали серби¹²⁸.

У 1782 році до Києва з Далмації приїхав навчатися Герасим Зеліч (1752—1828), оскільки на той момент в Далмації не було жодного маляра ікон. Він навчався художньої справи в Лаврській малярні у маляра-ієромонаха Феофана, а потім, через деякий час, здобував освіту в Києво-Могилянській академії. Під час свого перебування він зазначив, що український народ дуже гостинний¹²⁹. Після студіювання в Україні Зеліч повернувся у Далмацію, де в 1789 році, маючи необхідні знання, намалював Царські ворота в монастирі Крупа¹³⁰.

На початку серпня 1768 року Микола Тудоров (можливо, болгарин) звертався до лаври з проханням його відпустити з малярні після отримання освіти. Із цього прохання відомо, що він походив із Волоських земель, його брат з паспортом Миколи звертався спочатку до київської губернської канцелярії, а після її згоди він був прийнятий в Лаврську малярню у 1763 році колишнім на той час «начальником» монахом Захарієм на п'ять років¹³¹. Після закінчення терміну навчання, мистець хотів звільнитися з малярні, перед чим Лаврська канцелярія перевіряла свідчення Миколи у керівника ікономалярської школи Володимира. У вересні 1768 року він написав власне свідчення. Із нього відомо, що до

¹²⁶ ЦДІАК України. Ф. 127. Оп. 162. Спр. 81. Арк. 1—8.

¹²⁷ Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. ... С. 112.

¹²⁸ Пашенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. С. 182.

¹²⁹ Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery. С. 226.

¹³⁰ Пашенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. С. 183.

¹³¹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 88. Арк. 467.

Миколи від Володимира жодних претензій немає, і тому він міг бути вільним із видачею свідоцтва про навчання¹³².

Павло Петров звертався до лаври з письмовим проханням отримати свідоцтво про навчання та відпустити його. З цього документа відомо, що він був родом з Пінська, деякий час був послушником у лаврі, а з серпня 1761 року був зарахований як учень до малярні керівником Пахомієм на сім років. Про це з ним був укладений договір. 1762 року разом з іншими послушниками прийняв присягу в Успенському храмі. Коли термін договору закінчився, Павло вирішив попросити у лаври свідоцтво про навчання та звільнитися з малярні. Не маючи претензій з боку керівника малярні Володимира, Павло був відпущений наприкінці серпня 1768 року¹³³.

Такі факти засвідчують міжнародну популярність Лаврської малярні серед балканських та інших народів Європи, причиною чого, можливо, була не тільки висока професійність навчання, а й певна свобода та відкритість до європейського мистецтва.

В одному з архівних документів є розписка, у якій учень зобов'язувався дотримуватися дисципліни, обов'язків, не тікати з майстерні. Було зазначено термін навчання та у кого буде навчатися учень в малярні. У цьому випадку мистецьке студіювання повинно було проходити у керівника малярні ієромонаха Захарія. Павло повинен був навчатися впродовж шести років. Під цією розпискою підписався Павло Поповчун 1 червня 1783 року: *«1783 июня, я подписался, даю сию Киево-Печерской лавры иеромонаху Захарию росписку в том, что договорился я у него обучиться иконописного художества, считая о вышеписаного года и числа впредь на 6 лет. Я должен неленостно учиться, постоянно и трезвенно обходиться и никуда из малярни не отлучаться»*¹³⁴. Кожен учень, прийнятий на навчання до малярні, крім розписки, підписаної ним, також повинен був отримати свідоцтво від малярні про те, що він тут здобуває освіту, а маляр повинен був навчити учня добре малювати.

Керівник малярні стежив за тим, щоб учні завжди були охайно одягнені. Наприклад, в одній зі своїх заміток Олімпій написав імена учнів (їх також можна зустріти в альбомах малюнків), які повинні були отримати одяг: Островерхому сорочки й одяг, Климу сорочку й одяг, Кості сорочку й одяг, Павлу сорочку, Івашку теж сорочку. У березні 1757 року в малярню для чотирьох учнів було куплено щіток за 40 копійок, поясів за 16 копійок, трохи пізніше, вже в травні, їм дали по 3 копійки. У кінці вересня 1764 року ієромонах Іліодор надав 5 рублів керівнику малярні Василю (ймовірно, для закупівлі речей для майстерні). Трохи пізніше, 23 грудня, цьому ж Василеві надали 10 рублів для того, щоб він купив свити, шапки, пояси. У квітні 1766 року в лаврі обговорювалось питан-

¹³² Там само. Арк. 470.

¹³³ Там само. Арк. 472.

¹³⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 437. Арк. 8.

ня щодо видачі вбрання та інших речей для учнів. Керівник малярні монах Володимир написав лист до управління лаври, у якому він описав, що на той момент навчається в малярні 20 осіб, за минулий 1765 рік було видано їм сорочки, чоботи, пояси, шапки тощо. Ті ж самі речі, за його словами, потрібно видати і в цьому році, тобто у 1766-му¹³⁵. Крім цього, судячи з архівного документа, Володимир також просив від лаври видати одяг для тих, хто працює у столярні, та для інших послушників — потрібно було видати вбрання для шістьох осіб. Цілком можливо, що столярня працювала на малярню, а тому Володимир опікувався й цією майстернею¹³⁶.

Також керівник малярні монах Володимир просив замість одягу надати учням малярні по 70 копійок, а учням із столярні по 2 рублі. Ймовірно, ці гроші учні повинні були витратити на власне учнівське вбрання¹³⁷. Згодом, у 1767 році, управління лаври на це дало згоду¹³⁸. Хоча в реєстрі малярні немає згадки про нічне вбрання, але можна припустити, що учні його мали, і цілком можливо, що його теж надавала лавра¹³⁹.

В одному з листів керівника малярні монаха Володимира зазначено, що в майстерні було 20 учнів. Майже на кожному пору року вони повинні були мати певний вид одягу. Наприклад, весною мали сорочки з льону, черевики, пояси. Зимом вони мали свити, чоботи, сорочки, шапки, пояси, що видавалися з шафарні. З листа ж також дізнаємося, що не було додано до шафарні 10 свит, жодної шапки, а на літо — ні сорочок, ні черевиків. Тому, на його думку, учні з цієї причини мають поганий вигляд, що може стати причиною того, що утримати їх у малярні буде найближчим часом неможливо¹⁴⁰. У листопаді 1767 року управління лаври після перевірки слів Володимира наказало поповнити одягом шафарню і дати 20 учням по 70 копійок кожному, що становило 14 рублів. З іншої сторінки документа дізнаємося, що у листопаді 1764 року в малярні навчалися «молодики» і 20 учнів. Перші за свою працю отримували грошову платню, а останні не мали ніякого грошового забезпечення, і взагалі у них існувала проблема з харчами, від чого вони бідкаються, що, крім грошей, вони не отримували від лаври чобіт, сорочок, поясів, шапок; а також було сутужно із їжею. Після цього вкрай важливого звернення з боку Володимира, у грудні 1764 року останній ставропігійний архімандрит Києво-Печерської лаври Зосима Валкевич наказав надати продукти учням, ба більше, видати сорочки, чоботи, свити, шапки і пояси¹⁴¹.

¹³⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 307. Арк. 12—13.

¹³⁶ Там само. Арк. 14.

¹³⁷ Там само. Арк. 15.

¹³⁸ Там само. Арк. 106.

¹³⁹ Там само. Арк. 84.

¹⁴⁰ Там само. Арк. 107.

¹⁴¹ Там само. Арк. 111.

У червні 1765 року керівник малярні просив у лаври видати сорочки, штани, пояси, паски для учнів, а весною — шапки і тканину для сорочок, штанів, пасків і нові чоботи. Крім того, Володимир просив надати гроші для того, щоб купити для них свічки¹⁴². Цілком можливо, що ці свічки потрібні були під час роботи або відпочинку в келіях лаври. Замість видачі зазначеної кількості одягу для учнів, в лаврі вирішили просто надати 220 аршинів тканини для цієї справи. Подібна практика була і в XIX столітті. 21 січня 1818 року лавра наказала видати послушнику Івану Волкову одяг, взуття та гроші¹⁴³. Теж саме відбулося 10 лютого 1819 року щодо Гната Гороха¹⁴⁴; 12 січня 1820 року — Петра Шеременського¹⁴⁵. На наступний рік цьому ж Петру Шеременському потрібно було видати гроші замість одягу¹⁴⁶. У січні 1822 року йому ж та Михайлу Комарницькому повинні були також видати гроші¹⁴⁷. «Молодики», які працювали в малярні, теж отримували гроші від лаври. У червні 1756 року в книзі реєстру шафаря було написано, що у «Великій малярні» двом «молодикам» Тимофію та Михайлу за працю видали 10 рублів. 19 квітня 1759 року було куплено двом селянам — Дрозду та Дятлу — сірого сукна для свити та ще два пояси¹⁴⁸.

У жовтні 1768 року було подано реєстр монахів та послушників, які знаходяться під керівництвом Володимира. Це три монахи, один з котрих був церковним охоронцем, та дев'ять послушників, один з них кухар, інший годинникар. У цьому реєстрі підтверджується наказ про визначену кількість осіб в малярні — 10 «молодиків» та 20 учнів. Тут же написано, що «молодики» інколи працюють на приватній основі, а учням, які не могли так працювати, потрібно було видати свити, тканини на сорочки, чоботи та шапки. Крім одягу, на місяць їм потрібно було видати: гречаного борошна 2 четверті, крупів з додаванням пшона 7 четвертей, солі 150 стоп, хліба, олії, риби і сала 50 фунтів та квасу на кожен день¹⁴⁹.

Наприклад, один із учнів, Григорій Сердюк, під час свого навчання 1757 року був відправлений до Василькова золотити іконостас у церкві Антонія і Феодосія. Цілком можливо, що це відрядження давалося для того, щоб майбутній маляр міг заробити собі гроші та практикувати свої навички¹⁵⁰. Ще одним таким учнем був Грицько Тесленко, твори якого можна зустріти серед учнівських малюнків лаври. 1772 року він разом з Марком Тесленком, можливо,

¹⁴² Там само. Арк. 112.

¹⁴³ Там само. Арк. 568.

¹⁴⁴ Там само. Арк. 592.

¹⁴⁵ Там само. Арк. 615зв.

¹⁴⁶ Там само. Арк. 623зв.

¹⁴⁷ Там само. Арк. 670зв.

¹⁴⁸ Там само. Арк. 113.

¹⁴⁹ Там само. Арк. 147зв—148зв.

¹⁵⁰ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 162.

своїм братом, брав участь у відновленні ікон в Успенському соборі¹⁵¹ — вони намалювали 12 апостолів і 4 євангелістів. Кожен з них отримав по 12 рублів. Іконостас печерної церкви Феодосія у Дальніх печерах було споруджено в 1760—1762 роках, а розпис був здійснений «молодиками» малярні під наглядом керівника — монаха Володимира¹⁵². Після закінчення навчання деякі учні займалися розписами храмів, малюванням ікон. Скажімо, отримавши свої знання у Києві, Василь Маркиянович повернувся до Слуцька, де на замовлення малював ікони для різних церков. Зокрема, одна з таких ікон — «Деїсус» — збереглася в Білорусі й датується 1758 роком¹⁵³. Афанасій Улазовський (в чернецтві — Адріян) після Лаврської малярні свої навички використав під час розписів Троїцької надбрамної церкви. Крім нього, тут працювали Іван Ясногорський, Григорій Людоговський, Василь Семенов¹⁵⁴. Лаврські вихованці працювали і в Софійському соборі. Зауважимо, що також в архівних документах є інші дозволи на навчання в Лаврській малярні. Зберігся квиток, у якому надавався дозвіл на вивчення малярства в лаврі від свого сотенного правління, що був підписаний сотенним писарем Лук'яном для жителя містечка Решетилівка, якого звали Василь Нагаєнко. Він прийшов до Києва в 1780 році для того, щоб отримати фах у малярні. Київська поліція, ознайомившись із документами Василя, погодилася його навчання там¹⁵⁵. У травні 1782 року київський магістрат надав дозвіл на навчання терміном на сім місяців сину київського міщанина, ім'я та прізвище якого — Матвій Пухляк¹⁵⁶. Також на сім місяців був відпущений у травні 1782 року Лука Ведемовський для ікономалярської освіти¹⁵⁷. Такий невеличкий термін студіювання міг бути спричинений тим, що Григорій та Лука вже мали досвід малярства і приходили до Лаврської малярні, щоб вдосконалити свою майстерність і отримати додаткові знання¹⁵⁸. У липні 1782 року Миколайський монастир надіслав лист жителю містечка Городища Павлу Маляренку, в якому духовний центр надав згоду на навчання в Лаврській малярні його сину Микиті¹⁵⁹.

Були також випадки, коли батьки писали листа у лавру щодо прийняття їхньої дитини на навчання будь-якому ремеслу. Так, 15 липня 1782 року була по-

¹⁵¹ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 167.

¹⁵² Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 23.

¹⁵³ Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. С. 303—304.

¹⁵⁴ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2006. Спецвип. 6. С. 94.

¹⁵⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 16. Арк. 2.

¹⁵⁶ Там само. Арк. 4.

¹⁵⁷ Там само. Арк. 10зв.

¹⁵⁸ Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. ... С. 121.

¹⁵⁹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 16. Арк. 36.

дана заява з Кременчуцького повіту від батьків Косьми (Кузьми), якому було 14 років, у якій батько хлопця писав, що Кузьма до «рукодільної» справи був здібний, тому, врешті-решт, можливо, що його взяли до малярні¹⁶⁰.

У січні 1768 року до управління лаври звернувся Іван Чепурний з містечка Кролевець із заявою, в якій просив прийняти його на навчання. Наставник Володимир написав у характеристиці Івана, що він навчався в малярні з 10 лютого 1764 по 11 січня 1768 року¹⁶¹. Оскільки у керівника ніяких претензій до Івана не було, Володимир відпустив його¹⁶². В іншому документі йдеться про Олексія Кунецького, який був родом із Жовкви. Тут зазначалося, що перед тим, як потрапити до малярні, Олексій приїхав разом з батьками до Києва на моління у 1761 році. У лаврі батьки його залишили, і він деякий час навчався в семінарії. У липні 1762 року прийняв присягу в Успенському храмі, а в 1772 році був одним із тих, хто брав участь в оновленні розписів у Троїцькому храмі, за що отримував чималі гроші. Трохи згодом за власним бажанням та рекомендацією ієромонаха Саватія він був прийнятий до малярні на сім років¹⁶³. Він отримував там освіту з жовтня 1764 по лютий 1768 року. З травня 1768 по кінець серпня 1769 року канцелярія видавала учням паспорти. Їх отримали Федір Стефанов, Олексій Кунецький та Іван Тволовський¹⁶⁴. Це могла бути їх перевірка. Існує також інше свідоцтво, де зазначалося ім'я Івана Аременка (Яременка), згідно з яким він походив із Лубенського полку, Лохвицької сотні. Навчався в малярні майже два роки, прийнятий був в червні 1764 року, а відпущений керівником малярні Володимиром в кінці лютого 1766. Інший учень — Афанасій Федорович Цинтелович, батько якого був священником, здобував у лаврі малярський фах із 1765 по травень 1766 року¹⁶⁵.

Деякий час навчався та працював у малярні Василь Сабатович. Він був родом із Підгайців (нині — Тернопільська область). Цікаво, що свою дружину Марію він навчив золотарській справі, яку вона вміло виконувала, коли разом із чоловіком золотили іконостас у церкві села Вишенки¹⁶⁶. Коли помер його рідний брат, у нього залишилося двоє синів — Костянтин та Стефан. Василь не хотів кидати племінників напризволяще і вирішив попросити Олімпія Галика взяти цих дітей до малярні, щоб вони навчалися ікономалярському ремеслу. Вони справді були прийняті. Василь Сабатович залишив по собі велике майно, яке належало його жінці. До цієї спадщини входили книги з малювання, шапка, шабля, інструменти для малярської справи, шуба.

¹⁶⁰ Там само. Арк. 30.

¹⁶¹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп 1 заг. Спр. 88. Арк. 402—403.

¹⁶² Там само. Арк. 420.

¹⁶³ Там само. Арк. 545.

¹⁶⁴ Там само. Арк. 543.

¹⁶⁵ Там само. Арк. 577—578.

¹⁶⁶ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). С. 94.

У січні 1762 року Костянтин Ігнат'єв звертався до намісника лаври з проханням видати йому свідоцтво про навчання. З цього рукописного джерела дізнаємося, що Костянтин народився в Польщі, був польським шляхтичем¹⁶⁷. Його віддали навчатися до Лаврської малярні у 1753 році. Олімпій Галик прийняв його, коли хлопцеві було лише дев'ять років, і навчав його аж до 1760 року. Олімпій Галик ділився знаннями та давав вказівки навіть після свого звільнення з посади керівника малярні¹⁶⁸. Коли Костянтин Сабатович засвоїв малярську науку, Олімпій вирішив відправити його ще повчитися у Пахомія на один рік, для того щоб Костянтин отримав більший досвід маляра, повчився у представника італійської школи¹⁶⁹. Пізніше він був відпущений і вирішив залишитися працювати в малярні у монаха-маляра Пахомія. Про це він писав: *«С прошлого 1753 года мая до 1760 года мая находился я нижашие в лавре Киево-Печерския при иконописцу иеромонаху Алимпию в обучении иконописного мастерства, а повижити при нем Алимпию по договору подлежащих от и по изучении совершенно оного иконописного мастерства даним мне от него иеромонаха Алимпия к происканию себе другого места свидетельствован свободно отпущен, ныне же живу в лавре при иконописцу монаху Пахомию за молодика»*¹⁷⁰. Він працював у Пахомія, в його келії, з 22 вересня 1761 по 25 січня 1762 року. За цей час ніяких претензій з боку Пахомія не було: *«Нации польской Константин Игнатиев Сабатовыч находился при моей келии в деле иконописном 22 сентября 1761 года по 25 января 1762 года и без подозрительно, а ныне по его добровольному желанию из келии моей мною отпущен честно из награждением за его достойное труды, чего оуверение даю ему свидетельство Киево — Печерския лавры иконописец М. Пахомий»*¹⁷¹. Пізніше Костянтин хотів поїхати в Москву. Оскільки він не був громадянином Російської імперії, а був польським шляхтичем, то для того, щоб стати імперським підданим, потрібно було дати присягу. Але в київській губернській канцелярії Костянтину не дали паспорт на вільний проїзд до Москви, мовляв, московити паспорти малоросіянам не видають. Це було дивне твердження канцелярії, бо в архівних документах Костянтин Сабатович значився як поляк, а не українець. Олімпій Галик звернувся до лаврського писаря Феодосія Балабухи за допомогою щодо цього питання, написавши лист, у якому називав свого учня «Костею», що жив при ньому та навчався малярству сім років. Галик підписався як Олімпій — «старий колишній маляр» у січні 1762 року. Через деякий час Костянтин все ж поїхав до Москви, де працював із різними іконостасами. У 1769 році одружився на Єві, а пізніше намагався отримати дозвіл на віль-

¹⁶⁷ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 384. Арк. 7.

¹⁶⁸ Там само. Арк. 13в.

¹⁶⁹ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). С. 94.

¹⁷⁰ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 384. Арк. 1 зв.

¹⁷¹ Там само. Арк. 4.

не оселення в Росії¹⁷² — до лаври надійшов запит із Москви, і лавра заступилася за нього¹⁷³. Водночас були випадки, коли після закінчення навчання учень мав бажання стати вільним мистцем. Зокрема, Іван Тродиський після того, як провчився три роки в лаврі, звернувся у травні 1764 року до начальника малярні з проханням відпустити його на вільні хліби¹⁷⁴.

Доля Івана Косачинського складалася після навчання дуже успішно. Він народився у міщанській родині в Києві. У майбутньому міг вдало влаштуватися у житті. Під час навчання у малярні його викладачами були Олімпій Галик та Афанасій Улазовський, згодом він деякий час працював у малярні й навіть мав власних учнів. Одним з них був Стефан Андреев. Представниками київського барокового стилю були Пахомій Якимович, Олімпій Галик та Іван Косачинський. Останній був ініціатором перебудови дерев'яної церкви Миколи Чудотворця Набережного на кам'яну. Основною причиною цієї перебудови було те, що його хрестили саме в цій церкві. Досліджуючи біографію Косачинського, Василь Шиденко дійшов висновку, що жодний контракт, із укладених ним, не був дотриманий у часових рамках, проте ніхто із замовників не скаржився на погану роботу цього майстра¹⁷⁵. Він творив зазвичай у західному стилі, а не у візантійському, що усіх влаштовувало. Крім цього, Івана високо цінували лаврські архимандрити Лука Білоусович та Зосима Валкевич. Мистець широку популярність мав на Подолі¹⁷⁶. Також високо оцінювали його роботу в Лубенському Мгарському монастирі, а саме — у Спаській церкві, за що Мгарський монастир надав йому дозвіл отримати вільну ділянку на Подолі, що знаходилася на вулиці Межигірській. У 1776 році за дозволом мгарського архимандрита було надано цю територію у вічне володіння йому, дружині та нащадкам, що було великою рідкістю. Косачинський добре малював ікони та іконостаси, найчастіше він розмальовував іконостаси в нових церквах сіл та міст, які підпорядковувалися лаврі. Майстер також створював власні проекти іконостасів¹⁷⁷.

Кожен маляр, який хотів отримати замовлення у селі або у місті, міг зіткнутися з конкуренцією з іншими майстрами. Як правило, замовлення отримував той, хто називав найменшу суму. Найлегше було тим малярам, які працювали в лаврі, тому що в основному вотчинні землі обирали їх. Перше замовлення Іван Косачинський отримав у 1752 році за домовленістю з лаврським намісником — ієромонахом Никифором, який працював у селі Пухівка Остерського повіту, де проживало 410 людей — 207 чоловіків та 203 жінки. Тут мистець створив про-

¹⁷² Там само. Арк. 7.

¹⁷³ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). С. 95—96.

¹⁷⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 88. Арк. 382.

¹⁷⁵ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). С. 97.

¹⁷⁶ Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. С. 71.

¹⁷⁷ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). С. 100.

ект іконостасу, у якому великих та малих ікон повинно було бути 49. Малі ікони він оцінив в один рубль, а великі в п'ять рублів — усе вирішив зробити за 80 рублів. Малювання було зроблено венеційськими фарбами та якісним золотом і сріблом. Домовлено було, що термін виконання робіт не буде призначений. Також Іван ще домовився робити іконостас Покровської церкви в селі Ошитки Остерського повіту. Там майстер зобов'язувався виконати роботу золотом та сріблом і своїми венеційськими фарбами — усе якісними матеріалами. Люди повинні були заплатити маляреві 110 рублів, 8 чвертей борошна житнього, 2 чверті пшеничного, 3 чверті гречаного, 2 чверті пшона, 3 відра олії, 2 пуди сала, 2 кабана, 2 барана, 10 качок, 20 курей, 1000 щіпок солі, 1000 штук риби, 2 скотарські шкіри, 2 копи яєць, конопель, 12 відер горілки, 50 соснових колод.

Тільки 7 травня 1759 року було затверджено архимандритом Лукою цей контракт, але за умови, що робота буде виконана до 20 вересня, щоб відсвяткувати Покрову вже при новому іконостасі. У березні 1760 року монах Фока, який був Сорокошицьким городничим, помітив в роботі Івана Косачинського багато недороблених речей. Після побаченого він написав дві скарги до архимандрита Луки. Приїхали перевіряти якість виконання разом зі священником Василієм (Косачинський був кумом Василя). Було помічено деякі розбіжності у тому, що написано у контракті, із тим, що було насправді. Але все одно селяни обіцяли виплатити гроші за роботу. Крім іконостаса, Іван розписав та позолотив жертвовники за 15 рублів, як і позолотив 3 хрести за 20 рублів. Для виправлення деяких похибок із лаври приїхав в Ошитки сницар Іван Семенов. Згодом Іван Косачинський писав до Василя, щоб той вплинув на замовників, і ті виплатили йому повну суму. Монах Фока намовив найнятого Косачинським золотаря Олексія Федорова, який теж працював на лавру, щоб він написав на Івана скаргу, у якій він писав, що приїхав для того, щоб золотити іконостас. За його словами, усю роботу зробив Андрій Улазовський. Але майстер довго чекав й нічого не робив, за частину роботи отримав п'ять копійок. Після того люди побачили, що не все було зроблено з того, що було зазначено в контракті¹⁷⁸.

Архимандрит Лука цінував Івана Косачинського, тому коли потрібен був високоякісний фахівець своєї справи, рекомендував його. Так було в липні 1756 року, коли Чернігівський єпископ Іраклій просив надіслати до них майстра. Архимандрит Лука відправив до Іраклія Косачинського з рекомендаційним листом. Потім маляр ще раз був надісланий до єпископа. О. Рижова в своїй публікації подала декілька репродукцій ікон, які були намальовані Іваном Косачинським. Наприклад, ікона з церкви Святої Катерини «Святий правовірний Олексій — Людина Божа»¹⁷⁹. У листопаді 1760 року цей маляр написав «проше-

¹⁷⁸ Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). С. 103—105.

¹⁷⁹ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть. С. 99.

ніє» до Луки, щоб Ошитківська громада заплатила за зроблену роботу та додала 50 будівельних і 50 дерев'яних колод, 500 дранок, а також харчі.

У червні 1760 року Стефан Андреев листовно звертався до лаври з проханням отримати чернечий постриг. Із рукописного документа можна дізнатися деякі біографічні дані про нього. Стефан був родом з Умані, з козацької сім'ї. Під час здобуття художньої освіти прийняв присягу, що давало змогу мати російське підданство та остаточно залишитися жити на території імперії. У малярні він переймав знання в Івана Косачинського. Після навчання, що проходило декілька років, він займався деякий час розписом іконостасів¹⁸⁰.

Як малярські начальники, так і малярі могли звільнятися від своєї роботи за станом здоров'я. У жовтні 1817 року монах Віссаріон, який був у малярському послуху, звернувся до Духовного собору лаври з проханням звільнити його від обов'язків через те, що у нього були хворі ноги, і йому було важко ходити по власній келії: *«Я с давнего времени страждаю ножною болезнью которая болезнь ныне до такой степени дошла, что не могу не только ходить в своей келии но переступить в оной»*¹⁸¹. Через таку хворобу він хотів лікуватися в лікарні.

Інколи учням давали прізвиська. Один з таких прикладів — Василь Маркиянович, прозваний Шидуркою. Під його малюнком написано: *«Року 1749 месяца августа 19 дня рисовал Василь Маркиянович из Слуцка у малярне его прозвано Шидурка»*¹⁸². Учні повинні були навчатися визначений термін й отримували за це певні грошові винагороди. Коли Олімпій Галик відійшов від справ керівника малярні, то загалом за час його діяльності у нього навчалось 11 учнів — Яків Гарасимов уклав договір на 7 років; Олексій Антонов уклав договір на 10 років (1760—1770); Трохим Козаленко уклав договір на 7 років (1763—1770); Карпо Гарасимов уклав договір на 8 років (1756—1764); Данило Дяченко уклав договір на 7 років (1761—1769); Кирило Черниховський уклав договір на 6 років (1759—1765); Василь Кудровацький уклав договір на 7 років; Василь Федорович Подихало уклав договір на 6 років (1758—1764); Іван Павлов уклав договір на 9 років (1761—1770); Микола Шевченко уклав договір на 7 років; Іван, син козака, уклав договір на 7 років (1762—1769)¹⁸³. На жаль, у цих документах замало інформації про соціальний стан і походження учнів. Із названих двоє були з Києва — це Трохим Козаленко і Василь Кудровацький. Тільки один учень був з Речі Посполитої — Василь Подихало, а саме з Поділля. За соціальним станом учні були вихідцями із сімей церковних служителів — Олексій Антонов, Василь Подихало, або із верстви козаків — Іван. Найстаршим з учнів був у малярні Карпо Гарасимов, а наймолодшим — Трохим Ко-

¹⁸⁰ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 88. Арк. 226.

¹⁸¹ Там само. Спр. 760. Арк. 2—3.

¹⁸² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 3. Арк. 8—9.

¹⁸³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1104. Арк. 5—18.

заленко (з 1763). Укладали договір на 6—7 років. Із представлених термінів навчання випливає, що кожен рік у Олімпія Галика з'являвся новий учень. Були й інші викладачі, до яких приходили навчатися. Траплялося, що учень міг навчатися більше ніж 6—7 років, наприклад Віссаріон (1751) з Ніжина вчився в малярні аж 13 років (1787—1800)¹⁸⁴.

У Лаврській малярні існували випадки несправедливого ставлення до учнів з боку керівників. Скажімо, 17 лютого 1763 року колишній учень Федір Пасиєвич повідомляв архімандриту Зосиму Валкевичу про те, що керівник малярні Роман його побив¹⁸⁵. Федора було прийнято на навчання на п'ять років, але без будь-якого свідоцтва, що було порушенням. За усною домовленістю хлопець мав провчитися в малярні без свідоцтва майже три місяці, а після 6 січня приїде його батько, якому дадуть це свідоцтво. А якщо батько не захоче, щоб його син і далі вчився у малярні, за словами монаха Романа, він без усіляких проблем відпустить Федора. Родич хлопця спілкувався з Романом, щоб той дотримав слова, але коли приїхав і поговорив із керівником малярні, Роман спочатку не згадав про надані обіцянки, не хотів відпускати учня, щоб той поступав до академії, і почав спочатку словесно принижувати, а потім 50 разів ударив Федора біля економії лаври. Крім того, з документа ми дізнаємося, що Федір мав майно, яке йому не повернули, а забрав його Роман. За описом колишнього учня, він мав в розмальованій скрині новий пояс, шапку, чоботи, дві сорочки, жилет, дві подушки та багато чого іншого. Пізніше, 1758 року, приходила матір Федора з хлібом до лаври, щоб Роман віддав поцуплені ним речі, але той майно Федора оцінив у малу ціну та не готовий був речі продати¹⁸⁶. Федір не здавався і прийшов ще раз до лаври, щоб керівник малярні віддав речі, він звісно, їх не віддав і вказав причину свого поганого ставлення до таких, як Федір. Кожного «латиняна» він обкрадав, а згодом проганяв: *«При том же говорил я, как обдеру одного, другого латинника да обдерши вижену, то принужден буде возвратится да мне служить»*¹⁸⁷. Судячи з архівних документів, викладач Роман негативно ставився до католиків або іноземців, які приїздили навчатися до малярні з-за кордону, а до лаври приїжджали навчатися із Правобережної України, Білорусі та з Балкан.

Інший випадок трапився з учнем малярні Павлом Поповчуном. У листопаді 1785 року від городничого він отримав дозвіл на тимчасове перебування в Києві для того, щоб навчатися у Лаврській малярні при викладачеві Захарію. За словами городничого, Захарій без поважних причин чинив наругу над Павлом і те ж саме вимагав від інших учнів. Тобто створював усі можливі некомфорт-

¹⁸⁴ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. С. 121.

¹⁸⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 127. Арк. 2.

¹⁸⁶ Там само. Арк. 23в.

¹⁸⁷ Там само.

ні умови¹⁸⁸. Крім цього, за словами городничого, Захарій обрізав волосся на голові Павла, після чого городничий вимагав якось відняти Павла від злих рук Захарія. Іншою вимогою було надати довідку про Павла з приводу його навчання, але Захарій відповів, що такої людини у нього не було¹⁸⁹, хоча канцелярія лаври відповіла, що Павло навчався, а Захарій був зобов'язаний навчити Павла малярству протягом шести років. Від Павла ніяких скарг не було, а усі були лише зі сторони Захарія. Кінчилось усе тим, що Павло пішов з малярні і почав жити при Київській академії та навчатися латинській мові¹⁹⁰.

Після цього інциденту було вирішено представити бачення того, як потрібно виходити з даної ситуації керівництву лаври. Іншим завданням було донести до відома керівникові малярні Захарію, щоб він надалі без відома Духовного собору не мав права брати нових учнів до малярні, бо його оштрафують за це. Якщо буде дозволено зарахувати нового учня до малярні, то потрібно буде підписувати контракт про те, щоб без причин учнів не карати, до штрафування підходити обережно¹⁹¹. Крім архівних матеріалів, що знайомлять із втечею учнів з малярні, також подібні згадки можна зустріти в альбомах малюнків¹⁹².

Києво-Печерська лавра мала багато подарованих земель. Одним із напрямів взаємодопомоги було те, що духовна обитель брала сиріт, які не займалися ніякою роботою, крім підготовки їх до опанування різних професій¹⁹³. Приміром, із документа 1778 року, у якому проводився реєстр сиріт, можна дізнатися, що тікали учні не тільки з Лаврської малярні, а й з інших підрозділів, зокрема учні-палітурники з друкарні, хоча лавра давала вибір учням. Але якщо сирота не мав бажання навчатися якійсь запропонованій справі, то примусу ніякого не було з оволодіння майбутньою професією: *«Чтобы я объявил им, если желает он тое мастерство справлять, явился в лавру немедленно, будь не объяви неделание обучаться переплетного мастерства, то не принуждать»*¹⁹⁴. У липні 1778 року був представлений рапорт: *«О проживающих в вотчинах осиротелых и никакому ремеслу не обучаются мальчиков»*¹⁹⁵, у якому йдеться про те, що усі сироти, які проживають на вотчинних землях лаври, байдують. Їхня кількість у восьми вотчинних селах була рівна — приблизно 40. Максимальний вік хлопчиків був 17 років, а мінімальний — 7. Цих дітей забрали до лаври на навчання, декілька з них опановували граматику. Було вирішено, що частину дітей потрібно залучити до друкарської справи, а інших до різних наук: *«Прислать немедленно ордера отправителю типографии способных к обу-*

¹⁸⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 437. Арк. 2.

¹⁸⁹ Там само. Арк. 3.

¹⁹⁰ Там само. Арк. 8.

¹⁹¹ Там само. Арк. 4.

¹⁹² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 30. Арк. 98.

¹⁹³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 515. Арк. 13в.

¹⁹⁴ Там само. Арк. 7.

¹⁹⁵ Там само. Арк. 37.

чению переплетчиков и типографского художества, 10 в переплетную, а 5 в типографию, а прочих к соборному старцу к эконому иеромонаху Виталию, с тем, чтобы он по своему рассмотрению в столярское и на другие при лавре определил»¹⁹⁶. Можна припустити, що когось із сиріт було направлено на навчання до малярні.

Зміна керівника малярні відбувалася, як правило, через стан здоров'я. Начальник писав до Духовного собору про неможливість виконання своїх обов'язків і просив, щоб його звільнили, на що отримував задовільну відповідь. У серпні 1755 року Олімпій Галик написав такого листа до архімандрита з проханням, щоб його звільнили з посади начальника Лаврської малярні через погане здоров'я, а саме — слабкий зір, пошкодження ніг. 1744 року, коли Олімпій налагоджував освітлення біля Троїцької брами, стався нещасний випадок, і він пошкодив ноги: *«1744 во время делания иллюминации и брамою митриской работы, овалился двократно рижтованье мене нижайшего весьма прибыло, от него я в здоровье, а паче в ногах немало поврежден, понеже нахожен кроме же того, за старосте свою гораздо видение уже немогу, так что мелкой штукою делать мне крайне невозможно»*¹⁹⁷. Відомо, що Олімпій Галик навчався у малярні в 1724—1744 роках при начальниках Івані та Феокисті. У 1744—1755 роках він був начальником малярні. Один з малюнків Галика у збірці «Мадонна на престолі з Христом-Немовлям на руках» виконаний 24 листопада 1760 року¹⁹⁸. Цей твір може свідчити про те, що навіть після звільнення Олімпій займався улюбленою справою — малюванням та навчанням учнів. Він просив його відправити мешкати до печер. Для цього йому давали декілька послухників, харчове забезпечення та дрова¹⁹⁹. У березні 1763 року він помер. Після смерті Олімпія Галика учні малярні, які в нього навчалися малярству, написали «доношение» до архімандрита Зосима, щоб лавра дала грошей на навчання до кінця зазначеного терміну, відповідно до укладеного контракту: *«Он же отце Алимний чрез бытность мою 10 лет должен мене того иконописного мастерства показать, а будь дать показание года мене не научил то каждой прожитой мною год по 20 рублей должен мне уплатить»*²⁰⁰. В архіві можна зустріти подібні тексти від інших учнів малярні, тільки з різницею в терміні навчання, а сума відшкодування зазначена однакова — 20 рублів. Із цих листів дізнаємося, що учні малярні отримували грошові виплати безпосередньо від Олімпія. Цілком можливо, що таке заохочення було зроблено з його ініціативи як керівника малярні, а не з боку керівництва лаври. Проте один з цих учнів відзначився своїми побажаннями — Яків Гарасимов просив у лаври,

¹⁹⁶ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 515. Арк. 38.

¹⁹⁷ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 135. Арк. 2.

¹⁹⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 37зв.

¹⁹⁹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 135. Арк. 3.

²⁰⁰ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1104. Арк. 6зв.

крім 10 рублів, надати йому ще книги, зокрема посібник з малювання — «абеткаццло». Ці книги Олімпій, нібито в усній формі, обіцяв віддати після смерті Якову: *«Высокопреподобия низжайшие прошу, по приписанному его отца Алимпия 10 рублей денег, також из кунштовових книг, библию четверостучно и з абеццдел, одну кунштов книг которые он покойный словесно ствердил и подать себе обнадеживал мене дать мне обещание, о чем просить дать»*²⁰¹. Також разом із прохачем підписалися ще його батьки²⁰². Було й навпаки — учень Никанор, який навчався в Олімпія 10 років, у 1760 році отримав від нього лише 5 рублів, але був і за це дуже вдячний²⁰³.

Крім учнів малярні, згадували й інші люди про борги Олімпія. У 1766 році до лаври написав невідомий добродій, у листі він зазначав, що нібито Олімпій взяв його пожити у Дальніх печерах. Тоді незнайомець продав Олімпію декілька десятків літрів горілки, загальна сума якої сягала 11,2 рубля, але через власну хворобу він не отримав гроші. Відтак у своєму листі він вимагав від лаври, щоб ті заплатили йому гроші за продану ним колись Олімпію горілку²⁰⁴. Є інший подібний випадок. До архімандрита Зосима у своєму листі звертався ще один невідомий, який у 1767 році написав до лаври, що нібито Олімпій взяв у нього в борг 200 мідних рублів для закупівлі фарб у малярню та на інші потреби: *«Ради покупок на нужды свои малярские разных красок, також и на прочие свои экономические расходы, по свойству свое мне выпросил у мене мелкие торгов денег товарных медных 200 рублей»*²⁰⁵. Якщо це правда, то справжня причина взяти у борг нам невідома, проте можна припустити, що лавра не повністю покривала витрати на закупівлю фарб та на різні малярські предмети. Цілком можливо, що керівник малярні купував деякі речі за власні гроші. Для підтвердження своїх слів цей невідомий додав копію розписки.

Наступний начальник Лаврської малярні — Ігнатій, який, виявляється, теж був боржником. Але його борг був трохи менший, ніж у Олімпія. У травні 1761 року до Києво-Печерської лаври написав листа «Киево-Печерския мещанин Иван Ивановичский». У зверненні він указував, що покійний ієромонах Ігнатій купував у Івана 4 книжки аркушів із золота по 1 рублю, блейвасу 2 фунти по 10 копійок: *«Взял у мене золота книг четыре по одному рублю и 50 копеек блейвасу 2 фунта по 10 копеек и зато доводилось мне заплати 6 рублей 20 копеек постах, 50 копеек мне он Игнатий отдал и осталось заплати мне 5 рублей 70 копеек»*²⁰⁶. Щоб забрати назад позичене, міщанин Іван декілька ра-

²⁰¹ Там само. Арк. 5.

²⁰² Там само. Арк. 13, 15.

²⁰³ Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. ... С. 118.

²⁰⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 626. Арк. 2.

²⁰⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1104. Арк. 27.

²⁰⁶ Там само. Арк. 32.

зів приходив до Ігната з вимогою віддати йому борг. Першого разу він до нього прийшов, коли той був хворий і зовсім не міг говорити. Наступного разу — у нього була висока температура. Тільки після смерті Ігната міщанин Іван вирішив на пряму звернутися до керівництва лаври, щоб йому віддали борг.

У другій половині XVIII століття до Києво-Печерської лаври приїхав Бенджаміно Фредерік (Веніамін Фредеріче), який повинен був розмалювати у митрополичих покоях стіни і плафон²⁰⁷. У вересні 1760 року Духовний собор Києво-Печерської лаври міркував та вирішував, як оплачувати роботу цього італійця. Утім точно було вирішено не брати його на річну зарплату, а краще платити за кожну окремо виконану працю.

Зі своєї сторони італієць написав лист, де вказав, яку кількість грошей та харчів йому потрібно отримати для роботи, зокрема, 80 рублів на фарби, на утримання квартири — 100 колодок дров; з харчів — 2520 літрів житнього борошна, 1260 літрів пшеничного борошна, 420 літрів гречаної крупи, 420 літрів пшона, 210 літрів ячмінної крупи, 210 літрів гороху, 2520 літрів вівса, 2 свиней, 10 баранів, 12 пудів (196 кг) м'яса яловичини, 20 гусей, 30 курей, 30 качок, 1200 щіпок солі, 33 кг коров'ячого масла, 2 пуди (33 кг) сала, 49 літрів олії, 24,6 літрів оцту, 61,5 літра горілки, 123 літрів сивухи, 1000 грибів, 2 пуди (33 кг) риби, 3,28 літра пива, 1 пуд (16,38 кг) патоки. Просив італієць і двох хлопців для роботи до себе на монастирські харчі²⁰⁸. Ось яку велику кількість їжі Фредеріче захотів за свою роботу! Трохи пізніше він доповнив свої вимоги щодо зробленої роботи та просив декілька возів для перевезення своєї родини: *«25 рублей за каждые покои, дров 50 колодок, 6 четвертей ржаной, да 3 четвертей пшеничной муки, каждый день данец пива, пшеничной гречневой и ячменной крупы 2 четверти (420 л), вола одного, да 6 овец, 3 повозки для перевозки моей фамилии»*²⁰⁹. Тобто з представленої вимоги, яку подав Бенджаміно Фредерік (Веніамін Фредеріче), можна дійти висновку, що крім грошової оплати роботи, також був передбачений великий розрахунок натуральними продуктами.

Коли відбувалася зміна керівника, як правило, проводився опис майна малярні. Скажімо, у січні 1761 року був представлений подібний інвентарний перелік. Причина не була вказана, але можна припустити, що це було зроблено тому, що керівник Лаврської малярні Ігнатій відійшов від справ, і замість нього наступним керманічем повинен був стати Володимир. У цьому документі майно малярні розділено на книги, ікони на дошці і на полотні, портрети, фарби, інструменти для малярні. З цього списку видно, що в малярні були Біблії, посібники для навчання, книги про архітектуру та зображення можновладців:

- «1. Библия большая кунштованая в ней листов 291.
2. Библия латинская ветхая четверткова состоящая в 253 листа.
3. Полуаркушевое кунштовое состоящее в 206 листов.

²⁰⁷ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 101. Арк. 4.

²⁰⁸ Там само. Арк. 3.

²⁰⁹ Там само. Арк. 4.

4. Абецадло на 70 листов.
5. Абецадло Стефановское 46 листов.
6. Абецадло в котором сперва ангелы апостолом 91 листов.
7. Книга архитектурская 80 листов.
8. Кунштов разных бумаги 315.
9. Книжка на 7 листах в котором изображены лица великая государем императоров.
10. Кунштов больше в бумаге 6.
11. Кунштов разных в бумаге 569.
12. Книжка коронации великой государыни императрицы Елизаветы Петровны на 3 листах.
13. Кужбух давний на 2 листах.
14. Кужбух в 10 листах.
15. Кужбух немецко печати ветхий листах 80»²¹⁰.

Далі опис стосується ікон з келії: 2 ікони на полотні — Спасителя і Божої Матері в рамах; ікона Богоматері в рамі; ікона на полотні «Різдво Христове» в рамі; велика ікона на полотні «Зняття з хреста» в рамі; ікона на полотні Богоматері в рамі; дві ікони Богоматері Боголюбської на полотні без рамен; «Розп'яття» на полотні; ікона Чернігівської Богоматері на полотні; ікона Іосафа на полотні; 18 ікон «Успіння Богородиці»; ікона «Успенська Свенська»; ікона Божої Матері на полотні; маленька ікона ангела-хранителя на полотні; ікона Божої Матері; ікона Авраама; 8 ікон «Наместное икон на бляте»; 9 ікон Богородиці; ікона Нерукотворного образу (Спас) на застібках; ікона «Успенська» на дошці; 7 ікон «Успенських» на полотні; 2 ікони «Свенська» на полотні; 3 ікони «Свенська» на застібках; ікона «Собору преподобних Печерських», 2 ікони преподобних «Антонія і Феодосія Печерських» на застібках; 2 ікони святителя Миколи; ікона святого апостола Тимофія; ікона святого «Івана багатостраждального»; 2 ікони «Святої Трійці»; «Розп'яття»; «Ляншафт»; «Пророкування воскресіння Христового»; ікона Варлаама та Іосафа; ікона на полотні Божої Матері; кіот архієрея на престолі; 2 ікони Спасителя і Божої Матері на полотні; ікона Божої Матері, ікона Премудрості та ін.

Наступний перелік ікон стосується тих, що були в малярні: маленька ікона Спаса і Богородиці; ікона «Успіння»; 4 великі ікони Богоматері на полотні; ікона на полотні архієрея на престолі; велика ікона «Воскресіння Христового» на полотні; ікона Захарія Пророка; велике зображення на полотні Христа, «сидящего посреди учителей»; 2 ікони Спасителя і Божої Матері; великий паперовий куншт «Іоанн Предтечя»; 2 ікони Спасителя і Божої Матері; Римська ікона «Свентего Антонего» (Антоній Падуанський).

Також описані портрети, що зберігалися в малярні: Іосафа Краківського; Аранського; намісника Кіндрата; Яворського; два портрети на полотні Петра I; два портрети Катерини; Анни в рамі; Анни Петрівни; Олексія Петровича; Петра I — один портрет на папері, а інших два на полотні; Єлизавети Петрівни;

²¹⁰ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 254. Арк. 23в.

Рогалевського; донського генерала Данила Єфремовича; Крановського; королівський портрет на полотні.

Зареєстровані також пігменти фарб та речовин: шавервасу 5 фунтів, глету 10 фунтів, «доброго» блейвасу 1 пуд та 30 фунтів, гришпану 5 фунтів, «бегри-ну» 2 фунти, шафервасу першого гатунку 1 фунт, тертої темної вохри 22 фунти, «бербля» (зелений) 2 фунти, «ляки венецької» 2 фунти, «венецького» гришпану 12 фунтів, ценобри 4 фунти, мінеї 6 фунтів, 1 фунт «болмарменту», умбри 5 фунтів, «звичайної ляки» 2 фунти, темного доброго глету 22 фунти, ауріпігменту 18 фунтів, «звичайної» вохри 33 фунти, шишгелю 20 фунтів, «шпирглу-су» (шишгелю) 1 фунт, раушгельбу 100 грамів, сандарак 6 фунтів, «звичайного» індіго 200 грамів, «блейгелю» 5 фунтів, «венецького» індіго 1 фунт, англійської землі 3 фунти, лязору 29 фунтів, «звичайного» блейвасу 5 фунтів, «звичайної» вохри 10 фунтів²¹¹. Отже, серед майна малярні існували речовини та пігменти фарби якісного гатунку, які мали назву «венецька», «добрий» або просто «першого гатунку». Звісно, що такі фарби могли використовуватися для якихось приватних замовлень, важливих реставрацій або просто планових робіт.

Найбільша кількість фарб в цьому описі — це блейвас (білий), тому що ця фарба є сполучною для решти фарб і основою для усіх інших речовин. Наступною за значенням є цинобра (червона), вохра звичайна та вохра темна, що могла використовуватися разом із золотом для позолоти. До вохри також можна додати ауріпігмент та шишгель, які жовтого кольору. Також велику кількість займає лазурна (блакитна) та зелена фарби. Найбільше вживані кольори — білий, червоний, жовтий, блакитний, зелений. Усі вони використовувалися у малярстві. Їх часто змішували для отримання того чи іншого відтінку.

Наступним описом в архівному документі є перелік різних речей та інструментів, що були в малярні, — мідь жовта, «полий» мідний фунт, полотно з різними зображеннями (які могли використовуватися для навчання), ящик для переносу ікон, 16-фунтове ковадло (воно застосовувалося як для ремонтування інструментів, так і для виготовлення нових), 2 замки для внутрішніх дверей, заліза 38 фунтів, дистильована олія, 5 горщиків тертої та дрібної тереверди, 10 горщиків розпавленої тереверди, трохи більший горщик покосту (оліфа, варена олія), що був крупніший за дрібні горщики в півтора рази, 4 відра простої олії, 7 горщиків простої олії, 5 — ценобри, 17 дощечок для змішання фарб (палітра), великий мідний казан, менший мідний казан, 4 «варява буракова» (могло використовуватися як барвник), сушена капуста (напевно, могли використовувати для твореного золота), залізний лом, великий залізний лом, 23 нових «блятов», 8 великих рам, 20 маленьких рам, 30 діжок розсипчастих речовин, 12 діжок (невеликих) розсипчастих речовин, коноплі та ін.²¹².

²¹¹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 254. Арк. 3—4зв.

²¹² Там само. Арк. 5.

Через короткий проміжок часу, а саме 1762 року, здійснювався черговий опис майна малярні. Цей архівний документ мав назву: *«О умерших в лавре малярских начальников Алимпия и Игнаты»*²¹³. Цей інвентарний перелік не дуже старанно був написаний і починається з таких слів: *«Сколько состоявшем помершему иеромонаху Алимпия вещам: Икон Спасительных — 6, Икон Богоматерных — 16, Икон Успений — 5, Свенских Богоматерных — 7, Икон великомученицы Варвары — 12, Соборов Преподобных Печерских — 13, Преподобных начальников Печерских обох — 3, Иоанна многостраждального — 4, Иоакима и Анны, Николаев — 3, Стефан, Рождество Христова, Рождество Богоматери, Ахтырской Богоматери, Спасение Христов»*²¹⁴.

Отже, за цим описом дізнаємося, що у власності Олімпія Галика були різні ікони. Найбільшу кількість образів присвячено Богородиці — 30. На другому місці ікони, сюжети яких пов'язані з Києво-Печерською лаврою, їх 20. На третьому місці ікони великомучениці Варвари, їх 12. Невелика кількість ікон, де центральною фігурою є Христос — 8. Як правило, загальна сума ікон Христа займала одне із головних місць в малярні та у лаврі взагалі. За описом далі йдуть ікони, що були намальовані на полотні, — Страшний суд, 13 ікон Спасителя, 22 ікони Богоматері, 3 Хоругви, Ангел-охоронець, 2 ікони Єроніма та Магдалини, 8 ікон Варвари та одна Страждання Павла, Миколи — 3 різні портрети, 17 блятів, 27 порожніх полотен. Порівняно з іконами на дошках, ікони на полотні представлені в меншій кількості, проте в основному тут зображення Богородиці — 22, ікон Христа — 13. Наступні за цим описом там: *«Икон на деревянных бляхах — Панагий и Спасових — 11, Богоматерных 31, Николаевых — 4»*²¹⁵. На наступному аркуші документа можна прочитати продовження опису — куншти «Тайної вечері», 2 куншти навісних, 2 портрети Варвари, портрет преосвященного Сильвестра, «Покладення в труну», картина Афонської гори, портрет архімандрита Ісидора, 2 ікони Варвари, Страшного суду, Благовіщення, ікона Божої Матері, портрет Петра III тощо.

Описані й особисті речі Олімпія Галика: 2 скрині для посуду, 8 сукон для набивання мішечка, 4 діжки солі, хутро, «китайський» шафран, 3 прості щітки, зображення на полотні, велика «голова» цукру, 3 «Варвари» та «прочия», Іоанн Багатостраждальний, «еретична» картина, 178 порожніх «блятів», 3 хороших «куншти», пара труб, 4 каструлі, мідних 4, залізна з трубкою для кави, 21 полотно, одна картина, картина «Розп'яття Христа» та «Покладання в труну»²¹⁶. Отже, враховуючи цей список, можна дійти висновку, що Олімпій володів дуже великим майном. Найбільше в нього було різних ікон і полотен, мав навіть спеціальний посуд для кави.

²¹³ Там само. Спр. 1104. Арк. 1.

²¹⁴ Там само. Арк. 2.

²¹⁵ Там само.

²¹⁶ Там само. Арк. 3—4зв.

Як і Олімпій Галик, тільки пізніше, в листопаді 1772 року, керівник малярні монах Володимир писав до Духовного собору про звільнення за станом здоров'я: *«Почувствовал внутреннюю себе болезнь и от того слабости в здоровье и о правлении неисполнении»*²¹⁷. Далі Володимир просив надати йому місце для проживання в Голосіївській пустині: *«Духовного собора нижайше прошу о оной маялярской должности меня уволить и благословить жительства в Голосеевской пустыни и о чем учинить милостивое определение»*²¹⁸. Духовним собором було вирішено, що наступним начальником малярні стане маляр Захарій Голубовський. Перед передачею «влади» в малярні проводилася ревізія майна. Ймовірно, це робилося для того, щоб дізнатися, що залишив у спадок колишній ментор малярні. До цього майна входило: *«Книги кунштовые, куншты на бляхах, на холсту, инструменты маялярские и другая наличность»*²¹⁹. Ревізію проводили еклезіарх та малярі Захарій з Володимиром. Тільки після проведення опису майна Володимира його відпустили до Голосіївської пустині. Опис був представлений вже у грудні 1772 року. У цьому документі Захарій названий як «начальник малярні». Із джерела дізнаємося, що в малярні були такі книги: Велика Біблія, 2 Біблії, Євангелія апостолів, велике «Абецадло», 2 маленьких «Абецадла», «кужбух», 5 невеличких «кужбухів», «маялярський кужбух», архітекторська книжка, німецький акафіст, печатний «кужбух з кунштами», 3 різні «кужбухи», «куншт» з тваринами, 12 великих «кунштів» із зображенням світу, 7 «кунштів» із стоячими апостолами, 4 «куншта» апостолів, 13 невеликих «кунштів» із зображенням різних осіб, 35 різних «кунштів», 39 аркушів паперу, у яких фарбами на половину аркуша розмальовані апостоли²²⁰. Загальна кількість книг — 131. Всі вони використовувалися для навчання малювання або як приклад для написання ікон, іконостасів тощо.

Наступний опис майна в цьому документі — перелік ікон на дошках. Це ікони: «Спас» — 3, Богоматері — 4, Спасителя менших розмірів — 4, Богоматері — 4, Спасителя та Богоматері, маленьких розмірів Спасителя — 8, Богоматері — 8, Спасителя маленьких розмірів — 5, Богоматері — 5, Спаса нерукотворного — 2, «Розп'яття» — 2, стара ікона «Успіння Богоматері» — 3, Богоматері — 6, малих ікон Богоматері — 2, по одній — свята «Різдва Христового», «Воскресіння Христове», «Введення у храм Пресвятої Богородиці», «Благовіщення Пресвятої Богородиці», коронація Богоматері, «Источник Спасителя на большом блате»; «Праздник иконостасы» Господні і Богородиці — 12, Богоматір, Спаситель і Богоматір у малому окладі, Соборів преподобних Печерських — 2, Преподобних «Антонія і Феодосія» — 3, Преподобного Антонія (великого розміру), святителя Христового Миколи (великих) — 3, його ж святитель Христовий (менший) — 2, Преподобного «Іоанна багатостраждально-

²¹⁷ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 292. Арк. 2.

²¹⁸ Там само.

²¹⁹ Там само. Арк. 23в.

²²⁰ Там само. Арк. 5—53в.

го» — 2, Ангел-охоронець, перенесення мощей святих, святий Димитрій Ростовський — 3, «Усікновення Голови Іоанна Предтечі» — 2, Святого першомученика Стефана, Святого великомученика Димитрія, Святого великомученика Григорія, Святої великомучениці Варвари (різних варіантів зображення) — 10, Святого Архистратига Михаїла — 2²²¹. Приблизна кількість ікон — 112. Ікон, пов'язаних із сюжетом, де головна постать — Богородиця, приблизно 53; де головну роль відіграє Христос, приблизно 40; невелику кількість складають ікони, сюжети яких пов'язані з Києво-Печерською лаврою, Миколаєм Чудотворцем, Данилом Тупталом (Димитрієм Ростовським), зображення якого можна зустріти в учнівських малюнках²²².

Так само ретельно зафіксовані ікони на полотні: Спаса та ікона Богоматері страсна (обидві великі), Тайна вечеря, «Зняття з хреста» — 2, «Спасителя пристрасного» — 2, «Розп'яття» — 6, Спаса — 4, Богоматір — 4, по різному намальована Богоматір — 9, Благовіщення Божої Матері — 2, «Спаса нерукотворного з янголами, «Вознесіння Христове» — 2, «Изображение благовременного покаяния великого», Богоматір з короною, свята великомучениця Варвара — 3, «Богоматерь с молящим младенцем», Успіння Богоматері, Успіння Богоматері маленького розміру — 6, спасителя Христового Миколая — 3, Авраама, пророків старих — 3, Голова святого Іоанна Предтечі на полотні з мечем, Антонія²²³. Приблизна кількість ікон на полотні 57. Із них, ікони пов'язані із сюжетом, де головна постать — Богородиця, приблизно 25; де головну роль відіграє Христос, приблизно 19. Майже однакову кількість ікон на полотні в малярні складали сюжети великомучениці Варвари, Іоанна Хрестителя та Миколая Чудотворця.

У малярні були портрети можновладців Російської імперії — Петра I, Катерини, Петра II, Катерини Петрівни, два портрети Петра Федоровича, два портрети Катерини Олексіївни, Петра Петровича, князя Шаховського. В цьому ж описі майна також були різні речі: 9 великих каменів для розтирання фарб із твердого стану в розсипчастий та 7 менших за розміром каменів, 3 ценоброві камені (червона фарба у твердому стані), 3 куранти (які використовувалися для розтирання пігменту фарб), білий мармуровий камінь, 2 маленькі камені, на яких шліфували золото, 15 великих курантів, 2 мідних казани, у яких була олія, 7 мідних казанів з аквареллю, 2 ломи²²⁴.

У майстерні траплялися випадки крадіжок з боку учнів. Наприклад, у липні 1806 року начальник Лаврської малярні соборний ієромонах Захарій в усній формі звернувся до Духовного собору з цього приводу²²⁵. Перший випадок кра-

²²¹ Там само. Арк. 6.

²²² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 39зв.

²²³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 292. Арк. 6зв.

²²⁴ Там само. Арк. 6—7.

²²⁵ Веремєєнко Т. Р. Київська школа сакрального малярства другої половини XVIII — початку XIX століття: феномен лаврських «кужбушків». *Культура і сучасність* : альманах. Київ, 2020. № 2. С. 172.

діжки стався, коли він тяжко хворів, і злодії цим скористалися. Із його скрині було забрано *«14 голландских червонцев»*. Пізніше, вже на Всеношній трапився такий випадок: *«Отворено окошко в которое влезши неизвестно было кто отворив сундук уворовано из оного 33 голландских червонцев и серебряных рублевых старых 10 и новых 3 рубли, рубах холстяных 6, шерстяную одну, железных ложек, тарелок 8, оставля тут в келии солдатскую шапку или келпак зелено, сукна с красного с иконою»*²²⁶. Отже, велику частину майна Захарія було вкрадено. Судячи з опису, злодій знав, у кого можна поцупити найбільше речей та грошей, але грабіжник залишив єдиний доказ — шапку. Захарій провів своє розслідування. Спочатку він підозрював колишнього учня-утікача киянина Фому. Потім думав на учня і теж киянина Стефана Іваницького з причини того, що він разом з посласниками Федором Загребою, Олексієм Ланизинком та іншими ночами вешталися лаврою. Стефан Іваницький та Олексій Ланизинко були затримані в економії і посаджені на ланцюги. Згодом було проведено у них обшук і знайдено поцуплені речі: *«У первого Иваницкого карманные серебрянные часы, а у последнего 33 голландские червонца и 13 серебряных денег, а потом они уже в том воровстве и повинил обоих, что рубахи и тарелки ими брошены в малярские нужды»*²²⁷. Під час допиту вони визнали свою провину. За крадіями слідували посласники Микола Соловко та Мартин Бик, але злодії втекли, а Духовний собор наказав повернути вкрадені речі та гроші Захарію.

У 1772—1777 роках проводилася реставрація в Успенському соборі. Очолував її та стежив за цим процесом керівник малярні Захарій Голубовський. У жовтні 1772 року він просив гроші від лаври на оплату малярів, які брали участь у поновленні собору: Григорію Тесленку (учень) — 24 рублі, Андрію — 14 рублів, Яну — 13,7 рубля, Михайлу — 2,5 рубля, Олексію Кунецькому (учень) — 6,7 рубля, Степану Горошенку — 6,4 рубля, Микиті Біліновському — 6,4 рубля, Федору — 6,4 рубля, Павлу — 6,4 рубля, Степану — 4 рублі, Федорові — 4 рублі, «Шауиму» — 3 рублі. Відповідно до представленого реєстру приблизна кількість витрачених грошей на зроблену роботу — 99,5 рубля. Також потрібно було виплатити 1128 рублів²²⁸. Ймовірно, оцінка роботи в грошовому еквіваленті проводилася виключно з боку керівника малярні — Захарія, який подавав ці відомості.

У грудні 1772 року було складено новий реєстр. Згідно з ним ієромонах Захарій отримав 30 рублів; Степан за два з половиною місяці — 9,4 рубля; Микола, Олексій, Павло — 9 рублів; Федір — 8,8 рубля; Іван — 6,2 рубля; Михайло — 4,2 рубля; за 15 днів роботи Ігнату Орловському — 3 рублі; Якимі за 12 днів — 2,2 рубля; Марку Тесленку (учень) за чотирьох Євангелістів — 8 рублів;

²²⁶ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 3 заг. Спр. 40. Арк. 1.

²²⁷ Там само. Арк. 1.

²²⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 440. Арк. 4—5зв.

Данилу за 3 дні — 75 копійок; Андрію Сонолошному за 4 дні — 1 рубль; Миколі Волоху — 4,8 рубля. Загальна сума складала 105,35 рубля²²⁹.

У листопаді 1773 року еклезіарх лаври написав листа до намісника Зосима Валкевича та собору зі звісткою про те, що вже два з половиною місяці, тобто серпень, вересень та половину жовтня, не було ніякої оплати малярам за представленим Захарієм реєстром, а причина вказана дуже проста²³⁰, адже без відома (згоди) собору надати платню неможливо. Після такого листа в листопаді того ж року собор наказав еклезіарху заплатити ту суму, що була вказана Захарієм. А цей випадок свідчить про те, що собор контролював оплату праці, оскільки вона велася зі скарбниці лаври.

За тим реєстром, який вказав Захарій, за серпень 1773 року потрібно було заплатити малярам: Максиму Бориченку — 7 рублів, Данилу Бориченку — 7,5 рубля, Ігнату Зосимовичу — 6 рублів, Івану Павловському — 6 рублів, Ігнату Оржовському — 5 рублів, Антону Левшинському — 5 рублів, Павлу Воличевському — 4,8 рубля, Олексію Песецькому — 4,8 рубля, Яким Маропуровському — 4,8 рубля, Михайлу Лесницькому — 4,8 рубля, Івану Мелишневичу — 4,8 рубля, Василю Кириленку — 6 рублів, Івану Тонкому — 2 рублі, Шибелниченку — 2 рублі, Михайлу Чорнацькому — 2 рублі. Загальна сума за реєстром у серпні склала 66,5 рубля.

За вересень оплату мали отримати: Максим Бориченко — 3,4 рубля, Данило Бориченко — 6 рублів, Ігнат Зосимович — 3,5 рубля, Іван Павловський — 5 рублів, Ігнат Оржовський — 4,8 рубля, Антон Тевищинський — 5 рублів, Павло Воличевський — 4,8 рубля, Олексій Песецький — 4,8 рубля, Яким Мармуровський — 4,8 рубля, Михайло Лесницький — 4,8 рубля, Іван Мелишневич — 4,8 рубля, Василь Кириленко — 6 рублів, Іван Тонкий — 2 рублі, Шабренченко — 2 рублі, Михайло Чорнацький — 1 рубль, Корньєву — за кожен місяць по 4 рублі, а саме за квітень, травень, червень, липень, серпень, вересень, що складало 24 рублі. Загальна сума за реєстром — 86,7 рубля. За 16 днів жовтня Антон Левшинський заробив 1,6 рубля, Данило Бориченко — 3 рублі, Михайло Лесницький — 1,5 рубля (6,1 рубля). У кінці реєстру керівник малярні Захарій вказує, що загалом за ці місяці потрібно заплатити 159,3 рубля.

За травень 1773 року Василю Кириловичу — 4,8 рубля, Михайлу Бориченку — 7,2 рубля, Стефану Гороху — 4,8 рубля, Яким Мармуровському — 4,8 рубля, Ігнату Зосимовичу — 6 рублів, Олексію Кунецькому — 4,8 рубля, Павлу Воличевському — 4,8 рубля, Івану Тонкому — 2,5 рубля, Демиду Шибелниченку — 2,5 рубля, Андрію Лисому — 2,5 рубля, Пилипу Лейловському за 16 днів — 3,2 рубля, Данилу Бориченку за 3 дні — 60 копійок, Михайлу Лесницькому за 11 днів — 2,2 рубля; та іншим малярам потрібно було заплатити 55,1 рубля²³¹.

²²⁹ Там само. Арк. 6.

²³⁰ Там само. Арк. 15.

²³¹ Там само. Арк. 16—19.

За червень Василю Кириловичу — 4,8 рубля, Михайлу Бориченку — 7,2 рубля, Стефану Гороху — 4,8 рубля, Якиму Мармуровському — 4,8 рубля, Ігнату Зосимовичу — 6 рублів, Олексію Кунецькому — 4,8 рубля, Павлу Воличевському — 4,8 рубля, Михайлу Лесницькому — 4,8 рубля, Антону Левшинському — 4,8 рубля, Василю Барацєвичу — 7,2 рубля, Івану Тонкому — 2,5 рубля, Демиду Шибелниченку — 2,5 рубля, Андрію Лисому — 2,5 рубля, Івану Повиловському за 6 днів — 1,5 рубля, Ігнату Оржовському — 5,25 рублів. За реєстром потрібно було заплатити 68,25 рубля.

За липень Михайлу Бориченку — 7 рублів, Василю Барацєвичу — 6,5 рубля, Якиму Мармуровському — 4,8 рубля, Олексію Кунецькому — 4,8 рубля, Ігнату Зосимовичу — 4,8 рубля, Ігнату Оржовському — 5,5 рубля, Павлу Воличевському — 4,8 рубля, Михайлу Лесницькому — 4,8 рубля, Івану Мелашневичу — 4,8 рубля, Антону Левшинському — 4,8 рубля, Івану Повиловському — 6 рублів, Демиду Шибелниченку та Івану Тонкому за шість днів — 60 копійок. За цей місяць потрібно було сплатити 59,8 рубля. За 3 місяці 1773 року — 183,15 рубля.

За травень 1774 року Максиму Боряченку — 6,4 рубля, Василю Барнацєвичу — 6,7 рубля, Івану Павловському — 5,5 рубля, Антону Левшинському — 4,8 рубля, Павлу Воличевському — 5,25 рубля, Михайлу Лесницькому — 5 рублів, Якиму Мармуровському — 4 рублі, Олексію Кунецькому — 4,8 рубля, Івану Мелашневичу — 4 рублі, Степану Гороху — 4,6 рубля, Григорію Севичу — 4 рублі, Петру Яновському — 2,5 рубля, Демиду Шибелниченку — 2,5 рубля, Федору Седненку — 2,5 рубля, Максиму Чорнацькому — 2,5 рубля, Миколі Волоху — 3,8 рубля, Миколі Балновському — 3,4 рубля. Загальна сума поданого Захарієм реєстру складала 72,25 рубля²³².

У XIX столітті була утворена спеціальна комісія, яка перевіряла стан художнього розпису в Успенському соборі. Відповідно до висновків комісії, ті малярські роботи, що були виконані під керівництвом Захарія учнями та майстрами, зроблено на високому мистецькому рівні: *«превосходною греческою живописью»*. Також зазначалося, що проєкт розпису був у лаврській ризниці.

У жовтні 1786 року церковною братією було вирішено зробити для ікони Богоматері в Успенському соборі церковні прикраси з квітами і фруктами із воску. Цією роботою займалися шість майстрів. Тому що усі лаврські фахівці були зайняті, у тому числі й малярі²³³. За цю роботу вони повинні були отримати харчі та гроші. Згідно з реєстром купівлі речей, що потрібні були для прикрашання ікони, було подано такі найменування: 1 пуд білих дротів — 10 рублів, 7 фунтів цинобри по 1,5 рубля — 10,5 рубля, сурику 6 фунтів по 50 копійок — 3 рублі, 6 фунтів жовтої умбри по 60 копійок — 3,6 рубля, 2 фунти сандалу червоного та синього по 16 копійок — 32 копійки, 5 фунтів гришпану по

²³² ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 440. Арк. 19—25.

²³³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 708. Арк. 2.

1,2 рубля — 6 рублів, 15 фунтів білого воску по 35 копійок — 5,25 рубля, 2 пуди 20 фунтів жовтого воску для виготовлення фруктів і для зеленого листя по 11,75 рубля — 29,37 рубля, 1 фунт берблевого — 2,2 рубля, білих ниток на 1 рубль, 20 фунтів залізних цвяхів за 50 копійок, паперу 6 стоп по 3 рублі — 18 рублів, курячі яйця 200 штук за 80 копійок.

Далі у цьому ж документі подавався звіт щодо провізії майстрам у розрахунку на три місяці. На одну людину на місяць надавалося 2 чверті житнього борошна, яке коштувало 9 рублів; гречаного борошна на одну людину по 1 чверті на 4,05 рубля; 2 гарци на одну людину гречаної крупи, що складало в цілому 1,71 рубля; 3 фунти солі на одну людину за 94 копійки; 4 фунти сала на одну людину за 2,16 рубля; пів кварта олії на одну людину вартістю 2,52 рубля; 270 свічок на 2,7 рубля; а також кожному майстру за роботу по 2 рублі²³⁴.

У серпні 1810 року до Духовного собору був написаний рапорт із приводу стану зображень західної частини Троїцького храму. Згідно з ним 10 зображень храму потрібно було реставрувати. Слідкувати за роботою знайдених та найнятих малярів повинен був керівник малярні — соборний ієромонах Захарій²³⁵.

Для повноцінного функціонування малярні потрібні були фарби. Закупівля їх відбувалася в різних місцях, наприклад, у Ромнах (нині це Сумська область), Москві, Києві²³⁶. Придбанням фарб та інших матеріалів займалася довірена особа від лаври. Скажімо, влітку 1776 року цим опікувався послушник Павло Сорока. Крім фарб, він повинен був купувати папір: *«На надобности типографскую бумаги, а при том приказано мне было купить и красок как то блейвасу и минеи»*²³⁷. Далі Павло зазначав причину купівлі пігментів фарб, за яку ціну він купив їх та скільки: *«Для наведения оным перекрывающихся ныне в лавре железными бляхами келий, кои красок куплено мною, блейвасу 15 пуд и 10,5 пуд по 3 рубля 10 копеек а фунт по 7 копеек к три чети, да минеи (миней) 5 пуд и 38 фунтов, пуд по 3 рубля 20 копеек, а фунт по 8 копеек и за оные краски надлежало уплатить за блейвас 47 рублей 30 копеек, а за минею 19 рублей 44 копеек, а всего 66 рублей 74 копеек»*²³⁸. Отже, така велика кількість фарб у зазначеному випадку купувалася для ремонту келій (фарбування), а гроші давалися під розписку того, хто купував, у цьому випадку — Павла. Також майже за таким принципом куплялися фарби в Москві ієродияконом Кононом 9 березня 1755 року — зазначена їхня кількість, ціна за 1 пуд або фунт, але не вказано для чого²³⁹. Так само було в Москві і 13 травня 1759 року.

²³⁴ Там само. Арк. 6.

²³⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 3 заг. Спр. 57. Арк. 2.

²³⁶ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 332. Арк. 2; Оп. 1 заг. Спр. 181. Арк. 4.

²³⁷ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 332. Арк. 6.

²³⁸ Там само.

²³⁹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 181. Арк. 4.

Закупівлю фарб для ремонту церкви Всіх Святих у лаврі регулював *«Реестр о красках какие на маювание дахов имеющихся на церкви всех святых та-кож трапез и на покоях да не покоях в ряду верхнего постаментта стене»*²⁴⁰.

Під час поновлення малярства в Успенському храмі у жовтні 1772 року було подано реєстр необхідних фарб, матеріалів та речовин необхідних і витрачених на них грошей. За цим списком, було витрачено блейвасу 1 пуд за 4,6 рубля; «ляки» — 4 фунти за 1,5 рубля; червоного індиго — 2 фунти за 4,2 рубля; умбри — 9 фунтів за 30 копійок; вохри — 1 пуд, що обійшлося загалом 3,3 рубля; шишгелю — 3 фунти за 30 копійок; вітріолію — 18 лотів за 90 копійок; шишгелю — 3 фунти за 90 копійок; лазурового — 39 фунтів за 15,6 рубля; глету пів фунта — 50 копійок; «ляки венецької» — 8 фунтів 6 лотів за 65,5 рубля; цинобри — 24 фунти 8 лотів за 36,49 рубля; «жовчі» — за 8,52 рубля 6 пудів 5 фунтів; блейвасу — за пуд 4,5 рубля на 27,56 рубля 6 пудів 20 фунтів; мінеї — за 4,5 рубля на 29,25 рубля; 1,75 фунта глету за 85 копійок; лязурового — 2 пуди 7,05 фунта за 26,25 рубля; гришпану — 1 пуд за 48 рублів; блейвасу — за 39,55 рубля; умбри — 1 пуд за 8 рублів; 10 — жовчі за 26 рублів; 10 — аурипігменту за 14 рублів; 5 фунтів шафєрвасу за 5 рублів; 5 фунтів глету за 5 рублів. Крім цього, також до реєстру подано було 270 книг золота по 1,5 рубля — за 310,5 рубля. За підрахунками Захарія, на речовини, фарби та на 270 книг золота було витрачено приблизно 751,97 рубля²⁴¹. У вересні 1775 року Захарій звітував перед лаврою щодо запасів фарб, речовин та матеріалів. За цим звітом, блейвасу — 3 пуди 33 фунти на 13,41 рубля; цинобри — 20,5 фунта на 26,66 рубля; гришпану — 22 фунти на 24,2 рубля; шафєрвасу — 3 фунти на 1,35 рубля; жовчі — 3 фунти на 8,1 рубля; 10 книг двойников на 9,5 рубля²⁴².

У червні 1774 року для оновлення живопису в Успенському соборі у калуського купця Данила Ребникова було куплено 52 книги золота по 1,5 рубля — на 78 рублів; індиго червоного — 10 фунтів 10 лотів по 2,8 рубля на 28,6 рубля; індиго блакитного — 6,5 фунта по 2 рублі на 13 рублів; гришпану — 44 фунти по 1,1 рубля на 48,71 рубля; вітріолію — 4 фунти по 1,1 рубля на 5,63 рубля; ражгелю — 10 фунтів по 85 копійок на 8,5 рубля; сандараку — 7 фунтів по 1,8 рубля на 13,85 рубля; мастики — 5 фунтів по 1,8 рубля на 9 рублів; умбри — 50 фунтів по 25 копійок на 12,5 рубля; мінеї — 2 пуди 25 фунтів на 10,57 рубля; блейвасу — 4 пуди 19 фунтів на 16,3 рубля; та інші речовини — за 8,4 рубля. Також було закуплено у калуського купця Івана 50 книг золота по 1,5 рубля — на 75 рублів. У калуського купця Семена Рибчинова — блейвасу 3 пуди по 3,6 рубля на 10,8 рубля. У калуського купця Івана Губарева — блейвасу 3 пуди 10 фунтів по 3,5 рубля на 11,4 рубля. У подільського жителя Ефима Кирилови-

²⁴⁰ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 191. Арк. 2.

²⁴¹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 440. Арк. 1—3.

²⁴² Там само. Арк. 67.

ча було куплено червоного індиго 40 фунтів по 1,5 рубля, та синього — 40 фунтів по 1,5 рубля на 120 рублів. Загальна сума — 470,27 рубля²⁴³.

Інколи клопотання про необхідність ремонту надходили від різних посадових осіб лаври, як ось: *«Давно уже надобно крашены следующего лета, дабы вдаль крыша испортится не могла, покрасить к чему надобно конопляное масло и разные краски»*²⁴⁴. Звичайно, найкраще всього розумів, які матеріали та фарби потрібні для малярні, і стежив за запасами її керівник Захарій Голубовський²⁴⁵. 1787 року в рапорті Захарій зазначав, що, окрім ремонту церков, потрібно купити фарби, пластинку срібла та золота («двойник»), які необхідні для малювання ікон: *«На писание икон, заготовляемых требующим богомольцам, также на разные церковные починки и прочие, нужно заготовить при пономерне золота, двойнику и серебра в книгах, продаваемого також и некоторых красок, чего всего при пономарне теперь нет»*²⁴⁶. Як правило, золото, срібло, двойник куплялися в книжках. Захарій вказує, скільки потрібно купити цих речей — золота 22 книги по 1,25 рубля, загальна ціна — 27,5 рубля, «двойника» 20 книг першого номера по 95 копійок, загальна ціна — 19 рублів, срібла 20 книг по 25 копійок, загальна ціна — 5 рублів²⁴⁷.

Інший випадок фарбування келій був у 1808 році. У травні цього року економ лаври ієромонах Єфрем просив у Духовного собору, щоб керівник малярні Захарій організував фарбування келій настоятеля — перил, дверей, даху тощо. Для організації цієї справи Захарій повинен був найняти людей. За словами економа, для цього потрібно було мати такі речовини, фарби, інструменти: *«белила, теливерда, мумия, миния, гришпан, и конопляное масло, щетина (для щиток)»*²⁴⁸. Закупівлею цих речей повинен був займатися еклезіарх. Через декілька тижнів, отримавши дозвіл від Духовного собору на фарбування келій, було подано перелік речей, які має лавра: 2 пуди блейвасу, пів пуда гришпану, 10 фунтів щетини для щіток, нитки тощо.

Ціни на фарби були різними, наприклад, 1755 року в Москві фарби коштували: блейвас (свинцеве білило) 30 пудів за пуд по 2,45 рубля, загальна ціна була 83,5 рубля; «охри» (вохри) самої сухої медяної 5 пудів по 23 рублі, загальна ціна — 187,5 рубля; ценобри 2 пуди по 44 рублі, загальна ціна — 88 рублів; лазур темна — 10 пудів по 9 рублів, загальна ціна — 90 рублів; «тереверда» у брусках — 30 пудів по 1,8 рубля, загальна ціна — 54 рублі; мумія темно-червона — 30 пудів по 35 копійок, загальна ціна — 10,5 рубля; калія — 0,5 пуда за 38 рублів; умбри 2 пуди, кожен пуд по 6,4 рубля, загальна ціна — 82,8 руб-

²⁴³ Там само. Арк. 24—24зв.

²⁴⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 923. Арк. 2.

²⁴⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 767. Арк. 4.

²⁴⁶ Там само. Арк. 2.

²⁴⁷ Там само. Арк. 3зв.

²⁴⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 668. Арк. 2.

ля; жовтий шишгель — 2 пуди по 6,4 рубля, загальна ціна — 82,8 рубля; глету пуд — 8 рублів; волконскоїт — 0,5 пуда, загальна ціна — 7 рублів; аурипігмент — 1 пуд, загальна ціна — 9 рублів; вохри 5 пудів по 25 рублів, загальна ціна — 125 рублів²⁴⁹. Отже, за представленими даними, можна сказати, що найдорожчими із фарб за 1 пуд були калія — 76 рублів, цинобра — 44 рублі, вохра — 25 рублів, «Охри» (вохра) — 23 рублі, лазур темна — 9 рублів. Найбільш вартісні кольори — червоний, жовтий, блакитний або темно-синій. Дорогими були саме ті барви, які найчастіше ми можемо зустріти в церковному малярстві. Дешевими фарбами за 1 пуд були мумія (темно-червона) — 35 копійок, тереверда у брусках — 1,8 рубля, блейвас (свинцеве білило) — 2,45 рубля. Тут недорогими кольорами були темно-червоний, світло-зелений та білий.

19 липня 1759 року також були закуплені фарби в Москві, і за чотири роки ціни змінилися: тереверди куплено було 20 пудів, кожен пуд 3,3 рубля, загальна ціна — 36 рублів; блейвасу куплено 10 пудів, кожен пуд 2,4 рубля, загальна ціна — 24 рублі; вохри куплено 10 пудів, кожен пуд 45 копійок, загальна ціна — 4,5 рубля; гришпану куплено 5 пудів, кожен пуд 18 рублів, загальна ціна 90 рублів; минеї куплено 5 пудів, кожен пуд 2,9 рубля, загальна ціна 14,5 рубля; «индих венецького» куплено 3 фунти, кожен фунт 2,3 рубля, загальна ціна — 6,9 рубля; «индих простого» куплено 3 фунти, кожен фунт 30 копійок, загальна ціна — 3 рублі; мумії куплено 10 фунтів, кожен фунт 10 копійок, загальна ціна — 3 рублі. Загальна сума — 185,2 рубля. Дорогими фарбами були гришпан по 18 рублів за пуд, мумія тут була подана у фунтах, але якщо брати за 1 пуд, то буде 4,1 рубля, тереверда по 3,3 рубля за пуд, минея кожен пуд — 2,9 рубля. Найдешевшою фарбою була вохра, по 45 копійок за пуд²⁵⁰. Як бачимо, в обох випадках закуплялися такі фарби: блейвас, вохра, тереверда, мумія. За чотири роки не змінилася ціна тільки на блейвас. Різниця в ціні за пуд між 1755 та 1759 роками була така: вохра коштувала у першому випадку 23 рублі, а в другому — 45 копійок; мумія була недорогою фарбою, ціна за фунт у 1755 році була вже 45 копійок, на відміну від 1759 року, коли ціна за цю фарбу складала 4,1 рубля. Так само й з теревердою, у першому випадку вона продавалася у брусках, що зменшило її ціну до 1,8 рубля, а в 1759 році вартість збільшилася у два рази — до 3,3 рубля.

Взагалі, для України було проблематично дістати зелені пігменти (судячи по цінах, це стосувалося інших барвників). Тому їх виготовляли штучно, зокрема, яскраво-зелену барву — яр-мідянку, яку можна було зустріти різних відтінків — від зеленого до синьо-зеленого та синього. Нестійкою була синя барва, яка з часом могла чорніти або, навпаки, світлішати. Перевагу мали теплі кольо-

²⁴⁹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 181. Арк. 4.

²⁵⁰ Там само. Арк. 8.

ри — червона барва (сурик, цинобра, багрянець), а жовту барву (аурипігмент, сандарак) часто застосовували для імітації золота²⁵¹.

На іконах і портретах кінця XVII — початку XVIII століття рідко можна зустріти великі площини зеленого чи блакитного кольорів, адже відповідні фарби були дуже дорогими на той час. Згодом довелося замінити натуральний пігмент синього кольору на дорогий, але дуже якісний ультрамарин. Тому в іконах сорочинського іконостаса 1732 року було достатньо такої якісної барви²⁵².

Києво-Печерська лавра могла надіслати свого маляра до будь-якого містечка або села, щоб той виконав там певну роботу. Скажімо, у лютому 1768 року в селі Городечани, що належало до маєтностей лаври, у місцевому храмі потрібно було зробити іконостас. Лавра надсилала свого маляра, а село оплачувало його роботу продуктом — хлібом: *«21 четверти (4410 л) хлебной доле и в оудовольствии оним за изделку иконостаса иконописца»*²⁵³. Також існує документ від 23 червня 1756 року, де описано, як Іван Косачинський їздив до Чернігова, щоб намалювати іконостас в місцевому храмі. Маляр Іван запевняв листовно пана Іраклія про те, що добре намалює іконостас²⁵⁴.

Документи свідчать про те, що маляр або керівник малярні укладав контракти для проведення розмальовування храмів або створення ікон. Були випадки, коли замовники були незадоволені якістю роботи лаврських майстрів. Наприклад, 31 липня 1759 року ігумен Кирилівської церкви Феофан оскаржував виконану роботу Олімпія²⁵⁵. Під час розслідування достовірності слів ігумена Феофана, Олімпію Галику було заборонено укладати інші контракти: *«Приказати затем же ему Алимпием в собору, чтобы он Алимпием без ведома на работу не контроватовался»*²⁵⁶.

Після цього здійснювався допит Олімпія. Він повинен був зробити 23 «штуки» (ікони) «Страстей Христових». Феофан зобов'язався заплатити 20 рублів, олії 5 відер (61,5 л), пшениці, гречаної крупи, пшона, сала, горілки (24,6 л): *«Для работы сделать ему Страть Христову в 23 штук, состоящую да которую, он игумен, ему Алимпием обовидал дать 20 рублей, денег, да харчей: olei ведер 5, борошна пшеничного та дойницу гречкого 5 дайницу, пшона 2 двойницу, сал два, да горілки ведер 2»*²⁵⁷. Були й інші цифри щодо оплати праці: *«Ему Алимпию обовидал дати денег 30 рублей, а с харчами: борошна пшеничного треть дайницу гречаного, дайницу пшона три, дайницу гороху, дайницу сала, свит три горелки ведер 20, да того церковного дела olei 7 ведер,*

²⁵¹ Овсійчук В. А. Українське малярство Х—XVIII століть : проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. С. 344.

²⁵² Там само. С. 345.

²⁵³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 63. Арк. 1.

²⁵⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 маловаж. Спр. 68. Арк. 2—2зв.

²⁵⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 186. Арк. 2.

²⁵⁶ Там само. Арк. 2.

²⁵⁷ Там само. Арк. 3.

*на что как прежде он игумен ему Алимпию в руки своя и контракт дал*²⁵⁸. Отже, тут оплата праці набагато більша від тої, що була представлена раніше. Також Олімпій мав додатково написати: два кіоти, «Антонія і Феодосія», велике Розп'яття, ікону «Спокуса Христа», дві з яких завдовжки 2,1 метра, а також ікони «Спокуса Богоматері» і «Микола Чудотворець». Але Феофан недодав певну суму харчів за зроблену роботу: *«Малешного награждение не учинил но и доводячи их по контрактом 6 ведер горелки, борошна пшеничного дойниці одной, гречаного дойниці одного и пшона по дойниці коим не отдал»*²⁵⁹. Тож Олімпій не доробив дві ікони, розмір яких був у довжину 2,1 метра, в ширину 70 сантиметрів. На цих іконах було зображено дев'ять святих, але не вказано, яких саме; мав також намалювати 10 мучеників: *«Он Алимпей принужден задержать два бляти величиной 3 аршина с четверкою, а вишир вершина с четверкою ж коих по одному изображено 9 святителей, а на другом 10 мучеников и держат две без отдаючи»*²⁶⁰. Вочевидь, ці ікони могли бути зроблені для Кирилівської церкви в Києві. Виконував цю роботу Олімпій Галик кращими («венецькими») фарбами. Термін на виконання давався 53 тижні. На 6-му аркуші цієї справи намальовано невеликий портрет невідомого.

У жовтні 1774 року проводився ремонт у Ближніх печерах. Причиною було те, що солдат Григорій Бобров зламав там деякі речі. Він заплатив за скоєне 4,8 рубля²⁶¹. Послушник Григорій Маляр намалював дві картини та зладнав домовину для начальника. Кінцева сума склала 7,8 рубля²⁶².

За виконану роботу в лаврі учні, як і навчені малярі, отримували гроші. У жовтні 1786 року на Ближніх печерах у церкві «Воздвиження Чесного Хреста» малярем ієромонахом Адамом було намальовано образи Антонія і Феодосія, Богородиці та інші розписи в келіях, за що він та учні малярні мали отримати п'ять рублів: *«Прошу выдать иеромонаху иконописцу Адаму заплати работникам за исполнение на ближних пещерах при церкви Воздвижения Честного Креста над изображение Антония и Феодосия и Богоматери и за малевание окончил в келии близ означенной церкви состоящее 5 рублей»*²⁶³. А за роботу коваль Гаврило Белез з Подолу, який зробив залізну браму, повинен був отримати сім рублів.

У січні цього ж року «начальник» Лаврської малярні ієромонах Захарій вимагав від лаври сплатити за виконану роботу на Ближніх печерах сім рублів. Крім цього, було намальовано ще сім ікон, за що малярі мали отримати 4,8 рубля: *«Представленную мне от иеромонаха Варахила, данную ему лаврской*

²⁵⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 186. Арк. 43в.

²⁵⁹ Там само.

²⁶⁰ Там само.

²⁶¹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 457. Арк. 2.

²⁶² Там само. Арк. 3.

²⁶³ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 723. Арк. 2.

иконописи от начальника иеромонаха Захария записку, оный начальник иеромонах Захария требует заплати денег, за позолоту главный колокольне Ближних пещер труды, 7 человек иконописцам 7 рублей да за izdelku на осмих бляхах на ту ж колокольню святителей и преподобных 4 рублей 80 копеек, а всего 11 рублей 80 копеек»²⁶⁴. Після перевірки зробленої роботи було зазначено: «Как пастырской подлинно выше писанные работы на пещерной колокольне малярскими делании, но чтоб производимое им зато заплата по дел нет вида, на против того, начальник иконописный Захария по запискою требует таковой малярам заплати»²⁶⁵. За цим наказом було вирішено заплатити зазначену суму.

У жовтні 1797 року в Успенському соборі лаври за вівтарем потребували оновлення ікони, які були в залізному окладі²⁶⁶. Еклезіарх Кипріан вважав, що ці 29 ікон краще всього відновити взимку, напевно через те, що жучки, які поточили ікони, найкраще всього виводяться в холодну пору року: «За алтарем большой церкви писанные на досках железных икон вовсе обветшали для коих возобновлении самое лучшее зимнее время. Производят оное можно в келии малярской под присмотром начальника малярского соборного иеромонаха Захария наемным иконописцами и по договору уплачивать оным от штуки»²⁶⁷. Як правило, подібні роботи мали проводитися під суровим наглядом керівника малярні в малярській келії, а оплата повинна була сплачуватися згідно з укладеним контрактом за кожну виконану ікону. За рапортом до Духовного собору, для виконання цього замовлення знайшли маляра не з числа лаврських майстрів, а з дворян — Степана Соколовського. Він відновив ці ікони за декілька місяців, а саме до 28 березня 1798 року, якраз до свята Воскресіння Христа. Лавра повинна була виплатити за це 150 рублів, а також надати фарби і конопляну олію: «В силу одного приказания призывали быт несколько человек киевских иконописных мастеров с коих жительствующим в Печерском форштат иконописными статер из дворян Степан Соколовский объявил последнего за написание 29 икон цену с выготовлением со стороны лаврской потребного числа к оному писанию красок и конопляного масла 150 рублей обязуется кончить в 1798 марта 28 к Великому Празднику Воскресению Христова»²⁶⁸.

У жовтні 1781 року Києво-Печерська лавра замовила в Олексія Антропова портрети царської родини та ікону архістрати́га Гавриїла. Ціна за портрети Катерини II, Павла I, Марії Федорівни (дружини Павла I) склала 50 рублів, розмір картин був по 70 см заввишки. Ціна за портрети Олександра I, Костянти-

²⁶⁴ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 725. Арк. 1.

²⁶⁵ Там само. Арк. 2.

²⁶⁶ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1039. Арк. 2.

²⁶⁷ Там само.

²⁶⁸ Там само. Арк. 4.

на Павловича в сумі склала 30 рублів, а розмір був трохи більший за 70 см. Ікона Гавриїла коштувала 25 рублів, розмір був приблизно 18 см: *«Живописца Антропова называемого портреты проискав ниже показанною — Ея Величества и их высочеств великих князей Павла Петровича и великия княгини три портреты за 50 рублей, а великих князей Александра Павловича и Константина Павловича за 30 рублей, Преосвященного Гавриила портрет за 25 рублей, первые три портреты по одному аришину, два великих князей по аришину без полутора аришина, а Гавриила в аришин четверть»*²⁶⁹. 105 рублів передали рейтару Михайлу Дудикіну, щоб той заплатив ці гроші, про отримання коштів відзвітувався ієромонах Павлин в жовтні 1781 року. За час своєї подорожі Михайло витратив 3,9 рубля²⁷⁰. Замовлення у такого відомого мистця було спричинено престижем мати портрети відомих осіб тоталітарної імперії — гнобительки України.

А 12 липня 1785 року керівник малярні ієромонах Захарій писав до Духовного собору про потребу ремонту малярської келії та дерев'яної будівлі, яка знаходилась у дворі, *«при чулане где краски и куншты хранятся»*²⁷¹. Захарій у цьому листі писав, що слід зробити нові двері, які повинні бути набагато більшими за старі, тому що багато церковних речей просто не можуть ні занести, ні винести: *«двери сделать с прибавкою в ширину и высоту, ибо нынешние двери весьма малы, так что бываемые в отдельные церковные большие штуки, крайне трудно внести»*²⁷². Крім головної келії, керівник малярні просить звернути увагу Духовного собору на стару дерев'яну будівлю комори, де зберігалися фарби і куншти. Вона протікає, просіла, тому її *«непрерменно надобно перестроить»*²⁷³. У відповідь Духовний собор дав розпорядження еклезіарху ієромонаху Георгію перевірити вищеназвані Захарієм речі. Через два роки, а саме 12 вересня 1785 року, керівник малярні ієромонах Захарій писав до Духовного собору, що потрібно перебудувати грубу в малярській келії, бо від старої накопичується багато вуглекислого газу. Захарій пропонував зробити двері, перебудувати грубу у вітальні та відремонтувати покрівлю, тому що теперішній старий дах пропускає воду та сніг²⁷⁴.

* * *

Доба Бароко — це період дуже плідного розвою образотворчого мистецтва по всій Україні і в Печерській лаврі насамперед. Завдяки такому розвитку українці позитивно сприйняли західне мистецтво, водночас поєднавши його з влас-

²⁶⁹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 549. Арк. 2.

²⁷⁰ Там само. Арк. 6.

²⁷¹ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 254. Арк. 7.

²⁷² Там само.

²⁷³ Там само.

²⁷⁴ Там само. Арк. 10.

ною народною культурою, що дало шанс створити унікальний стиль — українське бароко. Лаврська малярня охоче демонструвала усім іншим школам приклад високого рівня малярського мистецтва і в той же час плідно співпрацювала з іншими осередками.

Протягом XVIII — початку XIX століть «начальниками» цієї установи були Іван, Феоктист Павловський, Олімпій Галик, Роман, Ігнат, Пахомій, Василій, Володимир, Захарій. Кожен із них зробив свій внесок у розвиток не тільки образотворчого мистецтва, а й адміністративної діяльності малярні як однієї з основних структурних установ лаври. Зміна керівного складу відбувалася у зв'язку із погіршенням стану здоров'я діючого або попереднього очільника майстерні. Після цього Духовний собор лаври обирав нового керівника. Усі начальники мали малярський хист і добру освіту. Під час передавання повноважень майбутній «начальник» разом із довіреною особою проводили опис власності малярні. За цими ревізіями можна констатувати, що майна було чимало. До нього входили ікони на дошках і на полотні, книги для малювання, папір, фарби, різні інструменти, потрібні для малярських робіт. Найбільша кількість ікон, за інвентаризаційними описами, — Богоматері і Христа, менше було зображень інших святих та сюжетів, пов'язаних з історією лаври. За усім цим майном мав наглядати керівник ікономалярської школи. У малярні міг навчатися будь-хто. Кандидатам необхідно було надати відомості про себе, зокрема про освіту. Після закінчення навчання в майстерні видавалося окреме свідоцтво. Термін здобуття освіти був різним, як правило, це п'ять-сім років. Не всі приймали чернечий постриг, а лише ті учні чи вже підмайстри, які залишалися у лаврі.

Після реорганізації малярні в училище в ньому було 20 учнів і 10 підмайстрів. Кожен учень навчався у свого майстра, що згодом давало йому змогу стати підмайстром. Соціальний стан та походження здобувачів мистецької освіти були різними. Незважаючи на високий рівень підготовки в училищі, траплялися випадки втечі учнів.

Києво-Лаврська малярня відігравала дуже велику роль у навчанні іконописців, у розмальовуванні храмів, у виготовленні ікон. Тому сюди приїжджали для навчання не тільки українці, а й представники інших православних народів. Зокрема, серби, завдяки навчанню у Києві, принесли разом з українськими майстрами до своєї Батьківщини новий стиль — українське бароко, яке згодом стало вже сербським бароко.

ІКОНОГРАФІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ЦЕРКОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

1. ЗМІСТ АЛЬБОМІВ

У цьому розділі на прикладі лаврських малюнків висвітлено іконографічні, мистецькі особливості церковно-мистецької школи Києво-Печерської лаври у XVIII столітті. На підставі дослідження цих малюнків можна дійти висновку про високий рівень церковно-мистецької школи у XVIII столітті, зокрема у відтворенні кольорів.

Київ — місто, де існувало давнє християнське благочестя, у формуванні якого відіграло дуже важливу роль мистецтво. Спочатку тут розвивалася візантійська стильова спадщина, яка домінувала до початку XVII століття²⁷⁵. У творах Лаврської малярні постійно відбувалося поєднання різних мистецьких стилів (візантійський, ренесанс, бароко, класицизм) від Київської Русі і до XX століття. У бароковому мистецтві України XVIII століття велике значення для майстра мало уміння малювати орнаменти²⁷⁶. Бароко — це унікальний стиль, що має світове значення. Він мав дуже успішне поширення по всій Україні. Українська мистецька спільнота того часу не просто прийняла, а й дуже глибоко переосмислила цей напрям, що, у свою чергу, дало великий поштовх до розвитку образотворчого мистецтва, архітектури і музики²⁷⁷. Таке унікальне переосмислення не має аналогів у світі, адже українці, які проживали на території сучасної України, завжди були відкриті до нових ідей та віянь, і це бере свій початок ще з витоків існування Київської держави — України-Руси.

Михайло Істомін був першим дослідником малюнків малярні, він перший, хто дав назву лаврським альбомам. В українській історіографії ці малюнки прийнято називати «кужбушками» (з німецької *Kunstabuch* — книжка з мистецтва). До альбомів часто входили західноєвропейські підручники, навчальні посібники з малювання й учнівські малюнки. Вони зберігалися в малярні, у бібліотеці

²⁷⁵ Рижова О. О. Іконопис Києва та Києво-Печерської лаври: кінець XVII — початок XIX ст. ... С. 208.

²⁷⁶ Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 21.

²⁷⁷ Степовик Д. В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. С. 9.

або в архіві Києво-Печерської лаври. Майже в усіх альбомах, де розміщувалися західноєвропейські підручники, відсутній титульний аркуш, що ускладнює визначення дати видання. Те ж саме стосується й самих лаврських малюнків.

У фонді 229 зберігаються 48 «кужбушків», з них 28 зошитів мають малюнки, рисунки учнів та майстрів малярні, інші 20 — це посібники, але в деяких з них можна зустріти вклеєні зображення вправ учнів малярні. Давніші малюнки датуються 20-ми роками XVIII століття, а більш новітні — після 50-х років XVIII століття. Найбільша кількість малюнків припадає на середину XVIII століття. Один з найпізніших зшитих альбомів датується 1769—1770 роками. Куплений ієромонахом Захарієм, він був його власністю²⁷⁸. Загальна кількість збережених малюнків складається приблизно із 1500 зразків. Щоб проаналізувати ці малюнки, автором було використано певну кількість культурологічних та мистецтвознавчих методів дослідження. Наприклад, такі прийоми, як іконологічний, атрибутивний, ідеографічний та метод мистецтвознавчого аналізу²⁷⁹.

Хоча для Києво-Печерської лаври виготовлявся папір, але його не вистачало для власних потреб. Як правило, папір високої якості не виготовляли у лаврі. Тож в альбомах часто зшиті різні сорти паперу; в альбомі можна зустріти й різні філіграні.

Дослідниця Юлія Майстренко-Вакуленко відзначає, що в лаврських альбомах існує 22 водяних знаки на паперах, і вони свідчать про те, що папір із цих альбомів міг бути імпортованим із різних країн²⁸⁰. За філігранями можна визначити приблизний вік паперу. Скажімо, голландський папір має водяний знак «герб Амстердама». Цю філігрань можна помітити на одному з аркушів альбому № 1²⁸¹. Вона може вказувати на останню чверть XVII або першу чверть XVIII століття. А алегорична група «Pro Patria» — на різні десятиліття XVIII століття. На деяких аркушах можна побачити водяний знак «Pro Patria» або алегоричну сцену, де зображено людину в капелюсі зі скіпетром, яка сидить біля лева в короні з мечем²⁸². Цю філігрань можна зустріти в альбомі № 16²⁸³. Є ар-

²⁷⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 40. Арк. 36.

²⁷⁹ Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. С. 113; Дундяк І. М. Українське церковне малярство другої половини XX — початку XXI століття (особливості функціонування, збереження та відродження): дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. ПНУ ім. В. Стефаника; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Івано-Франківськ, 2019. С. 59.

²⁸⁰ Майстренко-Вакуленко Ю. Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 436.

²⁸¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 27зв.

²⁸² Мацюк О. Папір та філіграні на українських землях (XVI — початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1974. С. 229—236.

²⁸³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 16. Арк. 17; 19—20.

куші, набагато грубіші, більш насиченого жовтого кольору, без філіграней. Це може свідчити про місцеве, українське, виробництво.

У кожному альбомі наявна різна тематика. Інколи можна зустріти цілий альбом малюнків одного автора або тієї частини учнів та мистців, які підписали свої роботи. Так, Грицькові Маляренкові належить понад 170 робіт, Опанасу Ірклецькому-Перехрестенку — майже 50, стільки ж Федору Пастриді-Островецькому (Переяславцеві) та Федору Бальцеровському. Підписи Данила Красовського, Єрмоли Федорова стоять лише на 10—15 малюнках. Від доробку решти учнів малярні залишилося по кілька малюнків, а то й по одному.

Наприклад, альбом № 5 представлений лише одним автором, зображення в ньому намалював Опанас Ірклецький-Перехрестенко²⁸⁴. Його роботи підписані 1749 роком. Переважно це портрети, і це дає привід припустити, що у майбутньому він хотів би стати портретистом. Таку саму тенденцію можна помітити в альбомі № 7, автором якого був Самійло Данилович Неділько. Його роботи датуються 1750-ми роками²⁸⁵.

Лаврський альбом № 8 складається в основному із вклеєних малюнків. Ймовірно, автором міг бути Афанасій (Опанас) Улазовський, бо він залишив напис на одному з аркушів, що цей «куншт» він рисував у листопаді. Крім нього, іншим автором міг бути Іван — учень Пахомія, який в січні 1749 року доручив йому малювати свої вправи²⁸⁶.

Альбом № 14 представлений винятково творами Грицька Маляренка (ГР)²⁸⁷. Його роботи, присвячені релігійній та світській тематиці, датуються 1753—1756 роками.

Автором творів в альбомі № 15 був Федір Пастрида-Островецький (Переяславець). У цих роботах представлені в основному апостоли та світські композиції²⁸⁸. Альбом № 12 повністю виконаний Пилипом Федоровим²⁸⁹.

У деяких «кужбушках» можна зустріти малюнки сербів. Наприклад, Йосипу Сербину належать деякі малюнки в альбомі № 13²⁹⁰. В основному вони датуються 1749 роком. Це малюнки рук і голів. Голови зображені у профіль. У № 28 представлені декілька гравюр та малюнків. Згідно із записами Олімпія Галика біля малюнків, цей альбом виконаний учнем Іваном Лемом, родом із Бреста²⁹¹. Єдиний приклад, коли два альбоми повністю належать одному автору, — це доробок Семена Галика «Малого» (РСГ)²⁹². В обох альбомах Семен зображав ре-

²⁸⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 5.

²⁸⁵ Там само. Спр. 7.

²⁸⁶ Там само. Спр. 8. Арк. 1.

²⁸⁷ Там само. Спр. 14.

²⁸⁸ Там само. Спр. 15.

²⁸⁹ Там само. Спр. 12.

²⁹⁰ Там само. Спр. 13. Арк. 1—8.

²⁹¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 31—34зв.

²⁹² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 22; Спр. 47.

лігійні сюжети та портрети. У першому його роботи датуються 1754—1756 роками, а в іншому — можливо, такими ж роками або трохи пізніше, але точно до 1762 року, бо на останньому аркуші альбому є згадка про те, що він (Семен) уже помер²⁹³.

Якщо зібрати усі підписи на малюнках, то твори виконали такі учні: Пантелеймон, Василь Маркиянович (Шидурка), Іван Попович, Єрмола Федоров, Михайло Федоров, Андрій Бишевський, Данило Красовський, Яків Рачковський (виросток), Федір Бальцеровський, Самійло Данилович Неділько, Грицько Маляренко (ГР), Опанас Ірклевський-Пережестенко, Афанасій (Опанас) Улазовський (у чернецтві — Адріян), Самійло Паламаренко, Камафктор, Григорій Ктиторенко, Кирило Андрійов (Андреев) Попович, Стефан, Петро Вистрихань, Зенько Попович Вітачевський, Пилип Федоров, Йосип Сербин, Федір Уманський, Іван Кривчун, Семен, Мацько, Тимофій Чернацький, Андрій Соховський, Федір Пастрида-Островерхий (Переяславець), Грицько Тесленко, Іван Тривога (Jan Trywoga), Дорофей, Яків Великий, Милонович, Діонісій, Семен Галик («Малий»), Іван Лем, Лук'ян, Супрун, Дмитро, Федір Лавренко, Юрій Безрадницький, Михайло Вишня. Це трохи більше 40 осіб. Усі вони створили свої роботи в середині XVIII століття. Крім учнівських підписів, є автографи і керівника малярні Олімпія Галика. Але більшість лаврських малюнків все ж анонімні. Звісно, відсутність підписів під малюнками у той час нікого не турбувала — ні учнів, ні навіть самих малярів та мистців, тому що вважалося, що їхні імена будуть записані на небі.

Загалом лаврські альбоми можна умовно поділити на три групи. До першої можна залучити Лицьові Біблії та гравюри. До другої належать навчальні посібники, які дають змогу учневі опанувати корисні навички рисування. До третьої входять учнівські малюнки. Але дуже часто можна побачити, що деякі лаврські альбоми поєднують в собі різні гравюри, композиції, малюнки. Цілком можливо, це пояснюється тим, що учень або вчитель, якому належала книга, хотів мати при собі одночасно і навчальний посібник, і готові ескізи та рисунки. А ці малюнки могли слугувати для цієї людини підтвердженням, що вона має хист до мистецтва.

За якістю виконання лаврські малюнки дуже різні. Більшість із них виконана ще непевною учнівською рукою. Але поряд з ними є завершені, добре скомпоновані роботи. Незважаючи на різноманітність малюнків, залежну від індивідуальності їхніх авторів, вони мають спільні стильові ознаки. Умовно малюнки можна поділити на «дуже прості», «перемальовані» із західних зразків та «більш складні». Останні — набагато якісніші, це ескізи для ікон або для монументального малярства у храмах та іконостасах. Вони становлять окрему групу матеріалів у початковому процесі. Проте деякі з малюнків вказують на високий рівень навчання та здібностей не тільки вчителів, а й учнів, які згодом ставали

²⁹³ Там само. Арк. 1.

талановитими митцями. Аркуші здебільшого комплектувались і оправлялись у вигляді альбомів змішаної тематики, до них залучали, очевидно, кращі роботи. Крім цього, в деяких навчальних посібниках можна зустріти вклеєні роботи учнів, які теж могли слугувати прикладом для інших вихованців Лаврської малярні. Альбоми мають формат в аркуш і у чверть аркуша. Оправа в них картонна, рідше — шкіряна. Загалом, крім навчальних посібників, малюнки виконані олівцем, тушшю, інколи аквареллю. Досліджуючи лаврські «кужбушки», можна помітити, що не тільки учні, а й лаврські малярі уміло володіли різними стилями. Вони зображали своїх сучасників, людей з круглими та продовгуватими обличчями, виразними лагідними очима або невеликим прямим носом і пухленькими вустами.

У «кужбушках» на окремих малюнках є написи про кольори й пігменти фарб. За даними Павла Жолтовського, збереглося близько 20 малярських ескізів, де вказується, якими фарбами потрібно забарвлювати той чи інший сюжет. Також існують малюнки з текстовим супроводом. Інколи текст стосується намальованого зображення, а інколи описується інший сюжет. Є ще й малюнки, де текст має релігійно-виховну функцію. Звичайно, існують певні труднощі з прочитанням скоропису XVIII століття та перекладом деяких слів, наприклад, щодо назв кольорів. Крім цього, збереглося кілька фрагментів малярських прописів — промаслений папір з наколотим пунктиром абрисом зображення, яке притиранням переносилося на покриту левкасом дошку ікони. Також зберігся припорох — малюнок із проколотими контурами для переводу зображення на папір чи полотно шляхом набивання через ці проколи фарбувального порошку. Це «Вознесіння Господнє», «Антоній і Феодосій» (див. Додаток В № 1—2)²⁹⁴. А це свідчить в котрий раз, що в майстерні проєктувалися та виконувалися різні малярські роботи.

У бібліотеці лаври були видання, які належали визначному граверові Олександр (Антонію) Тарасевичу:

- «1. Книга Атлас или Описание четырех частей света, в которой листов 29;
2. Архитектура французская, листов 251;
3. Феатрон жития человеческого, листов 184;
4. Книга кунштов рожных малярских, листов 122;
5. Книга различных зверей четвероногих изображение, листов 135;
6. Родословие князей австрийских, листов 191;
7. Книга другая кунштов малярских, листов 120;
8. Зерцало добродетели и грехов, листов 172;
9. Библия в лицах, листов 150;
10. Абецадло малярское на листу, листов 163;
11. Книга третья кунштов малярских на листу, листов 93;
12. Книга одна с кунштами архитектурскими, листов 18;
13. Книга другая с кунштами винскими штукаторскими, листов 118;

²⁹⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 2. Арк. 1; ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 9. Арк. 11.

14. Книга с кунштами Коломана и Соломеи, фиг. 21;

15. Картин рожных кунштов, листов 58».

Крім цього, були книги, куплені лаврою — Старий та Новий Заповіт на 277 та 177 аркушах. Інші книги — Новий Заповіт на 170 аркушах та Старий та Новий Заповіт в обличчях на 320 аркушах, що були в лаврі ще «от давных часов». На сьогодні в «Атласі» наявні гравюри «Земля», «Азія», «Америка»²⁹⁵. Із альбому французької архітектури — краєвиди, руїни, колони, собор Паризької Богоматері²⁹⁶. Архітектурні ансамблі міст Європи — Рима, Неаполя, Флоренції, Генуї та Венеції²⁹⁷. Найбільше в колекції Олександра Тарасевича було аугсбурзьких видань. Цю підбірку не раз використовували учні, майстри та вчителі малярні. З колекції Олександра Тарасевича повністю збереглися до наших днів такі книги: Біблія, ілюстрована гравером Маттеусом Меріаном Старшим, посібник для навчання рисунку з гравюрами Абрахама та Фредеріка Бломауерів, Клауса Вісхера, альбом із краєвидами Рима.

Можна припустити, що саме Олександр Тарасевич надав поштовх розвитку малярні в дусі західного мистецтва, послуговуючись посібниками та книгами, привезеними ним з Аугсбурга. Деякі ескізи та один із його естампів початку XVIII століття, що мав назву «Воскресіння Христа» й був вкесний до лаврського видання «Акафістів», знаходяться в альбомах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського²⁹⁸. А дослідниця А. Кондратюк неодноразово підкреслювала, що Лаврська малярня використовувала для розписів храмів саме ті посібники, які були привезені Олександром Тарасевичем. Яскравими прикладами цього слугують розписи Троїцького храму у XVIII столітті, де можна помітити високий рівень майстерності²⁹⁹.

Усі посібники малярні були складені за певною тематикою. Систематизація їх різноманітна. Тут і Священне Писання, й історія європейських народів, батальні, мисливські сцени, краєвиди й архітектура, портрети монархів та українських гетьманів, різних історичних осіб. Увесь цей матеріал був корисним для навчання, ним користувалися учителі, мистці та учні школи. Чільне місце у збірці посідають ілюстрації до Священного Писання. Одне з головних джерел — це «Біблія Піскатора» — видавця, якого так називали в Нідерландах, насправді — Клауса Вісхера, відомого в німецьких князівствах під йменням Фішер (Рибак). У цьому посібнику зібрано ілюстрації із Старого і Нового Заповіту

²⁹⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 33. Арк. 1—3.

²⁹⁶ Там само. Спр. 42.

²⁹⁷ Там само. Спр. 33.

²⁹⁸ Там само. Спр. 12. Арк. 2.

²⁹⁹ Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Спецвип. 5. С. 90.

Біблії³⁰⁰. Для виготовлення цього грандіозного посібника було залучено багато різних рисувальників та граверів, які виконали своє завдання на дуже високому рівні. О. Тарасевич привіз до лаври цей посібник та низку інших, що їх лаврські малярі розрізали та вклеювали в «кужбушки». В основному це ілюстрації, що інтерпретували Священне Писання переважно у протестантській традиції.

Існує й інша група посібників — це архітектурні й ландшафтні пейзажі³⁰¹. Із книгозбірки О. Тарасевича у власність малярні перейшли альбоми з гравірованими краєвидами Рима. Гравюри доброї якості, але підписи гравера й видавця відсутні. На деяких зображеннях написано невеличкі примітки про історію спорудження Колізею і собору Святого Петра. Є також зображення найвизначніших пам'яток архітектури Мадрида, Рима та інших міст Італії, що були виконані гравером Мельхіором Кюсселем і видані окремим альбомом у 1681 році в Аугсбурзі³⁰².

Укладачі «кужбушків» додали до цих краєвидів ще й ландшафтні пейзажі, де зустрічаються зображення сільських будинків у німецькому та голландському стилях, місцевих жителів та домашніх тварин³⁰³. Доволі часто зустрічаються такі збірки, де можна бачити наклеєні зображення, що були вирізані з інших книг. Це гравюри із сільським краєвидом, побутовими сценками та міською архітектурою. У кінці альбому подані портрети польських королів.

Ще однією групою альбомів є «абцадла», яких приблизно 20³⁰⁴. Слово «абцадло» походить з польської мови і означає «абетка», тобто, якщо проводити аналогію з малюванням, це наче буквар для азів мистецтва. «Абцадло», як правило, детально розтлумачувало, в якій послідовності потрібно робити рисувальні вправи. Деякі «абцадла» також зшивалися в інші альбоми разом з учнівськими вправами. Якщо уважно придивитися, то можна побачити, що «абцадла» складенні від самих простих до складних вправ, також там присутні певні уроки опанування технікою самого рисунка, зображення різних постатей та композицій. Здебільшого країни походження альбомів — це південь Німеччини (Аугсбург) та Нідерланди. В цих альбомах можна зустріти рисунки частин тіла, оголених натур у різних позах. Видавцями альбомів були різні особи — Фредерік де Вітт, Йоганн Христофор Вейгель та інші. Наприклад, авторами одного альбому із Франції, були гравер Жорж Боденер, друкарі Єрмея Вольф і Йоганн Христофор Вейгель, видавцем — Себастьян де Клерк. У цьому альбомі показано, як відтворити будову обличчя із різною мімікою та анатомією тіла. Пред-

³⁰⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 24; Спр. 32; Спр. 33; Спр. 35.

³⁰¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 34; Спр. 42.

³⁰² Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. С. 121.

³⁰³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 30.

³⁰⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 26; Спр. 46.

ставлено різні постаті, одягнені за французькою й англійською модами XVII століття³⁰⁵.

Цікавим фактом є те, що античні образи посідали не останнє місце у малярні лаври, хоча вона була одним із головних центрів православ'я у Східній Європі. Там можна знайти барокові та класицистичні зображення античних богів у вигляді статуй у різних позах. Ці гравюри підписані різними авторами — Л. Бурначіні, П. Марієттом, Й. Садом та іншими. Ці малюнки презентують суто західне спрямування живопису, основа якого — відображення реальних пропорцій та співвідношень у цілком раціоналістичному прочитанні історії християнства. Можна констатувати, що лаврські малярі та учні наслідували представлені гравюри, використовуючи їх як посібники.

Утім учні не копіювали маловідомі їм речі, постаті, образи католицьких святих, не прийнятні для українського малярства іконографію та краєвиди. Отже, вчителі навчали учнів так, щоб ті завжди пам'ятали про традиційні зразки української культури, лише модернізуючи їх за європейськими посібниками, що дало поштовх розвитку українського мистецтва у XVIII столітті³⁰⁶. Близько 250 зображень святих та ангелів є проєктами ікон, які могли реалізуватися у малярстві. Найчастіше перерисовувалися гравюри з «абецадел». Найпопулярнішим був посібник Йоганна Гертца, виданий 1723 року. Ці перемальовки можна зустріти майже в усіх учнів³⁰⁷. «Абецадла» вчили не повторювати, а думати. Учні перемальовували не тільки з посібників, а й з ікон, монументального малярства та інших творів мистецтва, що їх оточували у лаврі.

Мистецтво Західної Європи — це лише один із факторів, що вплинув на формування нового стилю українського мистецтва — бароко. Другий і не менш важливий — візантійська традиція та її тлумачення українськими мистцями XVII — першої половини XVIII століття. Візантійська традиція була тією основою, на яку спиралися, від якої відштовхувалися. Саме на неї накладалися впливи західноєвропейського мистецтва, і з цього поєднання утворювався феномен нового національного стилю.

Досліджуючи учнівські малюнки XVIII століття, можна помітити новий для тогочасної України метод відтворення вбрання, а саме об'ємність тканин одягу, у якій кожна частинка, вид та колір слугували певним супутником людини для того, хто ще навчався техніці рисунка. Тогочасні мистці зображали складки одягу по-різному: різними за товщиною, щільністю. Зображені сорочки (хітони), халати (гіматії), сукні вражають. Як змогли майстри показати природну динамічність одягу? Особливою красою позначені звисаючі тканини (ри-

³⁰⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 44.

³⁰⁶ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 10; Веремеєнко Т. Р. *Rysunki Edukacyjne Kijowskiej Szkoły-Pracowni 18 wieku: Tematyka, Cechy Artystyczne. KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. № 4. С. 69.

³⁰⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 23. Арк. 64.

сунки авторства Ф. Бальцеровського, С. Паламаренка). До цього складки вбрання були більш плоскі, не об'ємні, не підкреслювалися рухливість тканин, неможливо було встановити товщину матеріалу, при цьому приховувалася форма людського тіла.

У XVIII столітті малювання оголеного тіла знаходить своє місце в системі художньої освіти в Україні³⁰⁸. У Лаврській малярні, де ще панували традиції давніх малярських майстерень-шкіл, вивчення анатомії обмежувалося копіюванням етюдів із західноєвропейських навчальних анатомічних альбомів. Декілька із них збереглися серед посібників, якими користувались учні. Якість їх не дуже висока, як з боку малюнка, так і їхніх репродукційних засобів — гравюри та офорта. Зображено людські постаті в різноманітних позах, а також окремі частини тіла. Понад 200 малюнків із 1450 присвячено таким анатомічним вправам. Близько 150 зображень голів, очей, вух, носів, губ. Значно менше малюнків погрудь та фігур у повний зріст. Скажімо, існує низка подібних рисунків, що виконані Федором Уманським, Федором Бальцеровським, Сербином, Іваном Поповичем (див. Додаток В № 3—3г)³⁰⁹.

Лаврська малярня більше тяжіла до академічного мистецтва, тому що основою навчання рисунка була пластична анатомія. На думку І. Пилипенка, головним завданням, яке повинні були виконувати учні, було точне копіювання оригіналу без допомоги засобів, щоб могли полегшити виконання завдання, даного вчителем малярні. На учнівських малюнках більше немає дрібних відміток на аркуші, які б могли полегшити малювання учневі. Хоча на аркушах існує поділ вертикальних та горизонтальних ліній на малюнках. Цим самим учням надавалася можливість розвивати відчуття пропорцій³¹⁰.

Малярі, майстри та учні мали бажання розвивати свої навички та ділитися своїм досвідом з іншими, що привело до розвитку «академізації» релігійного мистецтва по всій Україні. Замість гіпсових та натурних фігур використовували «абцадла», що давали учням зрозуміти та відчувати органічні форми, особливо це стосувалося зображень голови. Досліджуючи вправи «кужбушків», можна простежити певну послідовність навчального процесу в малярні. Ймовірно, першою стадією навчання було перемальовування зі спеціальних альбомів гравюр оголених фігур у різних позах та ракурсах, а також окремих частин тіла — рук, ніг³¹¹. Малювали і людські скелети, робили анімалістичні ескізи. Після цих вправ учні переходили до зображень сивіл, пророків та апостолів, а також алегоричних фігур зі складним драпіруванням одягу. Паралельно копію-

³⁰⁸ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 7.

³⁰⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 13. Арк. 13—33; Спр. 9. Арк. 34; Спр. 10. Арк. 37.

³¹⁰ Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 22.

³¹¹ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 7.

вали серії історичних західноєвропейських портретів, перемальовували деякі портрети з гравюр Леонтія Тарасевича та інших українських мистців. Ба більше — зображали пейзажі, невідомих тварин та ін. Тому, крім копіювання, що було одним із методів навчання, також процвітав прийом зображати обличчя сучасних для того часу осіб в образі святих. Упродовж XVIII століття учнів навчали індивідуалізувати риси обличчя персонажів. Один із прикладів — це рисунки апостолів з ангелами, де останні були більше схожі на тогочасних людей, ніж на духів, які є посередниками між Богом і людьми, що виконують волю Бога³¹². Також лаврські учні навчалися опановувати засоби відтворення напівпрозорої тіні, де замість чорного затінення зображали приглушене м'яке розсіяне світло.

До XVIII століття українські мистці не приділяли особливої уваги освітленню — розсіяному, прямому чи інтенсивному. Як правило, такі речі виконували декоративну функцію. Основа освітлення базувалася на реалістичному підході. Навчаючись, учні показували та підкреслювали кривизну розтягненням або стисненням складок одягу. Прикладом можуть слугувати рисунки із зображенням дітей за вивченням нот, чоловіка з дудкою або із совою, які виконані учнем Федором Переяславцем. Подібні зображення знаходимо і на рисунках, виконаних іншими учнями — Данилом Красовським та Семеном Галиком. Вони значно якісніші, ніж у Федора³¹³.

Майстри намагалися розв'язати проблему світлотіні й об'ємності. Наприклад, коли перемальовували гравюри Єремії Вольфа, то мистці за допомогою пензлів, туші, акварелі вирішували питання світлотіні, що надавало значно більших світлотіньових ефектів. Це учнівські роботи (зображення апостолів) Грицька Маляренка, Івана Поповича, Данила Красовського, в яких можна помітити гру світла й найголовніше — м'якішу тінь, ніж у гравюрах Вольфа. Українські малярі та гравери до XVIII століття не дуже цікавилися проблемами джерела світла, кута освітлення, його інтенсивності. Інструментом, яким користувалися мистці в малярні, було пташине перо та м'які пензлі, графітний олівець, сангіновий олівець та вугілля³¹⁴.

Судячи з великої кількості світських рисунків побуту, постатей, портретів, що їх виконали учні (П. Вистрихань, О. Ірклєвський, Ф. Бальцеровський, Г. Маляренко та інші), вони намагалися малювати окремі постаті, деталі чи навіть портрети, адже надалі ці вправи могли бути використані при створенні різних релігійних сцен. Скажімо, в одному з альбомів О. Ірклєвський зображав монархів та різних тогочасних осіб, а один із них дуже схожий на митрополита Петра

³¹² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 8. Арк. 10—13зв.; Спр. 21. Арк. 28—35зв.

³¹³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 15. Арк. 7—10; Спр. 20. Арк. 25—26; Спр. 22. Арк. 69—71.

³¹⁴ Веремєнко Т. Р. Малярське навчання в Лаврській церковно-мистецькій школі другої половини XVIII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2022. № 3. С. 139.

Могили³¹⁵. На портреті прочитується настрій спокійної особи. В інших вправах тут можна зустріти портрети українських старшин, гетьманів, козаків. Вочевидь, ці рисунки були скопійовані з гравюр Леонтія Тарасевича. Учень Самійло Неділько, малюючи портрети, багато уваги приділяв саме декоративним речам. У нього зображення обличчя мають посередню якість, але декоративні елементи змальовані краще і дуже ретельно. Василь Маркиянович, Андрій Соховський та інші полюбили малювати орнаментальні мотиви, запозичені з народних вишивок, із різьблення по дереву, різних проєктів декоративних картушів, ювелірної чеканки. Ними бралися взірці зі станкового та монументального малярства, з творів декоративного мистецтва. Такі роботи складають близько 20 відсотків усіх малюнків у «кужбушках»³¹⁶. Вони відзначаються значною, а часом і високою досконалістю, що свідчить про зрілість їхніх виконавців, які уже завершували свою мистецьку освіту. В цих малярських композиціях найширше розкрилася самостійна творчість учнів. Кращі твори належать не учням, а їхнім учителям — видатним мистцям того часу.

У «кужбушках» збереглися ескізи до таких визначних пам'яток старого українського монументального малярства, як настінні розписи Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Вони свідчать про те, що ці розписи проєктувалися, підготовлялися і виконувалися місцевими людьми з Києво-Печерської лаври. На їхніх роботах виразно позначився вплив народного мистецтва як у вирішенні складних композицій, так і в трактуванні традиційних іконографічних образів, у щедрій декоративності, у безпосередніх запозиченнях із народних джерел. Іконографічні композиції лаврських «кужбушків» є справжньою енциклопедією тогочасного українського малярства. Вони різноманітні не тільки за сюжетами, а й за художньою манерою — одні з них урочисті та величаві, другі легкі, сповнені руху та грації. А деякі малюнки, представлені в альбомах, схожі на гравюри, які були виконані мистцем Григорієм Левицьким — апостоли, «Тези на честь Заборовського» тощо³¹⁷.

Отже, під час навчання у кожного учня малярні можна помітити прояви індивідуальної манери виконання. Однією з причин такої різноманітності учнівських малюнків могла бути не тільки потреба розвивати малярський хист, а можливо, більш ліберальні погляди з боку вчителів та керівників малярні, котрі могли навчати учнів зображати ті речі, які їм були до вподоби: побут, портрети, алегоричні сцени. Але така свобода надавалася тільки після того, як учень опановував основу рисунка. Таке розмаїття давало можливість учневі в майбутньому мати широкий творчий профіль, що допомагав не тільки зображати ікони, а й портрети, історичні сцени тощо. А це, у свою чергу, давало змогу

³¹⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 5.

³¹⁶ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 7.

³¹⁷ Логвин Г. Н. З глибин : Гравюри українських стародруків. XI—XVIII ст. Київ : Дніпро, 1990. Іл. 361—366.

здобути гарну мистецьку професію, з якою учень міг би заробляти достатньо коштів на життя.

На думку Дмитра Степовика, Лаврська малярня навчала майстрів саме іконостасному малярству, умінню зображати монументальні сцени³¹⁸. Підтвердженням цього можуть слугувати рисунки викладача Олімпія Галика, де він зобразив апостолів з ангелами, що є прямим свідченням подальшого іконостасного призначення цих ескізів³¹⁹. Проте, якщо придивитися більш уважно, то можна помітити, що різні сюжети виконані різними авторами. Скажімо, сюжети з апостолом Яковом та Симоном схожі на авторство однієї особи, але на останній сцені внизу є підпис «Деонисий»³²⁰. Тому питання про авторство залишається відкритим. І. Пилипенко вважає, що Лаврська малярня у XVIII столітті надавала учням доволі вузьку мистецьку спеціалізацію³²¹.

Окремі лаврські альбоми представлені тільки одним автором, що засвідчують написи на титульних або на останніх аркушах. Це ж стосується й посібників та гравюр, за якими навчалися учні малярні. На деяких альбомах і посібниках зазначено, кому саме належить ціла книга. Наприклад, на титульному аркуші альбому № 15 написано: **«В сем кужбуху кунштов 39 доброго рисована Федора Пастриди Переясловца»**³²². В альбомі малюнків № 47 на титульному аркуші є напис про те, що ця книга має 60 аркушів й усе малював тут покійний Семен Галик: **«В сей книжици обретаеся листов 60 ровно всех небожчика Семена Галика, пещанского брата Наталки, жены Семена Ладижинского жителя Подолского. Року 1762 октябрю 7 на Сергея и Вакха приставился Семен, Ивана Галика син малярського куншту бул сей кужбушок его рисунку, он своею рукою рисовал»**³²³.

Також в деяких «кунштах» виразно підкреслюється належність книги певній особі. Наприклад, на одному з «кунштів», який належав учителеві та наглядачеві малярні Олімпію Галику написано: **«Сей кунст иеродиякона Алипия Печерского монастыря»**³²⁴. Олімпій Галик мав ще один власний альбом, у якому в основному були представлені краєвиди Франції та віденський собор Святого Стефана. Цей альбом був куплений Олімпієм у «маляра законника Матвея Кирильського». В іншому альбомі № 12 учнівських вправ, гравюр та вклеєних зображень на початку книги зазначено: **«Кужбух рисовальных и печатных кунштов»** та **«Дано Федору кужбух немецкий»**³²⁵. Потім на одному з аркушів

³¹⁸ Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. С. 128.

³¹⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 28—35зв.

³²⁰ Там само. Арк. 28; Арк. 35зв.

³²¹ Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва... С. 19.

³²² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 15. Арк. 1.

³²³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 47. Арк. 1.

³²⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 3. Арк. 14зв.

³²⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 12. Арк. 1.

написано, що цей «куншт» рисував Пилип Федоров. Можливо, йому дали цей «кужбух». До того ж на кожному аркуші по декілька літер написано — «Лавра» та «Амфилохій». Напевне, малося на увазі те, що альбом міг бути власністю Амфилохія або наданий Амфилохієм для лаври.

В альбомі № 23 є гравюри різного змісту, він виданий 1723 року в Аугсбурзі. На кожному аркуші написано, що ця книга належить малярні, за якою дивиться керівник досліджуваної установи Захарій: *«Сие абецадло Киево-Печерской лавры; казенное великой малярне, содержат 1763 году подписал иеродиакон Захарий начальник малярни лаврской»*³²⁶.

В альбомі гравюр Гертеля із зображенням меблів написано, що це власність не тільки лаври, а й Сидора Трипольського, ієромонаха Захарія та монаха Володимира; двоє останніх були, як відомо, «начальниками» Лаврської малярні: *«Сия книга разных фигур раковин собственная Киево-Печерския лавры ієромонаха Захарии, ізографа Исидора Ивановича Триполского; монаха Владимира, лаврския монастыря; ієромонаха Захарии»*³²⁷. Сидір Іванович Трипольський, який був співвласником разом із керівниками малярні ієромонахом Захарієм та монахом Володимиром альбому гравюр Гертеля (№ 37), також міг бути автором фініфтевої мініатюри, вміщеної на срібній оправі Євангелії 1778 року. На медальйоні зображено композицію «Розп'яття», тут же й підпис: *«Пысал сию икону Сидор Треполский»*³²⁸. В іншому альбомі зазначено, що він був куплений у міщанина з Києва для подарунку монаху Володимиру, а від нього його отримав уже Захарій: *«Иеродиакону Владимиру, (на іншому аркуші. — Т. В.) монаху Владимиру, Григорий Занецкий, 1770 год, куплена в мещанина Киево-Подольского; Иеродиакон Захарий 1768 год»*³²⁹. Так само й в іншому альбомі написано, що Амфилохій надав цей посібник із малювання лаврі: *«Киево-Печерския лавры в малярню иеродиякон Амфилохий надал»*³³⁰.

Інколи сам керівник малярні купляв книги для малювання. Скажімо, 1770 року Захарій зазначає альбом із гравюрами та офортами, який йому належав: *«Сия книга разны кунштами собственных иеромонаха Захария купленка 1770 года сентября 2 дня»*³³¹.

В альбомі № 33 гравюр з історії Старого Заповіту можна прочитати такий напис: *«Сию книгу дал до библиотеки Киево-Печерской ієромонах Феоктист 1744 года ноября 22 дня»*³³². Цілком можливо, що це той самий Феоктист, кот-

³²⁶ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 23. Арк. 1—11.

³²⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 37. Арк. 2—13.

³²⁸ Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. С. 299.

³²⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 39. Арк. 2—7.

³³⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 38. Арк. 1—14.

³³¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 40. Арк. 36.

³³² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 33. Арк. 1.

рий керував малярнею до 1744 року. Більше того, є ще один запис на іншому аркуші, де вказано, що голодує Іван маляр із Пирятина.

У ті часи, коли книги коштували дуже дорого й західні гравюри використовувалися як підручники для малювання, можна зустріти певні застереження щодо крадіжки не тільки серед учнів малярні, а й від інших осіб. Наприклад, в Старому Заповіті є напис, що ця Біблія є власністю намісника лаври Антонія Тарасевича, який заповів подарувати цю книгу після своєї смерті лаврі, й хто поцупить цю книгу, того чекає анафема (відлучення від церкви): *«Сия книга Библия в лицах, есть власная отца Антония, наместника Печерского подарованная по смерти его до церкви Пресвятой Бцы (Богородицы. — Т. В.), Лавры Киево-Печерская, которую кому кол век, а ше потреба случится должно есть брати за благословение на время и в целости такоже одати, а ще же, кто дерзнет без ведома и благословения снаши оную взяши не одати или у себе затаити, той непременно подлежит иматъ вечно неблагословению и анафеме»*³³³.

Інколи ці книги могли випозичати для приватного навчання інших учнів. На титульному аркуші альбому з малюнками Афанасія Улазовського написано: *«Позичил Пахомий кунит той, что с кветами моей собственной, року 1749 мця января 9, хлопца свого прислал Ивашку»*³³⁴. Наглядач та «начальник» Пахомій давав перемальовувати щось із зразкових альбомів. Напевне ж, що учні мали кожен свій «зошит». Ці вправи могли слугувати посібником для навчання інших, а також засвідчувати різний рівень художнього хисту в учнів. Спільне використання мистецьких вправ підтверджувало також, що особа навчалася не де-небудь, а в Лаврській малярні, й наочно демонструвало вміння добре малювати.

Пейзажні малюнки Лаврської малярні належать до найбільш вправних і досконалих, зігрітих любов'ю до природи та розумінням того філософського змісту, який вкладали у свої пейзажі видатні західноєвропейські мистці. Гравюри з їхніх творів були основами цих вправ. Перемальовки, виконані з розмитою тушшю, були зазвичай відмінні від гравірованих або офортних взірців. Учнівські роботи свідчать, що західні приклади переосмислювалися, перетлумачувалися на власну мистецьку мову. Павло Жолтовський вважав, що ці малюнки пов'язані з пейзажними сценами в нижній частині настінних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври³³⁵.

Порівнюючи зображення Христа в західній традиції та в православній, можна зробити висновки, що деякі малюнки сюжету «Розп'яття Христове»

³³³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 32. Арк. 2.

³³⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 8. Арк. 1.

³³⁵ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 8; Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. С. 90; 121—123.

лаврськими малярами було зображено суто в західній манері, тому що в цих малюнках, як і в католицизмі, показані максимальні страждання Христа (на голові терновий вінок, з-під якого йде кров, голова від страждань опущена вниз, тіло провисло від власної ваги, ноги прибиті цвяхами, з них теж тече кров), хоча є малюнки, написані у більш м'якому стилі, що цілком ймовірно могли бути виконані у протестантській традиції. Або існує інша цікава варіація розп'яття, де немає фізично тіла Христа і замість цього окремо зображено кисті рук та ступні ніг, серце та обличчя Христа на полотні. Те ж саме стосується й малюнків Нерукотворного Спаса, які теж мають західну іконографію³³⁶. Подібне спостерігається і в іконографії «Усікновення голови Івана Предтечі». У візантійській іконографії усікновення голови зображується спрощено — на блюді лежить голова Івана Предтечі. У західній традиції ця тема часто варіюється повніше і конкретніше, згідно з Євангельським оповіданням, а саме — Іродіада, одягнена по-східному (з тюрбаном на голові), тримає в руках тарілку з відтятою головою Івана Хрестителя³³⁷. У «кужбушках» можна знайти деякі малюнки, котрі тлумачать сюжет саме так, як і західні зразки.

Скажімо, в деяких малюнках можна зустріти популярне на Заході зображення Богородиці зі стражденим обличчям, груди якої пронизані мечами. Або інше зображення, де після розп'яття Богородиця на колінах тримає Христа, пронизаного мечем прямо в серце. Останнє зображення існувало у боковому вівтарі архангела Михаїла в Успенському соборі. Цілком імовірно, саме це зображення було перенесено на малюнок.

В українській історіографії однозначно вважалося, що великою популярністю серед українських мистців у лаврі користувалася Біблія Піскатора та Вейгеля. Досліджуючи розписи Троїцького храму, можна упевнитися, що деякі речі бралися за приклад для розписів із Біблії Піскатора. Таку ж популярність ці щедро ілюстровані видання мали в Європі. Однією з головних причин такого великого успіху могло бути те, що вони давали вдосталь матеріалу для розвитку мистецтва. На думку Аліни Кондратюк, Біблія Піскатора для європейського мистецтва XVII століття була «запізнілим явищем». Але в нас серед інших європейських ілюстрованих видань саме ілюстрації з Біблії Піскатора мали найбільший вплив на українське монументальне малярство першої половини XVIII століття³³⁸. Стиль гравюр цього альбому, що належав нідерландським та італійським майстрам другої половини XVI століття, можна помітити в багатьох лаврських стінописах.

³³⁶ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 34.

³³⁷ Там само. Арк. 25.

³³⁸ Кондратюк А. Ю. Стінописи лаврської школи 1-ї третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 7. С. 101.

2. ТЕКСТОВЕ І МИСТЕЦЬКЕ НАПОВНЕННЯ МАЛЮНКІВ

Малярство Троїцької надбрамної церкви вражає своєю красою, різноманітністю, оригінальністю. Тут були використані різні жанри мистецтва — ікономалярський, історичний та ландшафтний³³⁹. Розуміння, що малярство Великої Успенської та Троїцької надбрамної церков виконані за взірцями гравюр з Біблії Піскатора, стало загальноновизнаним у сучасній українській історіографії. Деякі з композицій Троїцької церкви, зокрема, «Хрещення ефіопа апостолом Пилипом» (північна стіна трансепту), «Виверження Йони з китового черева» (притвор), «Милосердя самарянина» (дияконник) та інші, дійсно дуже близькі до композицій гравюр із Біблії Піскатора. Але це не копії в буквальному розумінні³⁴⁰.

Павло Жолтовський наводить приклади того, що зразки розписів Троїцької церкви слугували прикладами для малювання в інших храмах. Ось контракт 1739 року маляра Федора Камінського на розпис церкви Івана Предтечі на Подолі, де зазначається, що розписи у цьому храмі повинні бути такими самими, як і в Троїцькій церкві³⁴¹. Тобто малярство Троїцької церкви було взірцем. Деякі малюнки, що збереглися до сьогодні, цілком могли бути ескізами до розпису Троїцької надбрамної церкви — «Бог Отець», «Приведутся царю Деве во след ея», «Група пророків», «Група апостолів», «Двоє святих». Вони могли бути ескізами як для стінописів, так і для ікон. Утім за іншою версією, учнівські малюнки, навпаки, могли бути намальовані з уже існуючих храмових композицій, а це міг бути один з методів навчання в малярні. Під час змальовування зі стінописів лаври учні могли краще розуміти перспективу або просто перемалювати для навчання сюжет чи якийсь його фрагмент. У деяких композиціях, що їх створювали лаврські майстри, за взірць слугували західні гравюри, але із додаванням до них власних змін³⁴². Тому що гравюра або малюнок — це одне, а коли зображення практично малюється на стіні, то, з погляду техніки, це буде трохи інакше.

Приміром, розглянемо зображення з гравюри Біблії Піскатора композиції **«Виверження Йони з китового черева»**. Виконавцями гравюри були Мартін де Бос та Вієрінк. Сюжет демонструє уривок книги пророка Йони — після щи-

³³⁹ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. С. 38—39.

³⁴⁰ Кондратюк А. Ю. Стінописи лаврської школи 1-ї третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва. С. 101.

³⁴¹ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. С. 39.

³⁴² Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Спецвип. 5. С. 95.

рого покаяння і тривалої молитви пророка звільнено від кари за непослух³⁴³. У стінописі Троїцької церкви цей сюжет має незначні зміни. У правій частині пророк намагається вилізти на берег. У лівій частині зображено кита з роззявленою пащею, який намагається вхопити пророка. А позаду цієї сцени зображено місто. Аліна Кондратюк вважає, що прикладом для цієї композиції з Троїцької церкви міг бути виконаний Грицьком Маляренком у його «кужбушку» подібний малюнок, де він зобразив таку ж дію переслідування китом пророка³⁴⁴.

Інша ілюстрація з Біблії Піскатора була взірцем для зображення в нижньому ярусі розписів апсиди дияконника Троїцького храму. У ньому представлено епізод євангельської притчі, де самарянин ллє вино й оливу на рани страдника. Під час малювання цього сюжету лаврські майстри вирішили зробити часткові зміни, а деякі фрагменти зразка були просто опущені. Такий же сюжет існує в лаврських «кужбушках», але є певна відмінність версії в храмі та в малюнку, наприклад різні краєвиди³⁴⁵.

Інший взірець — учнівський малюнок на наступному аркуші цього ж альбому. Цей сюжет можна побачити в Троїцькому храмі в північній арці малої ризниці, й він має назву «Притча про милосердного самарянина»³⁴⁶. Композиція подібна до ілюстрації в Біблії Піскатора. Ілюстрація була взята за приклад, але зображена з невеличкими змінами. Не виключено, що цей малюнок міг бути ескізом.

Досі в українській історіографії немає чіткої думки щодо того, звідки конкретно був узятий зразок сюжету «Притча про блудного сина» у Троїцькій церкві. Адже західноєвропейські та українські гравюри дають різні варіанти. Сюжет міг бути одним із перших запозичень із західної іконографії XVII століття, але творчо копіювався в малярні у XVIII столітті. Мотив про доброго самарянина інколи зустрічається і в учнівських альбомах. Але тут вправи більше схожі на гравюру з Біблії Піскатора, ніж на розпис у Троїцькій церкві. Більше того, в цих роботах автори гравюр і малюнків зображали деталі, відсутні у розписах³⁴⁷. Скажімо, в альбомі № 3 існує така ж композиція, і вона вельми схожа на ту, що зображена у храмі. Найбільша схожість — у ракурсах, позах та жестах. Але на учнівському малюнку немає інтер'єру, поданого у розписах³⁴⁸. Подібним сюжетом, але більшого формату, є малюнок з альбому № 9³⁴⁹. Схожа композиція міс-

³⁴³ Кондратюк А. Ю. Першовзірці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 12. С. 64.

³⁴⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 48.

³⁴⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 3. Арк. 22.

³⁴⁶ Там само. Арк. 23.

³⁴⁷ Кондратюк А. Ю. Першовзірці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. С. 67—68.

³⁴⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 3. Арк. 15.

³⁴⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 9. Арк. 32.

тяться і в альбомах № 10 та № 19³⁵⁰. В альбомі № 20 цей же сюжет займає два аркуші розвороту³⁵¹. На цій учнівській роботі — та сама композиційна схема, однак зображено менше предметів на столі³⁵².

Підтвердженням того, що лаврські малярі наслідували європейські посібники та втілювали все краще з них у стінописі Троїцького храму, можуть бути зображення гарних вразливих персонажів у масових сценах. Ці тенденції можна помітити і в альбомах малюнків, де є образи першосвященників та воїнів³⁵³. Наприклад, в альбомі № 17 — «Пророк Аарон» та «Пророк Захарія»³⁵⁴. В одних малюнках Захарія зображений на повний зріст, із наперсником та дорогоцінним камінням. Цей малюнок вельми схожий на стінописний варіант. В інших малюнках бачимо поясне зображення із семисвічником у руці, а в іншому альбомі — з п'ятисвічником³⁵⁵. Щодо Аарона, то його зображення можна помітити в композиції «Умивання ніг синам Аароновим»³⁵⁶. В альбомі № 48 Аарон зображений з кадилом та посохом³⁵⁷. Є зображення першосвященників, де немає жодного напису — це в альбомі № 21. Тут першосвященник зображений з опущеною рукою, у якій тримає кадило³⁵⁸. В альбомі № 47 є малюнки першосвященників із кадилами та жезлами, або зі семисвічником³⁵⁹. А в іншому альбомі — з кадилом та сувоєм³⁶⁰. Композицію «Бог Твоє є Царство», ймовірно, було теж узято з одного з альбомів³⁶¹. У цій гравюрі зображено орден Золотого руна. У центрі — серце, у якому зображений голуб, а навколо цього ланцюг. Але у стінописі дещо змінено: малюнок серця тут у вигляді хмари, з якої виглядає рука Господа. Таке ж зображення є в малярстві західного пілона південно-західного стовпа Троїцького церкви³⁶².

Одним із цікавих зображень, що його можна зустріти як у монументальному малярстві Троїцької церкви, так і в учнівських малюнках, є композиція «**Бог-Отець**» (див. Додаток В № 4—4а)³⁶³. Малюнок повністю повторює стіно-

³⁵⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 10. Арк. 81; Спр. 19. Арк. 32зв.

³⁵¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 20. Арк. 1зв.

³⁵² Там само. Арк. 51—52.

³⁵³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 16.

³⁵⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 10—11; Спр. 14. Арк. 62зв.

³⁵⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 47. Арк. 21.

³⁵⁶ Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилiстика. С. 106.

³⁵⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 21.

³⁵⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 36.

³⁵⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 47. Арк. 21зв., 24.

³⁶⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 11.

³⁶¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 35. Арк. 16.

³⁶² Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилiстика. С. 106.

³⁶³ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. С. 39; Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. С. 169.

пис — жести (у лівій руці тримає скіпетр, який відведений в бік, під лівою рукою держава, а праворуч долоня відкрита до ангелів), поза, складки тканини³⁶⁴. Стінопис — з невеликими відмінностями: складки плаща інші, зовсім відсутні ангели. На малюнку в альбомі можна помітити прокреслені горизонталі та вертикалі — від самого початку композиції зверху й донизу, що дає змогу точніше передати пропорції. Це міг бути ескіз, проста учнівська вправа. Подібна композиція є і в іншому альбомі³⁶⁵.

В альбомі № 1 можна зустріти подібні малюнки до композицій, що є в Троїцькій церкві, це сюжети: «Приведутся царю Деве во след ея», «Група пророків», «Група апостолів», «Двоє святих»³⁶⁶. Наприклад, композиція притвору **«Приведутся царю Деве во след ея»** та малюнок в альбомі майже повністю тотожні між собою, але мають певні відмінності³⁶⁷. Зокрема, на малюнку відсутні деякі дівчата, або ж вони є в інших місцях; майже в усіх осіб повернуті обличчя на глядача; більше візерунків на тканині; відмінні деякі пози фігур та жести рук Богородиці — у правій руці немає скіпетра; а у правій руці Варвари зображено мініатюрну башту, яку вона тримає трохи нахиленою. Також на малюнку усі особи більш витончені, худорляві³⁶⁸. У композиції на стіні жіночі фігури більше схожі на тогочасні етнотипажі українських дівчат. Але образ Богоматері більш традиційний на малюнку, ніж у композиції, де Богоматір більше схожа на російську царицю, котра очолює процесію (див. Додаток В № 5—5а). На думку Федора Уманцева, це могла бути зображена Катерина І³⁶⁹.

Також існують й інші сюжети, схожі між собою. В одному випадку — це пророки, яких очолює Мойсей. Цей розпис розміщений на північній стіні Троїцької церкви. В альбомі № 1 є малюнок **«Група пророків»** (див. Додаток В № 6—6б). Хоча пози та жести рук тотожні з настінною композицією, але відмінність виявляється в тому, що на малюнку зображено четверо пророків, а не п'ять. На підставі іншого малюнка, де зображені пророки з написами їхніх імен, можна припустити, що там, де нема вказаних іменувань, зображено Мойсея, Аарона, Ієремію та Даниїла³⁷⁰. Деякі елементи одягу або атрибутів втілено без деталізації, або їх зовсім немає. Скажімо, в одного пророка немає скіпетра, а у двох немає нагрудників. У другому ряду зображено тільки двох пророків. На композиції в Троїцькій церкві Мойсей більше схожий на Христа й відрізняєть-

³⁶⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 18. Арк. 38.

³⁶⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 24.

³⁶⁶ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 27—34; Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 243.

³⁶⁷ Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. С. 167.

³⁶⁸ Історія українського мистецтва : у 6 т. Академія наук УРСР. Гол. ред. Української радянської енциклопедії; гол. ред. кол.: М. П. Бажан. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття. Київ : Жовтень, 1968. С. 180—181.

³⁶⁹ Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. С. 136.

³⁷⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 51—54; Спр. 1. Арк. 30—31.

ся від свого зображення на малюнку. На іншому аркуші альбому є й інше зображення пророків із різними атрибутами³⁷¹. Ще на іншому малюнку намальовані та підписані пророки — Іезекиїл, Авакум, Ісая, Наум, Давид, Захарія, Мойсей, Соломон, Гедеон, Яків, Даниїл, Аарон³⁷².

Крім названих вище сюжетів, у розписах Троїцького храму та в альбомі № 1 є одна й та ж композиція «**Група апостолів**» (див. Додаток В № 7—7в)³⁷³. В альбомі є аж три малюнки, що мають певні відмінності не тільки від композиції в церкві, а й між собою. Наприклад, на одному з цих малюнків відсутній Господь Ісус Христос. У автора малюнка було місце для того, щоб намалювати Господа, але він чомусь не зробив цього. Можливо, він це мав зробити згодом. Майже усі пози та жести були збережені в усіх варіантах образів апостолів, але обличчя деяких із них дещо відмінні від тих, котрі бачимо в композиції у храмі.

Наступний малюнок теж має відмінності — як за композицією, так і з деталями в попередньому малюнку. Тут намальована постать Ісуса Христа, що повністю схожа на композицію в храмі, як і, до речі, постать апостола Петра. Усе інше суттєво відрізняється — постаті апостолів, їхні обличчя, жести. Ба більше, автор додав ще декілька дійових осіб як з боку постатей апостолів, так і зі сторони постаті Ісуса Христа. Більшість із них зображена доволі умовно. Автор так зладнав цей малюнок, що складається враження, ніби відбувається розмова усіх дійових осіб. Хтось здивований, дехто промовляє тощо³⁷⁴.

На ще одному аркуші в цьому альбомі є такий самий малюнок, але з відмінностями — усі апостоли зображені у правому кутку, а не у лівому, як на інших малюнках. Тут також немає постаті Христа; але пози, жести в усіх схожі на розпис у храмі. Єдиний, хто відрізняється від інших, — це апостол Андрій. Він замість книги тримає звиток. Цей малюнок, як і попередні, виконаний професійним майстром³⁷⁵. Усі три малюнки (за наявності мінімальних відмінностей) все ж схожі між собою й, напевно, виконані одним і тим самим автором. Така інтерпретація тотожного сюжету може пояснюватися тим, що автор у творчих пошуках намагався обрати кращий варіант для виконання або просто тренував свої навички.

На одному з малюнків є зображення ангела. Воно нагадує композицію в Троїцькому храмі «**Благовіщення пророкові Захарії**». Остання розміщена біля жертовника Троїцької церкви. Як зазначалося, постать Захарії, подібна до цієї, зустрічається в інших малюнках лаври. Схожі зображення ангелів бачимо

³⁷¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 26.

³⁷² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 51—54.

³⁷³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 27—29.

³⁷⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 28.

³⁷⁵ Там само. Арк. 29.

біля жертовника³⁷⁶. Деякі ангели біля апостолів вельми схожі між собою³⁷⁷. Як приклад, можна вказати на сюжет стінопису середнього ярусу центральної апсиди Троїцької церкви. Тут ангели зі знаряддями страстей Христових. Уся ця серія малюнків ангелів у альбомах виконана Грицьком Маляренком³⁷⁸. Кожен з намальованих ним ангелів представлений із різними речами, які вони тримають у руках. Хтось із ангелів тримає драбину, хтось колону, інший — хрест тощо.

Деяких тварин, риб та істот теж можна помітити на малюнках. Приміром, слон, зображений внизу композиції «Лик святих преподобних». Зразок був узятий з одного з посібників малярні³⁷⁹. Також бачимо у розписах притвора риб. Подібних риб зображено на малюнку того ж таки Грицька Маляренка³⁸⁰. В альбомі № 8 є декілька вклеєних малюнків птахів, схожих на тих, що є у композиціях Троїцького храму³⁸¹.

Так само краєвиди на зображеннях у Троїцькій надбрамній церкві аналогічні малюнкам в альбомах. Так, в альбомі № 11 є подібні пейзажі, які є і в Троїцькій церкві. Частина з них взята за взірць з альбомів, а інші пейзажі вклеєні — як приклад для наслідування. «Пейзаж із руїнами», «Пейзаж з Іваном Хрестителем», «Пейзаж з ротондою», «Пейзаж з давніми руїнами» та інші пейзажні малюнки зустрічаються в тому самому альбомі³⁸². Федір Уманцев вважав, що деякі малюнки є ескізами для композицій у храмі³⁸³. А от Аліна Кондратюк наводить твердження Шевчука, який не погоджується з тезою Уманцева. Тому що, наприклад, малюнок «Пейзаж із руїнами» не зовсім тотожний стінописові у храмі. Але загалом пейзажі в альбомах мають спільні та близькі риси із розписами Троїцької церкви. Це однаково намальовані річки, болота, архітектурні споруди, ландшафт. «Пейзаж з ротондою» та «Пророк Ілля біля гори Хорив» мали одне й те саме джерело, хоча в них і були додані окремі елементи³⁸⁴.

Є малюнки, що також могли бути пов'язані з виробами фініфті. Скажімо, на одному з них зображена «Богородиця Печерська»³⁸⁵. Ця композиція має овальну форму. Малюнок міг бути ескізом емалевого виробу. Скажімо, на оправі Євангелії, що було видане лаврською друкарнею 1746 року, є схожий медальйон. У ньому бачимо тотожні речі — обличчя Антонія і Феодосія Печерських,

³⁷⁶ Там само. Арк. 1—4; ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 60зв.; Спр. 20. Арк. 56—58.

³⁷⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 28—35зв.

³⁷⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 3—7зв.

³⁷⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 31. Арк. 29.

³⁸⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 48зв.

³⁸¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 8. Арк. 14—15.

³⁸² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 11. Арк. 4—12.

³⁸³ Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. С. 90.

³⁸⁴ Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Спецвип. 5. С. 111—112.

³⁸⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 3.

Богородиці. Манера цілком реалістична — складки мафорію, права нога Богородиці, яка спирається на підніжжя. Фініфть датується серединою XVIII століття. Спочатку вона використовувалася для панагії, а потім була вмонтована в оправу Євангелії.

Розглянемо дерев'яну різьблену панагію. На ній з одного боку зображено «Розп'яття», а з іншого — «Богородицю Печерську». Цей твір в деталях відтворює малюнок в альбомі. Сюжет було повторено у вишитій палиці другої половини XVIII століття. Гаптарка доповнила палицю, на якій зображено Богородицю із золотою короною, квітками та орнаментом навколо постатей³⁸⁶.

У лаврських альбомах можна побачити малюнки, пов'язані з прикладним мистецтвом — проекти різьблених царських дверей барокового стилю або ошатних рокайлевих форм³⁸⁷. Особливо привертає увагу пишний орнаментований кіот з ангелами³⁸⁸. Це замовлення Михайлівського Золотоверхого монастиря. Цілком можливо, що один із таких малюнків міг відображати саме цей проєкт³⁸⁹. Це мала бути монументальна споруда, оздоблена постатями ангелів, вирізьблена різними картушами та заокругленими колонами.

У XVIII столітті лавра співпрацювала у мистецькому напрямі із майстрами Флорівського монастиря. Вознесенський Флорівський жіночий монастир у XVIII столітті був центром гаптування. У цьому центрі перебували жінки, переважно із заможних родин.

Порівнюючи зразки гаптування та «кужбушків», бачимо, що майстри лаври, крім роботи з іконами, настінним малярством, також брали участь у розробці проєктів творів ужиткового мистецтва. На малюнках є низка композицій, намальованих аквареллю. Вони могли бути проєктами чи перемальованими копіями готових декоративних орнаментів, призначених для вишивки шовком, техніка якої має назву «малярство голкою». Ця техніка з'явилася в Україні у середині XVIII століття.

Серед малюнків — рука, яка благословляє, з гарним орнаментом³⁹⁰. Автор — Андрій Соховський; він поєднав різні комбінації плетінчастого орнаменту з квітковими мотивами та ягодами. Цей візерунок міг бути призначений для оздоблення проєкту одягу духівництва³⁹¹. Те ж саме стосується й руки, на якій є подібний візерунок. Іншим зображенням є композиція «Новозаповітна Трій-

³⁸⁶ Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. С. 298—299.

³⁸⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 21, 37.

³⁸⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 16. Арк. 14.

³⁸⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 2. Арк. 25.

³⁹⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 31зв.

³⁹¹ Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономалярні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2019. № 2. С. 58—59.

ця», схожа на тогочасні ікони (див. Додаток В № 8)³⁹². Імовірним автором міг бути Грицько Маляренко. Ця композиція, можливо, є ескізом для шитва опліччя фелона, у ній зображено на хмарах Бога-Отця і Бога-Сина, а на небі — Святого Духа у вигляді голуба. Автор позначив, які мають бути складки вбрання; крім цього, було показано гаптарці, де потрібно починати шити. Майже усі квіти та візерунки були розфарбовані в жовтий або в червоний колір. Іншим малюнком, що його вправно виконав Грицько, був «Василій Великий»³⁹³. У ньому автор добре змалював одяг святого. Зобразив на сакосі гарні квіткові візерунки, ангелів та хрести. Іншим малюнком, який міг бути призначений для гаптування, є «Коронування Богородиці», автором якого був Федір Лавренко³⁹⁴. Малюнок цієї композиції свідчить про обізнаність автора із технологією гаптарської техніки «за картою». Завдяки цій техніці можна було передавати особливості людини та її одягу.

Якщо звертатися до малюнків, які супроводжуються текстами, то в лаврському альбомі № 1 можна помітити, що нумерація аркушів зроблена церковнослов'янськими літерами. Один з мистців намалював композицію у бароковому стилі, де зображено у правій частині Варвару, котра дивиться на небо, у лівій — архангела Михайла, а між ними янголята тримають кубок. Цю композицію можна назвати «**Михайл та Варвара**» (див. Додаток В № 9). Автором цього сюжету, ймовірно, є Михайло Вишня. Він дотримався іконографії обидвох святих. Загалом, Михайло виконав на високому рівні дану композицію (деталізовано ордер, одяг і тло), чого, як правило, бракує у звичайних сюжетах, присвячених цій святій.

Такий образ Варвари можна зустріти в інших малюнках, де навіть композиція дуже схожа — антична колона, вежа, інколи ангели та фонтан. Тільки з різницею в тому, що на одному з малюнків зазначено, у який колір потрібно забарвлювати. Також потрібно відмітити, що автор не зобразив страту Варвари, як на інших двох малюнках. Адже цей малюнок несе позитивний настрій. У першому випадку свята Варвара відрізняється від зображення Михайла Вишні саме тим, що поруч із нею немає ангелів, а Господь намальований у вигляді трикутника, у якому написано «Феос», і тло набагато простіше³⁹⁵. У другому випадку зображення Варвари більше подібне до манери робіт Михайла Вишні³⁹⁶. Тут можна помітити намальовані образи ангелів, які тримають кубок, та Бога у хмарах. Ба більше, колони у двох випадках зображені набагато простіше. Цілком ймовірно, що Михайло Вишня, як автор цього малюнка, вирішив написа-

³⁹² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 26.

³⁹³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 30зв.

³⁹⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 15. Арк. 23; Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономайстерні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. С. 63—64.

³⁹⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 20.

³⁹⁶ Там само. Арк. 20зв.

ти любовні рядки своїй коханій, за яку він молиться. Її теж звали Варвара. Тому в цій композиції можна побачити двох святих. Можливо, що мистець зобразив реальні риси обличчя: свої та своєї коханої, перенісши їх на цих святих. Михайло Вишня біля цього малюнка залишив саме такі рядки: *«Возлюбленне Аенише Бога сне како ты возлюбих ты едине, яко ни единая мучение сила на смерть, о любви твоеи тебе обратиса молюся оу Бога тебе. Молитвой буди намалевуаяся ты вмоли мя люди победы сил иных и не иных во аду Михаилу да храни любящи мя здравие и силу : Аз (я) Михаил Вишня нетленный моще с варварской тебе духу не види ее в теле кров тела седобная в бытие претени мя и Варвару ону адъ сохраню в златоверхий храму наипаче свлицу и Варвару дева мне данная»*³⁹⁷.

Доволі цікавим малюнком є «Смерть Лазаря» (див. Додаток В № 10), що супроводжується таким текстом: *«Егда Лазарь нищий умираше, иже в болезни вся дни пребываше ангелы душу его восприемлют и в гору несуте подъемлют»*. Інша частина: *«в авраамах недрах пребивати и в купе с лики стих почивати»*. Даний текст повністю описує те, що намальовано автором. Цікаво показано те, як душу забирають ангели у Рай, де душа Лазаря — вся в його молитві, яка немов виходить з його уст³⁹⁸. Можна припустити, що на той час приблизно так могли уявляти собі люди, як виходить із тіла душа людини. Можна помітити, що Лазар був дуже скромною людиною усе своє життя та вірною церкві особою.

Відома гравюра «Успіння Пресвятої Богородиці», завдяки якій можна скласти певне уявлення про оригінал твору, звідки було взято цей сюжет з Успенського собору: *«Истинное изображение и вера чудотворного образа иже есть на цркихи (царскими. — Т. В.) враты в Великой церкви Киево Печерской Престыя Бцы»*³⁹⁹. Тут текст виконує суто інформаційну функцію. Він свідчить про те, що в ті часи в іконостасі Успенського собору була така ікона. Сьогодні її можна побачити у відбудованому Успенському соборі — вона захищена окладом та кіотом (див. Додаток В № 11—11а).

На одному з малюнків є портрети Катерини І і Петра І. Згадки про них можна знайти в описі майна лаврської малярні⁴⁰⁰.

В альбомі № 6 біля гарного жіночого портрета (виконаного невідомим автором), який зустрічається і в інших лаврських малюнках, є невеличкий запис, котрий має виконувати виховну функцію для дітей (див. Додаток В № 12). У цьому тексті написано, що потрібно шанувати свого батька не тільки словом,

³⁹⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 2зв.

³⁹⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 19.

³⁹⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 2. Арк. 10зв.

⁴⁰⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 4. Арк. 19, 21, 38; ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 254. Арк. 4.

а й ділом⁴⁰¹. Крім того, тут є зображення атлетичного хлопця (див. Додаток В № 13)⁴⁰².

Українська народна творчість мала значний вплив на доробок учнів малярні. Учні під час свого навчання перемальовували зразки народного мистецтва, що давало змогу розширити тематику та свої професійні навички. Якщо звертатися до традиційної української тематики, то яскравими прикладами можуть слугувати малюнки козака-бандуриста Мамає. Один із них був виконаний Григорієм Маляренком (див. Додаток В № 14)⁴⁰³. **«Мамай»** в інтерпретації цього автора показаний як людина середніх літ з дуже серйозним поглядом. Доповнюють його образ вуса й оселедець. Видно, що цей козак пройшов через багато складних життєвих пригод. Маляренко по-своєму індивідуалізував обличчя воїна, підкреслюючи типові етнічні риси. Вірогідно, що він перемальював його з якоїсь реальної знайомої людини. Художник деталізував одяг, показавши, що козак одягнений у сорочку, плащ, кептар, шаровари, які мають застібки та вишиті візерунки тодішньої доби.

Інше зображення Мамає розмаїтіше в кольорі. Воно трохи схоже на попередній малюнок, тільки дещо спрощене і менш деталізоване. Одягнений персонаж у червоний кептар із темним хутром, взутий у жовті чоботи, на ньому сині шаровари. Добре промальовані складки вбрання. На відміну від попереднього зображення, тут можна побачити речі козака — «табаку», лук зі стрілами, келих та посудину (див. Додаток В № 15)⁴⁰⁴.

До кола української тематики належить малюнок **«Козак-бандурист»** (див. Додаток В № 16). Тут козака автор зобразив на повний зріст. Малюнок цікавий та якісний у виконанні. Перед нами постає особа середніх літ, яка не страждає від недоїдання — він повненький. Погляд говорить про певну зацікавленість до глядача. Козак має гарне вбрання та їжу з горілкою — «брага бела» (горілка), «путра» (каша), «табака» (ріжок з тютюном). Козак тримає кобзу. Одяг деталізований, підкреслено світлотіні, складки одягу показують об'ємність. Як і всі інші козаки, коли він грає на лютні, все ж тримає зброю наготові. Внизу написано такий «агітаційний» текст: **«Гей, козаки запорожце погулямо трохи, а ще ляхам потрусимо не раз блохи»**⁴⁰⁵. Напевно, автор цього малюнка був козацького походження або пам'ятав славні часи козаків, що й спонукало його намалювати бандуриста і зробити такий напис.

Біля малюнка **«Вознесіння Господнє»** написано вірш, що пояснює саме зображення: **«Прослезися всяк, видя zde Христа владика, коль грешником являєть милость велику, блудника, разбойника, блудницу, Давида, царя не от-**

⁴⁰¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 6. Арк. 2—3.

⁴⁰² Там само. Арк. 43.

⁴⁰³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 11.

⁴⁰⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 20. Арк. 67.

⁴⁰⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 9. Арк. 39.

вращает от своего вида, но на них от ребр точит вода живих потоки, коли очищает грешния их пороки, сия с горким плачем целует его ноги, да откинет и твоя все грехи премнози» (див. Додаток В № 17)⁴⁰⁶.

Трохи нижче повторюється цей же вірш, але з відміткою «8 листопада». Головна думка цієї поезії полягає у тому, що коли грішні люди побачили Христа, то він не відвертається від них, а навпаки, відпускає кожній людині гріхи. Отже, Христос може дарувати прощення грішникам, незважаючи на їхній стан. Тут зображено Воскресіння Ісуса, яке присутні споглядають та просять прощення. У цих людях підкреслено той настрій, що його описує поданий вірш. Автор зобразив Марію Магдалину (з німбом), царя Давида, який показаний тут, як тогочасний король в плащі та з лірою, блудника (ймовірно, Гестаса, що не розкався), який зрозумів свою провину та просить прощення, та розбійника (Дисмаса, що розкався), який тримає хреста. Не раз Гестаса малювали тоді на іконах «Розп'яття» спиною до Христа. Отже, й тут той самий блудник не має ніякого зорового контакту зі Спасителем, на відміну від інших. Існує також трохи інша варіація, з певною відмінністю від композиції на попередньому малюнку. Автор змінив розташування дійових осіб. Марію з блудником розмістив у правій частині, а Давида та розбійника — ліворуч⁴⁰⁷.

У цьому ж альбомі є малюнок невідомого автора «**Іван Богослов**» (див. Додаток В № 18). Зображення виконано здібним художником, що підкреслив тіні, напівтіні, складки одягу апостола. Іконографія повністю дотримана. Цікаво, що мистець показав, що саме Господь-Бог через промінь дає Івану Богослову думки для написання Святого Письма. Також можна побачити, що автор навів назви книг, написаних Іваном Богословом. Майже усі книги разом: «Послання А», «Послання В», «Послання Г» та окремо від них — книга «Апокаліпсис». А під цим написано невеличкий текст, де автор малюнка дає перелік апостолів та дії самого Богослова⁴⁰⁸.

Розмаїття малюнків доповнене зображенням Грицька Маляренка «**Знамення над містом Шлензким**» (тобто польським Вроцлавом)⁴⁰⁹. Під зображенням автор написав невеличкий текст про дивовижне знамення 1716 року (див. Додаток В № 19). За словами Григорія, це була жінка, у якої було чотири корони у вигляді церковних куполів, овече тіло, а ноги, як у птаха. На спині була гармата, спереду в жінку встромлено багато мечів, а ззаду — стільки ж копій: «**1716. Сие знамение стояще над градом шлензким целую ночь образом человеческого власы женския, на глазу чотири короны церковные с крестами, з уст**

⁴⁰⁶ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 7—8.

⁴⁰⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 10. Арк. 12зв.

⁴⁰⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 10. Арк. 61.

⁴⁰⁹ Веремєєнко Т. Р. Малюнки Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті: взаємодія тексту та зображення. *Текст і образ : Актуальні проблеми історії мистецтва*. Науковий електронний журнал. Вип. 1. Київ, 2017. С. 25.

*мечи и под корони два меча прибоку труняглава, оу глави три знамения с копьями назад, пушка на колесах, при боку меч, под мечем месяц и заду десять стрел и за грудей сем шпаг, женския корпус, конски ноги и птичье*⁴¹⁰.

Текст дивацький, але із зображенням повністю збігається. Є й інші варіації цього «знамення», але там дата — 1736 рік, а не 1716 (див. Додаток В № 19а)⁴¹¹. В кінці альбому написані цифри від 1 до 112, мабуть, це кількість сторінок⁴¹².

На іншому аркуші Грицько Маляренко намалював святу Марію Єгипетську. На цьому малюнку на двох аркушах написаний текст поверх зображення. У ньому автор звертається до племінника Григорія щодо можливого отримання необхідних речей та навчання дітей⁴¹³. Можливо, цей напис зробив сам Г. Маляренко. Дата тексту — 15 січня 1751 року.

Поряд з образом Марії Єгипетської і цим текстом — зображення «**Святий ангел-охоронець**» явно релігійно-виховного призначення (див. Додаток В № 20)⁴¹⁴. Цей малюнок можна поділити умовно на три частини: перша — це зображення «ангела-охоронця», який тримає меч, позаду нього праворуч — череп з кістками (смерть), ліворуч — церква, ротонда (добро); друга частина — текст релігійно-виховного спрямування. Там написано, що потрібно вірити у християнство, молитися Богу та каятися зі сльозами. До людини може прийти ангел із мечем помсти. Автор тексту вважає, що час плинний. Якщо людина похилого віку прожила з вірою у Бога, то смерть прославить її добрі вчинки; також потрібно постійно перебувати в контакті з ангелом-охоронцем. У третій частині, що внизу, намальовано людину, яка молиться.

У цьому ж альбомі на половині аркуша паперу зроблено начерк іменної ікони. Ескіз її можна поділити на три частини. Перша, що займає верх, зображає Духа Святого. Трохи нижче — Господь Ісус Христос та Бог-Отець, які утворюють трикутник, а під ними — Богоматір. Усі вони могли б бути зображені на хмарах, тобто розставлені у вигляді ромба. У другій частині всередині майбутньої ікони праворуч — праведна Олена, а ліворуч — не встановлена мучениця. У третій частині знизу зображений святий Георгій Переможець, в українській інтерпретації — Юрій Змієборець⁴¹⁵.

Є тут і зображення святої Варвари, і місце в соборі, де тоді перебували її мощі: *«Так в святомихайловском монастыре свята Варвара телом зристю, душа в небо взята свята»* (див. Додаток В № 21)⁴¹⁶.

⁴¹⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 51зв.

⁴¹¹ 1736 год. Знамение: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://chispa1707.livejournal.com/1229211.html>

⁴¹² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 110.

⁴¹³ Там само. Арк. 37—37зв.

⁴¹⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 12зв.

⁴¹⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 9.

⁴¹⁶ Там само. Арк. 17.

Інколи в альбомах малюнків можна зустріти такі зображення, де на одному аркуші намальовано декілька невеличких християнських або юдейських атрибутів. Наприклад, в альбомі № 14 дуже багато творів виконані пером Грицька Малярєнка (див. Додаток В № 22—22г). На одному аркуші намальовано окремо одне від одного шість маленьких круглих зображень. На кожному з них написано, де ліва, а де права сторона. Ймовірно, такі написи можуть слугувати «дороговказом» для учня, де потрібно в тому чи іншому сюжеті зображати конкретний християнський або юдейський атрибут. На лівій стороні Грицько зобразив сходи в хмарах, квітку, таблички, де написано десять Заповідей (Скрижалі Заповідей). На правій стороні — престол, на якому, ймовірно, мав бути зображений Спаситель; менора, намальована як звичайний тогочасний свічник, та стіл («стіл хлібів» на івриті *חֶלֶד חֶלֶד*). Посередині підпис Грицька, що він намалював усе це 11 березня 1754 року⁴¹⁷.

Іншим зображенням авторства Грицька є наступний аркуш «кужбушка». На ньому з лівої сторони намальовано вікно (арку), куш (Неопалиму Купину) та переносну скриню (Ковчег Заповіту). На останній написано «золото» (мається на увазі забарвлення). На правій стороні — сходи, що ведуть до неба, вежа та квітка, можливо лілія⁴¹⁸. В іншому лаврському альбомі є подібні малюнки. В альбомі № 47 є малюнки, автор яких Семен Галик. Тут вміщено декілька невеличких зображень християнських або юдейських атрибутів⁴¹⁹. На цих аркушах зверху зображено престол (ймовірно, права сторона), підсвічник, вежу, «стіл хлібів», вікно (арку), сходи. З лівої сторони — східці, квітка (лілія), ще одна інша квітка (троянда), таблички, де написано десять Заповідей (Скрижалі Заповідей), куш (Неопалима Купина), переносна скриня (Ковчег Заповіту).

В альбомі № 21 існує декілька зображень та написів, що підтверджують те, що в Києво-Лаврській малярні навчалися та працювали майстри іконостасів та настінних розписів. Наприклад, на одному з аркушів вказано, з якими атрибутами мають бути зображені сім архангелів — Михаїл, Уриїл, Гавриїл, Сихаїл, Варахиїл, Рафаїл, Єгудиїл (див. Додаток В № 23—23б)⁴²⁰. На інших аркушах автор намалював цих же персонажів відповідно до канону, не індивідуалізувавши їхніх облич, але пронумерував їх: 1 — Михаїл, 2 — Гавриїл (права сторона), 3 — Рафаїл (ліва сторона), 4 — Уриїл, 5 — Сихаїл, 6 — Єгудиїл, 7 — Варахиїл. Тільки на малюнку архангела Михаїла написав, у який колір потрібно його обарвлювати⁴²¹. Підписався під одним із цих зображень Петро Вистрихань. Отже, можливо, автором інших теж був він.

⁴¹⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 104зв.

⁴¹⁸ Там само. Арк. 22зв.

⁴¹⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 47. Арк. 31—32.

⁴²⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 40зв.

⁴²¹ Там само. Арк. 57—60.

Досліджуючи лаврські малюнки, бачимо, що деякі з них могли бути перемальовані з гравюр Олександра Тарасевича. Це портретні гравюри князя Василя Голіцина (1689 рік), Кипріяна Жоховського (1693 рік), Йосафата Бражиця (1680 рік), Андрія Завіші (1670-ті роки), охтирського полковника та стольника Івана Перехреста (1689 рік), польського короля Яна Собеського (1680 рік), святого Клетта (1688 рік)⁴²². Усі ці портрети можна зустріти в лаврському альбомі № 5, автором якого був Опанас Ірклевський-Перехрестенко. Датуються ці перемальовані портретні копії 1749 роком. Копіїст зображав лишень самі постації, а тло, оздобы, написи, що є на гравюрах, не були скопійовані. Очевидно, що головним завданням для кожного учня в малярні було навчитися малювати обличчя та бути обізнаним щодо стилю. Портрет Василя Голіцина дещо ретельніше скопійований із гравюри, передає більше деталей, крім герба. Копіїст тут не затемнив тло⁴²³. На іншому портреті, крім В. Голіцина, зображено ще Петра І та якогось європейського можновладця. Тут автор менше навів контурів тіней, складок, тому цей портрет виглядає менш правдиво, ніж на малюнку згаданого вище Опанаса. Тут можна помітити також те, що права рука, яка тримає булаву, набагато масивніша, ніж на оригіналі. Обличчя близьке до першозразка, але воно трохи видозмінене — ніс не такий гострий, а вуса пишніші (див. Додаток В № 24—24б)⁴²⁴.

Олександр Тарасевич виконав типовий на той час ктиторийський образ відомого київського греко-католицького митрополита Кипріяна Жоховського (див. Додаток В № 25—25а). Мистець зобразив цього релігійного діяча як гідну та владну людину. Опанас Ірклевський-Перехрестенко у своїй копії зобразив митрополита у більшому масштабі, ніж це видно на гравюрі О. Тарасевича. Крім того, цей живописець підписав портрет так: «*rucoval ahanazyus Irkinus : anno 1749*»⁴²⁵.

Інша гравюра О. Тарасевича — портрет священника Йосафата Бражиці, який тримає книгу у руці, а позаду нього зображено вікно та церкву. Також є гравюра генерального писаря Литви Андрія Завіші, на тлі якої можна помітити невеличке місто (див. Додаток В № 26—26б). Автор малюнків цих постатей Опанас вирішив зобразити усіх на одному аркуші⁴²⁶. Андрій Завіша на малюнку трохи відрізняється від того, який на гравюрі, своїм більш суворим поглядом. Малюнки повністю повторюють гравюри, окрім краєвиду та написів. Намальований портрет охтирського полковника та стольника Івана Перехреста відмінний від гравюри — останній менш деталізований: немає візерунків на

⁴²² Степовик Д. В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. С. 184—216.

⁴²³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 5. Арк. 43.

⁴²⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 6. Арк. 47.

⁴²⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 5. Арк. 58.

⁴²⁶ Там само. Арк. 57.

одязі, деяких складок; ліва рука, яка тримає шаблю, опущена трохи нижче, ніж на гравюрі (див. Додаток В № 27—27а)⁴²⁷.

Цікава копія портрета польського короля Яна III Собеського (див. Додаток В № 28—28а)⁴²⁸. О. Ірклевський-Перехрестенко намалював його не з гравюри О. Тарасевича, а взяв за взірць портрет Даніеля Шульца Молодшого (Jerzy (Georg) Daniel Schultz), що датується приблизно 1676 роком⁴²⁹. Перемальовуючи польського короля, Опанас вирішив зобразити його в більшому масштабі. Ян III показаний трохи вище в поясному варіанті, без деяких атрибутів, але з таким самим тлом. На картині Даніеля погляд короля спрямований убік, а на малюнку Опанаса персонаж дивиться прямо на глядача. На картині Шульца губи зображені набагато довшими від тих, що ми бачимо на малюнку, тут вони дуже маленькі. Ірклевський зобразив ямочку на підборідді, тобто обличчя більш виразне, ніж на картині⁴³⁰. Ще однією відмінністю є те, що плащ у правій частині малюнка набагато більше закриває тіло, ніж на картині. Єдине, що Ірклевський-Перехрестенко міг взяти за взірць з гравюри Олександра Тарасевича, так це зображення гербів Польщі та Литви. Однак Опанас їх зобразив у довільній формі. Наприклад, голова орла повернута у правий бік і вона без корони. При порівнянні гравюри Тарасевича святого Клета та його ж зображення, виконаного Опанасом, можна з упевненістю стверджувати, що все було ретельніше скопійовано (див. Додаток В № 29—29а)⁴³¹.

Цікавим в альбомі є малюнок Києва, де представлено велику кількість церков. А над містом, на одній із гір, де знаходиться Софія та Михайлівський собор, стоїть Андрій Первозваний⁴³².

Якщо звертатися до деяких інших малюнків, де текст знайомить нас із внутрішнім життям у малярні, то за написами у «кунштах» ми довідуємося не тільки про якість виконаних малюнків, а й про різний стан речей у самій малярні, особливо коли це стосується втечі учнів з неї. Наприклад, 1746 року був написаний текст за нотатками Олімпія Галика, з якого дізнаємося, що автором малюнка був Іван Лем⁴³³. Біля цього зображення викладач Олімпій Галик написав низку зауважень щодо свого учня. Ніби Іван Лем постійно свариться з ним та зовсім не має хисту до малярської справи, хоча вчився аж три роки. З інших свідчень можна було б констатувати, що, навпаки, учень Іван Лем мав здібнос-

⁴²⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 5. Арк. 60.

⁴²⁸ Степовик Д. В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. С. 184.

⁴²⁹ Schultz John III Sobieski with the Order of the Holy Spirit: [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Schultz_John_III_Sobieski_with_the_Order_of_the_Holy_Spirit.png

⁴³⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 5. Арк. 62.

⁴³¹ Там само. Арк. 70.

⁴³² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 30. Арк. 112зв.

⁴³³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 32.

ті до малярської справи, але мусив зрештою втекти з лаври: *«Року 1746 месяца апреля 28, пара умишлов Иван Лем из малярне бивал велми сперечний и я его у ослав змагаеся и сварится без престанно изо мною, в день понедельновим пятой недель понаце и из другими самарайин»*⁴³⁴. Також Олімпій Галик написав у продовження згаданого, але вже з приводу малюнків Івана *«Богородиця з Немовляем»* та *«Архангел Михаїл»*: *«Ивана Лема рисунки; сие все, а учил-ся три года и не способний до того дела, а его як научено и малева уже бил начал и зачастое его змагая отослал, я Алимний из малярне, що не слухает, як що ему згадаеш усе сварится; но отмагається причитивая себе небу вдень понедельновий пято недель по самарайин»* (див. Додаток В № 30—30а)⁴³⁵. Можливо, текст був створений із виховною метою, адже, за словами Олімпія, Іван не мав таланту і даремно провчився три роки, при цьому ще й сварився. Згодом наставник знову письмово повідав про свого учня: *«Сей куншит рисовал Иван Лем обогневиче з Бреста-литовского и я его сослал, зато ещо змагаеся без перестано зе мною, що загадую роби, року 1746 мця апреля 28 числа в день понедельновим неделя пятой по воскресением о самарайиним»*⁴³⁶.

В іншому лаврському альбомі натрапляємо на запис, що автор частини представлених там малюнків Федір Островерхний 22 червня 1758 року, у п'ятницю ввечері, втік зі своїми речами та малюнками з лаври: *«Року 1758 июня 22 числа Островерхни пошел от мене побрав и рисунки свои и шо було и мех на Онуфрия преподобного и сей кужбух, он рисовал на той неделе у пятницу помадрован рано»*⁴³⁷. У наступному альбомі іншим почерком написаний текст, що розповідає про те, що Семен та Мацько втекли з малярні: *«Року 1758 июня 14 числа на пророка Елисея, малий Семен и Яков Мацко, попови Берадицкий помадровали от мене в неделю всех святых на перовну заговеваяючи рано у тепли котори утекач и записал»*⁴³⁸. Посередині аркуша зображено годинник, де розміщений текст вчителя та керівника малярні. Він пише про Мацька, який втік із малярні й увів в оману про свою подорож. Також він збрехав «виросткам» (учням), що його нібито відпустив керівник малярні. Навіть, коли він утік, то забрав свої речі без відома вчителя. В кінці зазначено, що Мацько повинен був ще один рік навчатися: *«Року 1759 июля 26 на священно мученика Ермолая, без ведома Мацко пошел от мене и хоч будто з паном до Свенска, а в самой речи утек и из Свелевестром з рекновался покхати что пропамя и записал того ж часу в понедельник дяло, а виросткам сказал будто мене благоловился, а солгал на свою душу, я его як пошел в неделю то и не видал, он при-*

⁴³⁴ Там само. Арк. 31—32зв.

⁴³⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 48. Арк. 32.

⁴³⁶ Там само. Арк. 34зв.

⁴³⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 15. Арк. 43.

⁴³⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 16. Арк. 1.

ходил и в неделю в понедельник свои вещи викрадал без моего ведома, а еще ему было год добывать у мене»⁴³⁹.

Малюнок «**Богородиця з Немовлям**» в альбомі № 30 (див. Додаток В № 31). Малюнок схожий на одну з гравюр в цьому ж альбомі⁴⁴⁰. Біля нього є невеличкий запис, у якому йдеться, що цю ікону намалював Лук'ян. У 1734 році, у неділю, Лук'ян, Супрун і разом з ними Дмитро втекли з малярні. Вони мали б ще певний час провчитися, але не витримали: *«Сию икону Лукян рисовал того часу; року 1734 мця декеврия 15 вдень недельный настаю Священно мученика Елевферия рождество Христовим два хлопцы повадровало Лукян и Супрун. Лукяну было доживать двадця недел, а Сопрону пол чварта года; Лукян вподаюви и Сопрона из малярне хлопц Дмитро совокупне помадровани едного дня»⁴⁴¹.*

Імовірно, текст був написаний для близького кола осіб, як і попередній. Можна вважати, що трактування образу Мадонни на цьому малюнку Лук'яна здобуло схвалення. Можливо, це єдина його робота в «кужбушках». У цьому написі відчувається схвальна оцінка роботи невдячного учня. Порівняно з однойменним твором Олімпія Галика цей образ святої Марії позбавлений традиційної урочистості та піднесеності. Але деяка інтимна нотка цієї копії сповнена глибокої значимості. Безперечно, копію було зроблено з оригіналу, що міститься в цьому ж альбомі.

У кінці альбому наведена інформація про втечу інших учнів закордон — Федора Уманського та Івана Кривчуна: *«1754 мця января 21 осмотрелся что немесея Федора Уманского, а он 20 числа ополдне утек из малярского числа и Иван Кривчун вникал чи он з ними цим заграничным вникал, то я 21 числа записал, два года было»⁴⁴².*

Із аналізованих альбомів можна дізнатися, що Лаврська малярня малювала ікони на замовлення можновладців-московитів. Скажімо, в одному з альбомів є звернення до цариці Єлисавети, коли вона саме зайняла трон. У цьому тексті згадується про зроблену ікону для неї 25 листопада 1741 року: *«Сий священомученик Климент и Петр, написании для не забвенной памяти, сего дня в всегдашнее воспомяновение все благо получейшого и весьма, торжественного возшествоия на все российский роди телесный престол Ея Императороскоого Величества Елисавети Петровни, Самодержици Всероссийской которой все блим град по своим неизреченным судьбам благословил наследственно восприятии, Императорскую державу. 1741 года 25 ноября»⁴⁴³.*

⁴³⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 42.

⁴⁴⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 30. Арк. 43.

⁴⁴¹ Там само. Арк. 101зв.

⁴⁴² Там само. Арк. 98.

⁴⁴³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 16. Арк. 40.

На іншому аркуші альбома хтось із учнів написав такі слова щодо малярної рецептури: *«Що то терпентиновий олеек? А що то шпигинартовий олеек? А що то ореинталес 2 калачики? Що то олеек тенсиновий, там писано тенсинове? Що то такое фарнабут?»*⁴⁴⁴. А це говорить про те, що учнів навчали, як потрібно працювати з речовинами для малювання. Тому що, крім художнього вміння, учень повинен був знати, як правильно використовувати фарби і все інше.

У лаврських альбомах можна зустріти тексти про лікування головного болю за допомогою трав чебрецю та кропу: *«Что як у кого голова боли у самого того кому то е було торочние, чебрець, и кроп, и же и з борщем мител и тим голову мити боль перестане у в голове. 1757 июня 5 числа записал и тим и ног мил перестами»*⁴⁴⁵. Уміщені також відомості про певну кількість свічок в одному із залів храму лаври. В альбомі № 16 на титульному аркуші міститься така інформація: *«В зали свечок 50 на преподобную Домникию по Богоявлению на 3 день месяца марта числа 4 вдали свечок 73 Грицко»*⁴⁴⁶.

«Кужбушки» — цікаве джерело інформації. Творці уміщених записок ділилися своїми почуттями, писали прислів'я, гумор. В альбомі № 9 автор присвятив своєму брату невеликий твір польською мовою, де кожен рядок взятий як цитата з якоїсь книги. Перші два рядки мають повчальний характер. Останній рядок був взятий із псалма. Починаються ці рядки з таких слів:

«Memu bratu laska [wsemu?] [naiprzyaznieysemu?]

(«Моему брату милостивому <...> найдружелюбнішому»).

«Kto niechce zamłodu pracowac [benrie?] nastarose storbami [harcovat?]

(«Хто не хоче змолоду працювати, буде на старості торби носити»).

«[Jest?] to cnota nadcnотami kedy trzyma [dzyk?] zazenbami [zazenbami?]

(«Найбільша з усіх чеснот — це вміння тримати язик за зубами»).

«Drie [lle?] przypadki tam przyiaciel rzadki rzadki»

(«Де погані вчинки, там рідко приятеля знайдеш»).

Останні два рядки важко розібрати —

«[Siczypie?] doktoyz [Jchrego?] [akliener?] lepi [zumurtego?]

(«Радіє доктор хворому, а священик радіє померлому»).

Перші три слова взяті з псалма: **«Pomni, Panie, Dawida i jego trudności psalm CXXXII»**.

*«Pomni panie na davida [napokovre?] jego»*⁴⁴⁷

(Пам'ятай Боже про Давида <...> його <...>).

В іншому альбомі написаний текст невідомого автора, присвячений коханню. Не виключено, що це присвята або вчителю, або своєму другові (див. До-

⁴⁴⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 40зв.

⁴⁴⁵ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 16. Арк. 98.

⁴⁴⁶ Там само. Арк. 1.

⁴⁴⁷ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 9. Арк. 4.

даток В № 32). Автор цих рядків не знає, що йому робити, адже складно жити в цьому світі: *«Ныне уш незнаю как на свете жить, от до у твою оно больше творит, и зависливи ко мне завидят о тоби ненавидят, трудно стало жить, зато на тя злятся, що я часто зру, то будет против, но я не говорю дачит разве не любит, томо невозможно жить без тебе мощно как хотят себе. Мне для наши злотей, жить не перестать. сердце крушится от стать. Хоч будет то не в своей воле, право не спало в ночи сами хотят очи, смотрит на тебя. Право объявляю что осем люблю, хоч будет против, но я что не делаю для того, что люблю так без мерно. Хоч ты не со мною, но вуса с тобою мои всегда»*⁴⁴⁸. Внизу тексту намальований портрет автора або того, кому присвячені ці слова.

В альбомі № 47 натрапляємо на анонімний повчальний твір «О добрых 12 друзей»⁴⁴⁹. Текст схожий на десять Заповідей. Потрібно жити з вірою й правдою в душі, головним другом для кожної людини є правда, чистота, любов, праця, слухняність, покора, стриманість, розсудливість, не осуд, каяття, молитва, милість. Усі ці критерії характеризують справжнього християнина:

«О, человек, имей сих 12 друзей. Зело много добра сими». «Получиши Его же и нечаеши. Воздадут тебе сузубо, не во сто но паче тысяч».

- «1. Друг правда, оу смерти избавляет человека.*
- 2. Друг чистота, к Богу человека приводит.*
- 3. Друг любовь идеже любовь тамо и Бог.*
- 4. Друг труды тому, честь души споможение.*
- 5. Друг послушание святое дело скорый путь к спасению.*
- 6. Друг смирение, соблодарение сего и сам сатана трипеще.*
- 7. Друг воздержание сему несть заповеди.*
- 8. Друг разсуждение всех добродетелей више.*
- 9. Друг не осуждение без труда спасение.*
- 10. Друг покаяние самая радость Богу и ангелом.*
- 11. Друг молитва с постом со Богом соединяет члвка (человека. — Ред.).*
- 12. Друг милость самого Господа Бога дело блажени».*

На наступній сторінці альбому є продовження повчального тексту: *«Рече милостивий яко тий помилуваний буду. Сии друзи любви паче всех человек и дражаныний имен. Злата и серебра и каменный многоцветных сладчайший. Паче меда и сома понеже бо они сам царствовать тя устрся блажен к треблежен любийся сими. Дружбою крепкою, аминь»*⁴⁵⁰. Увесь стиль тексту може вказувати на те, що він міг бути призначений для учнів Лаврської малярні та й для інших дітей, які жили, навчалися та служили Церкві.

⁴⁴⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 110зв.

⁴⁴⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 47. Арк. 60.

⁴⁵⁰ Там само. Арк. 60зв.

3. КОЛОРИСТИКА МАЛЮНКІВ

У цьому підрозділі на прикладі лаврських малюнків розглянемо відтворену колористику із зазначеними назвами фарб та кольорами.

Під час дослідження «кужбушків» можна зустріти малюнки, де автори зазначали, у який колір або пігмент потрібно щось забарвлювати. Ці зображення могли бути ескізами як для монументального живопису, так і для ікон. Усі вони різної якості. Так, у лаврському альбомі № 1 є малюнок **«Богоматір з Немовлям Христом»** невідомого автора (див. Додаток В № 33—33а). Можливо, він був ескізом саме для монументального твору в храмі. Можна припустити, що постаті Богоматері та Христа могли бути перемальовані або з існуючих оригіналів, або слугували взірцем для учнів. Адже тут є перелік фарб та барв, у які потрібно все розфарбувати. Сюжет намальований високопрофесійним автором, який намітив усі півтіні, об'ємність одягу, хмар. На лівій стороні тут описано, в які кольори потрібно розфарбувати постать Богоматері: *«На бцъ (на Богородице. — Т. В.) верхний ляковый. Вивротки зеленые, своды блакитнии, юпка такая, як у Хрта (Христа. — Т. В.) у млнца (младенца. — Т. В.) верхний жолтий, свет блакитный, а прогреня обое лякнусоватие, хмари шарие»*. На правій стороні написано, у який колір потрібно розфарбувати постать Христа: *«Хрту (Христу. — Т. В.) верхняя червона ценоброва, своды блакина; порфира жолти, а поперено жолтим белим и ляковым и ценобровим златоглав блакитный наварено у червонной вивротки, зеленим»*⁴⁵¹. В основному тут зазначені назви кольорів, і лише слова «ляковий» та «ценоброва» вказують назви пігментів фарб.

Наступним зображенням в альбомі є **«Успіння Пресвятої Богородиці»** невідомого автора (див. Додаток В № 34—34а). Ймовірно, цей цікавий малюнок міг слугувати ескізом, де Успіння Богородиці зображено у вигляді поховальної процесії. У центрі композиції зображена Богородиця на смертному одрі, яку несуть апостоли та небайдужі люди на поховання. Майже кожна особа тут грає свою роль. Попереду процесії іде один з апостолів та тримає в руках квітку, яка є символом Богородиці, — лілію. Позаду нього рухаються люди, котрі оплакують смерть. А в кінці ходи — апостоли, які читають молитовник, обговорюють щось, а хтось тримає свічку. Автор приділив належну увагу об'ємності одягу, написав щодо барвників та всього настрою процесії. Обличчя максимально прості. Тут можна виділити основні кольори та пігменти фарб, що найчастіше зазначені на одязі: 1 — «ценобра», «ценоброви»; 2 — «зелени»; 3 — «лязуров»; 4 — «ляков»; 5 — «жовтий»; 6 — «лактусов»; 7 — «шари»⁴⁵².

У лаврських альбомах можна побачити малюнки, де зображена Євангелія з коштовним камінням, розфарбованим у різні кольори⁴⁵³. Один із них намалю-

⁴⁵¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 1. Арк. 5.

⁴⁵² Там само. Арк. 37.

⁴⁵³ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 3. Арк. 8—9.

вав Василь Маркиянович 19 серпня 1749 року: *«Року 1749 місяця августа 19 дня рисовал Васил Маркиянович из Слуцка у малярне его прозвано Шидурка»*. Ті дослідники, які вивчали дану тематику, вважають, що це проєкт якоїсь майбутньої роботи⁴⁵⁴. Це — два малюнки. На одному зображено **«Новозаповітну Трійцю»**, по боках якої зображено чотирьох євангелістів — Матвій, Марко, Іван та Лука. На іншому аркуші зображено **«Старозаповітну Трійцю»** (див. Додаток В № 35—35а). У музеї Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігається ця золота оправа зі срібними медальйонами. На лицьовій оправі у срібних медальйонах зображено Новозаповітну Трійцю посередині, а по боках розміщені чотири євангелісти — Матвій, Марко, Іван та Лука. Ця оправа була виготовлена у жовтні 1749 року київським майстром Федором Левицьким (див. Додаток В № 36—36а)⁴⁵⁵. Михайло Петренко встановив, що на оправі виштампуване саме його тавро⁴⁵⁶. Унизу цієї оправі є напис, у якому говориться про те, що керівник малярні Олімпій Галик подарував в Успенський храм цю Євангелію: *«В славу Божію и Честь Бого Матере в церковь Великую Печерскую сие Євангелие состроится коштом иеромонаха Алимния Галика — начальника малярського року 1749»*. Помітні й певні відмінності між зображенням та оправою. Насамперед, це різниця в кольорах коштовного каміння. На малюнку бокові центральні камінчики розмальовані в червоний колір, а в оправі вони темно-синього кольору. Загалом це істотні відмінності. Є й інші незначні розбіжності — зображення облич святих, не підписані їхні імена тощо. На задній стороні оправі та на малюнку також є відмінність. На малюнку зображена «Старозаповітна Трійця», а в оправі — «Печерська Богородиця», де розміщено Богородицю на престолі з маленьким Христом, по боках Антоній і Феодосій та Олімпій, у вигляді старця на колінах; він схиляється перед глядачем та перед святими. Тут в оправі зображено донатора, який подарував цю Євангелію. Також незначною відмінністю є розфарбоване коштовне каміння, що має різні кольори. У верхньому правому куті каміння червоного кольору, а на малюнку — синього; у нижньому правому кутку каміння зелене, у лівому — теж зелене. Загалом оправа тотожна проєкту. Майстер добре втілює у життя цю роботу⁴⁵⁷. Усі елементи оправі гармонійно поєднані та викликають позитивні емоції.

⁴⁵⁴ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. С. 14; Петренко М. Українське золотарство. Київ : Наукова думка, 1970. С. 31—34; Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономаларні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. С. 58.

⁴⁵⁵ Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. С. 304.

⁴⁵⁶ Петренко М. Українське золотарство. С. 34.

⁴⁵⁷ Там само.

Також в малярні було замовлено Євангелію, але архівних підтверджень, чи мав до цього відношення Олімпій Галик, немає⁴⁵⁸. Подібними до медальйонів є малюнки, котрі можна побачити в альбомі № 14, які усі виконувалися в 1754—1755 роках і автором яких був Грицько Маляренко, — це «Новозаповітна Трійця» та євангелісти Марко, Іван, Лука та Матвій⁴⁵⁹. Цікавим фактом є послідовність зображених євангелістів — така сама, як і на малюнку, де намальовано Євангелію. Грицько міг перемальовувати євангелістів із зображення Євангелії або з іншого посібника для навчання.

Також серед малюнків церковно-історичного характеру особливу увагу привертає до себе один з них, який умовно можна було б назвати «**Замах єретиків на Православну церкву**» (див. Додаток В № 37—37а)⁴⁶⁰. Автор Василь Маркиянович намалював його 1749 року. У центрі композиції зображений корабель, на якому перебувають духовні особи та інші люди. Ним керує Господь Ісус Христос. Це судно символізує Православну Церкву, на яку намагаються напасти її вороги. Христос направляє праведників до Раю. Рай, де жили Адам та Єва, розміщено у лівому верхньому кутку. На землі корабель оточили вороги Церкви та українського народу: «владика — уніат, Кичик — уніат, Епікур, Лютер, розкольник, Кальвін, єзуїти, Арій, Магомет, Савелій, жид Берко та Савелій». Окремо збоку праворуч зображені римські імператори — гонителі християнства: Тиберій, Нерон, Декій, Діоклетіян, Юліян Відступник. Крім живих та реальних осіб, тут проти праведників виступає семиголове створіння, опис якого є у книзі Об'явлення Івана Богослова (Апокаліпсисі). Усі вони зображені у тогочасній традиції (XVIII століття), навіть римські імператори. Деякі з них тримають списи та намагаються захопити корабель, створюючи для нього постійну небезпеку. Василь Маркиянович, білорус за походженням, вирішив зобразити ворогів християнства впродовж віків у одному ряду (уніати, єзуїти, кальвіністи, мусульмани, євреї). До Раю, за його поглядами, мали б потрапити виключно православні люди.

Василь Маркиянович написав, у який колір потрібно розмалювати одяг цих персонажів. Найчастіше зустрічаються червоний, зелений і світло-рожевий. Основні назви барв: 1 — «жовта»; 2 — «ценоброви»; 3 — «шарий»; 4 — «зелена»; 5 — «ляковий»; 6 — «блакитний»; 7 — «чорна»; 8 — «берблеви». В альбомі № 14 основним малярем був Грицько Маляренко, який підписувався «ГР». Ним управно намальований священномученик «**Федір Стратілат**» (див. Додаток В № 38—38а)⁴⁶¹. Автор зобразив об'ємність одягу, але не підкреслив напівтіні. Розглядаючи підібрані ним кольори, можна припустити, що обидва зображення могли бути перемальовані з одного оригіналу. Маляренко підписував

⁴⁵⁸ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 134. Арк. 3зв.

⁴⁵⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 26, 80.

⁴⁶⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 3. Арк. 6.

⁴⁶¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 14. Арк. 36зв.

назви барв однією літерою. Основні кольори: 1 — «Ч» червоний; 2 — «З» зелений; 3 — «Ж» жовтий; 4 — «Ш» шарий; 5 — «Б» блакитний. Унизу — його підпис «ГР».

Інше зображення **«Великомученик Федір Стратілат»** виконано якимось іншим автором. Зверху написано: **«Память его празднуется февраля осьмого»** (див. Додаток В № 39—39а). Створено високопрофесійним майстром, який не тільки наніс на зображення тіні, що дає змогу зрозуміти, де потрібно забарвлювати в більш темний, а де у світлий колір⁴⁶². Це малюнок набагато об'ємніший, деталізований, як у колористиці, так і в одязі. Крім цього, тут зазначено, у який колір що потрібно розфарбовувати: 1 — «шари»; 2 — «ляковое»; 3 — «червоне»; 4 — «блакино»; 5 — «желто»; 6 — «зеленое» та блакитне тло.

Існує інше не менш цікаве зображення під назвою **«Святий великомученик Георгій Победоносець»**. Автор невідомий. Сюжети «Святий великомученик Георгій Победоносець» та «Великомученик Федір Стратілат» схожі між собою іконографією, деталізацією поясів, панцирів й облич обох святих (див. Додаток В № 40—40а). Але тіней не нанесено. Основні кольори: 1 — «ценоброви вся така»; 2 — «злото у весь панцирь»; 3 — «желто»; 4 — «блакиное»; 5 — «ляковое святло»⁴⁶³.

Зупинимося на творах, які виконав керівник Лаврської малярні Олімпій Галик (див. Додаток В № 41—41а). Типове барокове зображення Богородиці з Христом — **«Мадонна на престолі з Христом-Немовлям на руках»**⁴⁶⁴. Унизу виразно написано: **«Року 1760 ноября 24 числа рисовал Алимпей сам своею рукою». І ще: «Никто же, примекая и к тебе, посрам от тебе отходит. Прстая Бце** (Пресвятая Богородице. — Ред.), **но просит блгдати** (благодати. — Ред.) **и приемлет дарование к последнему прошению»**. Це малюнок високої мистецької якості, де яскраво підкреслено світлотіні, об'ємність убрання. Маленький Ісус Христос одягнений в українську сорочку. Майстер зобразив у Марії та Ісуса дуже милі українські обличчя. Показано світлий настрій обох осіб. Напевно, цей малюнок міг бути ескізом та прикладом для учнів. Як це тоді було заведено в альбомах, і тут є примітки назв кольорів, які намітив маляр: 1 — «ляковое»; 2 — «белое»; 3 — «блакиний»; 4 — «зеленя»; 5 — «желта». 1755 року Олімпій Галик відійшов від обов'язків керівника малярні, проте це йому не заважало займатися улюбленою справою й надалі вчити учнів малярській науці⁴⁶⁵.

Малюнок **«Свята Варвара»** (див. Додаток В № 42—42а) подано без авторського підпису, але можливо, він належить Олімпію. Виконаний твір умілим мистцем. Цей сюжет міг слугувати ескізом або прикладом для наслідування

⁴⁶² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 8зв.

⁴⁶³ Там само. Арк. 14.

⁴⁶⁴ Там само. Арк. 37 зв.

⁴⁶⁵ ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 135. Арк. 3.

учнями. Бачимо внизу меч, яким її стратив власний батько, корону, хрест, який вона тримає. Позаду неї автор вирішив зобразити її страту, природу та вежу, в якій вона проживала деякий час. Але центром всього є сама постать Варвари. Назва «Бог-Отець» написана грецькими словами — «Феос». Автор не виділив світлотіні, однак намітив кольори та барвники, що їх потрібно було застосувати на тій чи іншій частині малюнка. Тут, наприклад, колір оранжевий та темно-оранжевий, написаний на колоні, — «циглятовато темняво». Отже, 1 — «циглятовато темняво»; 2 — «зеленое»; 3 — «злото»; 4 — «блакиное»; 5 — «ляковое»; 6 — «ценобра»⁴⁶⁶.

Є в альбомах й інша варіація постаті Варвари — «**Свята великомучениця Варвара**» (див. Додаток В № 43—43а). Можливо, її виконав той самий автор, що й згадане зображення. Ці два сюжети трохи різняться між собою. По-перше, на відміну від попереднього зображення Варвари, цей сюжет видається дещо простішим. Нанесені лише основні контури постаті та трохи тіней, майже без детальних іконографічних атрибутів. Але все ж творець був умілим мистцем. Є тут трохи інша варіація тла малюнка, наприклад, башти, частина недомальованого ката, зображений Бог-Отець з ангелами, які тримають кубок. Кольори тут такі: 1 — «червоное»; 2 — «злото»; 3 — «зелена»⁴⁶⁷.

Малюнок «**Постать святого**» (можливо, Святого Стефана) виконано невідомим високопрофесійним мистцем, який зобразив святого в образі юнака в тодішній манері (див. Додаток В № 44—44а)⁴⁶⁸. Автор приділив належну увагу тіням та об'ємності. Написано, в яку барву краще розфарбувати постать святого: 1 — «блакитним»; 2 — «ценобро»; 3 — «злотом»; 4 — «зеленим»; 5 — «ляковом». Під час археологічних розкопок 1974—1976 років у руїнах Успенського собору було знайдено мініатюрні ікони — медальйони. На деяких цих іконах зображені святі, подібні до аналізованого малюнка з альбому. Напевно, це зображення могло бути взято з одного оригіналу, або ж цей малюнок міг бути ескізом.

На одному великому аркуші намальовано два сюжети, що, ймовірно, могли бути ескізами для розписів у храмі або перемальовані з них. Один із них «**Богородиця з трьома ангелами**» (див. Додаток В № 45—45а)⁴⁶⁹. Тут багато різних кольорів та фарб: 1 — «лякова»; 2 — «шарие»; 3 — «муміови»; 4 — «берблеви»; 5 — «зеленя»; 6 — «умбра». Постать Богородиці подібна до вищезгаданої ікони-медальйона «Вознесіння Богоматері»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 20.

⁴⁶⁷ Там само. Арк. 20зв.

⁴⁶⁸ Там само. Арк. 13зв.

⁴⁶⁹ Там само. Арк. 30.

⁴⁷⁰ Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII—XVIII століть : монографія. С. 83.

Вище постаті святого є зображення «Ангели», де бачимо трьох ангелів (див. Додаток В № 46—46а). Тут різна кольорова гама: 1 — «блакитна лязорова святла»; 2 — «жолтая»; 3 — «берблева зелєня»; 4 — «ляковая»; 5 — «унбрас-тия крила»; 6 — «шарие» або «шарие з лянвяое».

В альбомах малюнків мистці не оминули портрет Данила Савича Туптала, художній образ якого має тут назву «Святий митрополит Димитрій Ростовський» (див. Додаток В № 47—47а)⁴⁷¹. Цей портрет схожий на той, що експонується в Національному художньому музеї України (НХМУ). Щоправда, різноманітність барв не є аж такою великою. Тут зустрічаються обмежені кольори: 1 — «злото»; 2 — «блакитне святло»; 3 — «натушовано лякою». Зліва зверху стилізовано намальовано «Образ Престія Бци (Богородицы. — Ред.) Ватопецкія». Слово «Ватопецкія», означає назву монастиря на Афоні. Отже, можна припустити, що у лаврі могла існувати така ікона з цього місця, з якої могли створювати копії або навіть власні оригінали.

Інший релігійний сюжет — «Зняття з хреста», хоч підписано дещо дивно — «Прозрение царя» (див. Додаток В № 48—48а)⁴⁷². На цьому малюнку Ісуса з хреста знімає юнак, який, можливо, і є автором композиції. Молода людина стоїть на чотирьох стовпах, що символізують дороговказ для багатьох молодих людей того часу. Цікаво, що ім'я Христа написано грецькими літерами, а Богородиці — кирилицею. На одязі людей написано, в яку кольорову гаму потрібно його розмальовувати. Крім убрання, вказується, якими барвами потрібно фарбувати постамент: самий нижчий 1 — «мумия» — «терпение»; 2 — «зелєня» — «послушание»; далі 3 — «цеглясте» — «смирение»; наступний 4 — «блаки» — «любов»; 5 — «жолта»; 6 — «лякова»⁴⁷³. Унизу малюнка написано текст, пов'язаний із сюжетом «Зняття з хреста». Права частина тексту: «*О Бже преблагий на кресте распятый, млтя смиренно дабуду приятый, млти рукою би с тобою житы, из ребрь своих стих* (святых. — Т. В.) *да даси мне питы, прчтия крове да наз спасении, явлюся в день страшный, а не осуждений*». У цій частині розповідь ніби лунає з уст особи, яка молиться та звертається до Христа. Середня частина тексту така: «*Приди человек при обиму ты, жителя приди сотворю ты, прийди и напийся не будешь жадати, понеже для тебе изволи страдаты, не просто прийди но з дели благимы, кроко с любовию и сим подобним*». Тут Син Божий звертається до людини з проханням прийти до нього з добрими вчинками, інакше замість нього Христос буде страждати. Наступна, права частина тексту: «*О драгий мои сне преклони, голувку грешну и сим прим, да осел оу бо престанете грешни, которому да-*

⁴⁷¹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 17. Арк. 39зв.

⁴⁷² Там само. Арк. 22.

⁴⁷³ Овсійчук В. А. Українське малярство Х—XVIII століть : проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. С. 344.

руи из ребр своих, крове да и он с тобою, буде царствовать во вечном». В останній частині напису Бог-Отець звертається до Христа й говорить, що той буде царювати вічно.

Наступним сюжетом в альбомі є «**Благовіщення пресвятій Богородиці**» (див. Додаток В № 49—49а). Тут перед намальованим зображенням приклеєний аркушик з такими словами, що пояснюють сюжет: *«Явил предвозвестник радости небесной предстал тебе, о дево! во сени телесной. Слове своем принесл свет божественной славы юже твой ложесна (утроба. — Т. В.), твой дух вмести правый»*⁴⁷⁴. На 10-му аркуші альбому намальоване зображення «**Благовіщення Пресвятої Богородиці**», у якому розписано, у який колір потрібно розфарбувати ту чи іншу частину одягу та навколишні предмети⁴⁷⁵. Автор невідомий. Малюнок виконаний пером, його можна вважати ескізом для майбутньої ікони. Намічені світло та тіні, постаті архангела Гавриїла та Богоматері. Кожна частина одягу або речі підписана, якою саме фарбою потрібно малювати. Зверху посеред хмар зображений Святий Дух в образі голуба, який випромінює світло на Богоматір. Архангел Гавриїл одягнений у гіматій, частина якого висить позаду нього, та у хітон; у лівій руці він тримає лілію, а правою — благословляє. Крила архангела повинні були мати сріблястий колір, гіматій — фарбуватися у «лякову», хітон у зелену. Богоматір стоїть на п'єдесталі, трохи нахиливши голову; одягнена вона у мафорій та хітон, у лівій руці вона нічого не тримає, а праву протягує до Архангела. Мафорій повинен був малюватися «ляковою» барвою (1), хітон — у зелений колір (2), п'єдестал, на якому вона стоїть, — у «шарій» (8). Біля Богоматері стіл, на якому лежить книга. Вони повинні бути забарвлені у срібний (4) та жовтий (3) колір. Шатро мало би бути розмальоване у «ценоброва» (5) фарбу та жовтий колір. Підлога — у «мумія» (7), стіна — «умбрасте» (6).

Наступне зображення — «**Архистратиг Михаїл**», автором його є Петро Вистрихан (див. Додаток В № 50—50а)⁴⁷⁶. Мова йде, імовірно, про ескіз ікони чи стінопису. Цифра 1 вказує на те, що цей малюнок з Лаврської малярні 1734 року тотожний вишивці з майстерні Києво-Флорівського монастиря⁴⁷⁷. Ця вишивка була подарована ігуменею Оленою Михайлівському Золотоверхому соборові й монастиреві⁴⁷⁸. Петро Вистрихан намалював архангелові Михаїлу типову українську зачіску того часу. Тут іменуються, як було прийнято в усіх малюнках, назви кольорів: 1 — «чер» (червоний), 2 — «зел» (зелений), 3 — «ляк».

⁴⁷⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 9зв.

⁴⁷⁵ Там само. Арк. 10.

⁴⁷⁶ Там само. Арк. 57.

⁴⁷⁷ Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономалярні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. С. 64.

⁴⁷⁸ Там само. С. 59.

В альбомі № 6 є начерк невідомого автора з образом апостола Варфоломія, де ангел схожий на жінку. На цьому малюнку можна помітити, що автор зміг показати те, як Варфоломій розповідає цій особі про Священне Письмо, що його він тримає в руках, а ця особа уважно його слухає (див. Додаток В № 51)⁴⁷⁹. Невідомий автор зазначив лише два кольори, у які потрібно обарвлювати постать Варфоломія — «че» (червоний) і «бла» (блакитний). Знову ж таки, в кужбушку-альбомі № 21 можна зустріти зображення усіх апостолів. У кожній назві на малюнках є своя нумерація. А це ще одне свідчення того, що малюнки могли бути проектами для втілення в апостольському ярусі іконостасу або могли бути перемальовані з уже існуючого тоді іконостасу. Цікавим є виконаний пером «Святий апостол Яків» з ангелом (див. Додаток В № 52—52а)⁴⁸⁰. Пронумерований малюнок цифрою 5. Поряд — апостол Симон (тобто Петро). Зображення обох апостолів — Якова та Симона — виконані в одній манері. Під рисунком Симона є підпис «Діонисій»⁴⁸¹. Можливе авторство Діонісія підтверджується зображенням таких речей, як стопи ніг (вони довгі), облич, очей, брів, також за якістю деталізації, відтворення тканин одягу, тині та напівтині. Яків зображений доволі молодою людиною, з короткою бородою, із книгою у руках⁴⁸². Поряд — вродливий ангел.

У цьому альбомі містяться також зображення апостолів, і у кожній назві цих малюнків — своя нумерація. Отже, це ескізи для апостольських ярусів в іконостасах. Наприклад, у малюнку 5 закодований ескіз якоїсь частини більшої композиції для монументального малярства — стелі чи купола храму. Автор підписав, у якій колір що і як потрібно фарбувати. Ангел зазвичай зображений у хітоні, що більше схожий на тогочасну сорочку, ніж на хітон. Мистець акуратно написав ті назви пігментів, які він знав: у ангела крила — «унбастіє» (1), хітон — «гришпанови» (2), гіматій — «жолтогорюча» (3); у Якова в руках книга — «дришпан» (2а), гіматій — «муміюви» (4), хітон — «бербелеви» (5).

Наступний тушований малюнок — «Святий апостол Іван Богослов» (див. Додаток В № 53—53а)⁴⁸³. Пронумерований цифрою 2. У цій сцені можемо побачити, як ангел вказує на щось брату апостола Якова — Івану Богослову. Автор невідомий. Зображення відрізняється від виконаної раніше композиції з образом апостола Якова авторства Олімпія Галика. Малюнок досконалий, але він відмінний від Олімпієвого деталізацією одягу та півтінями. Лики виконані на-

⁴⁷⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 6. Арк. 7—8.

⁴⁸⁰ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 28.

⁴⁸¹ Веремєєнко Т. Р. Мистецькі й технічні засоби лаврських малюнків у XVIII столітті. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2021. № 1. С. 115.

⁴⁸² ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 35зв.

⁴⁸³ Там само. Арк. 30.

багато реалістичніше, ніж у попередньому зразку. Також простежується більше атрибутів тогочасного одягу. У ангела хітон схожий на сорочку, а у Івана Богослова замість гіматія намальований пояс. Ця композиція відрізняється від деяких інших сюжетів, де головною фігурою є Іван Богослов, тим, що тут немає іконографічних атрибутів, які б могли вказати на те, що тут зображений саме він, а не хтось інший з апостолів.

Основні атрибути, які мають бути присутні у малюнку Івана Богослова — книга, сувій, перо або біля нього орел. Тут же єдине, що може вказувати, що це Іван Богослов, — похилий вік зображеного чоловіка. Крила ангела — «зеленяви» (1); хітон (сорочка) — «лязурови» (2); гіматій — «жолтогорю» (4). У внутрішній частині гіматія Івана Богослова — «жовтий» (3); зовні — «дришпанови» (5); хітон — «муміови» (6).

На малюнку, пронумерованому цифрою 4, — зображення із назвою «**Святий апостол Варфоломій**» (див. Додаток В № 54—54а)⁴⁸⁴. Ця композиція повторює попередню за стилем і деталізацією. Ангели поруч з Іваном Богословом та Варфоломієм дуже схожі між собою. Єдиною відмінністю від попередніх аналогічних образів є те, що янгол тут намальований позаду апостола, чого не було у попередніх композиціях. Варфоломій зображений із книгою. Крила ангела — «шаре» (1), гіматій — «лазуровий» (2), хітон — «дришпан» (3). У Варфоломія хітон — «шаре» (4), оздоблення книги (5), гіматій — «циноброви» — «бербля» (6).

Тушований малюнок невідомого автора «**Святий апостол Павло**» (див. Додаток В № 55—55а)⁴⁸⁵. Пронумерований цифрою 1. Ця композиція також схожа на дві попередні, хоч лик ангела трохи видозмінений. Основні іконографічні атрибути, які можна побачити, це книга, яку Павло тримає у руці, а також густа борода апостола. Щодо забарвлення дано такі вказівки: у ангела крила — «шарій» (1), хітон — «жовти» (3), гіматій — «берблеви» (4); у Павла книга — «зелене» (2), гіматій — «ценоброви» (5), хітон — «берблеви».

Наступне зображення — «**Святий апостол Андрій**» (див. Додаток В № 56—56а). Пронумерований малюнок цифрою 3. Андрій показує на щось ангелові, а його лик дещо відрізняється від інших ангелів. Крила ангела — «зеленяви» (1), весь одяг — «муміови» (4)⁴⁸⁶; у Андрія книга — «ценобр» (2), хітон — «дришпан» (3), гіматій — «бербля з лязуровим» (5), внутрішня частина гіматія — «мумя» (4).

Наступний образ — «**Святий апостол Симон**», тобто Петро (див. Додаток В № 57—57а)⁴⁸⁷, за стилем виконання схожий на малюнок апостола Яко-

⁴⁸⁴ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 31зв.

⁴⁸⁵ Там само. Арк. 32.

⁴⁸⁶ Там само. Арк. 33зв.

⁴⁸⁷ Там само. Арк. 35зв.

ва. Тому, можливо, його виконав один і той самий мистець, тобто Діонисій. Тут дещо інше зображення ангела, ніж на решті малюнків. Автором підкреслено тіні та напівтіні; чіткіше вимальовані очі, брови, уста, чоло, волосся, вбрання. Звертає на себе увагу те, як автор «одягнув» Симона у тогочасний одяг — сорочку (хітон) з гудзиками, манжетами та широкий халат із комірцем. Основним атрибутом Симона є пила, від якої він прийняв мученицьку смерть. Тут автор теж підписав назви кольорів на ноші: у ангела крила — «шарій» (1), порфира — «мумія» (2), хітон — лазуровий (4); у Симона хітон — «ценоброви» (5), комір — «мумія», порфира — «зеленіє темни» (3). Внизу написано, що автором був Діонисій.

Якщо порівнювати малюнки апостолів в оточені ангелів альбомів № 8 та № 21, то ці «куншти» схожі між собою, хоча зображення в альбомі № 8 дещо простіші щодо деталізації⁴⁸⁸. Альбом № 8 міг бути виконаний Афанасієм Улазовським або учнем Пахомія Іваном. Але, ймовірно, автором все ж є Афанасій — це його «почерк» (див. Додаток В № 58—61). Цікаво, що тут немає написів назв кольорів. Вочевидь ці рисунки були виконані одним з учнів, на відміну від альбому № 21, де видно руку майстра. Більшість рисунків і малюнків зроблено як вправи з відтворення драпірування, з акцентом на передачу об'ємності тканин одягу. Але така увага до чисто барокових розкішних складок є не на всіх малюнках. Скажімо, образ апостола Якова з ангелом має тільки нанесені контури ангела, тобто не на всьому вбранні позначено об'ємність складок⁴⁸⁹. Те саме стосується й малюнка апостола Симона з ангелом, де драпірування опрацьовано краще, підкреслено об'ємність, але не приділено належної уваги деталям — манжетам, гудзикам⁴⁹⁰. Більше того, позначені тільки основні контури облич, які повторюються з таким самим зображенням, що в альбомі № 21⁴⁹¹. Тільки з однією відмінністю: тут обличчя ангелів зовсім інші, ніж ті, що на малюнках Афанасія; напевно, автор цих рисунків проявив свій власний підхід. Краще зроблені інші малюнки — апостола Івана Богослова, євангелістів Луки, Матвія та апостола Пилипа. Рисунки апостолів в альбомі № 8 могли бути скопійовані з альбому № 21, або перемальовані з одного й того ж оригіналу, де один малюнок намалював професійний мистець, а інший — не дуже досвідчений учень малярні.

* * *

Отже, альбоми малюнків Лаврської малярні багаті розмаїтими сюжетами, духовним і світським змістовними значеннями. На цих зображеннях переважає релігійна тематика, що інколи супроводжується різними текстами поясню-

⁴⁸⁸ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 8. Арк. 10—13зв.

⁴⁸⁹ ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 10.

⁴⁹⁰ Там само. Арк. 13.

⁴⁹¹ Там само. Арк. 35зв.

Р О З Д І Л 3. ІКОНОГРАФІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ЦЕРКОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ...

вального змісту. Учений М. Істомін дійшов висновку, що більшість малюнків сюжету «Розп'яття», «Усікновення голови Івана Предтечі» та деякі інші були виконані більше у західній іконографічній традиції. Текстовий супровід носив як релігійний, так і світський характер. У текстах альбомів виражаються особисті переживання авторів. З цих зібрань дізнаємося про належність тієї чи іншої книги або «начальнику» малярні, або окремим особам, учням. Деякі альбоми містять роботи одного чи кількох авторів. Цілком можливо, що після закінчення навчання учень міг показати подібні роботи замовнику і цим самим підтвердити свою професійність, або ці альбоми могли також використовуватися для навчання інших учнів. Тому кожен, хто навчався у малярні, отримував усі потрібні йому знання для того, щоб влаштувати своє життя. Судячи з альбомів, кожен учень міг стати послушником, малярем, портретистом тощо. Кольорова гама в малюнках дуже насичена, різнобарвна. Більшість зображень відрізняються добрим естетичним смаком, що вироблявся завдяки впливу західноєвропейських мистецьких посібників, за якими навчалися учні.

ВИСНОВКИ

Аналіз історіографії проблеми засвідчив, що питання історії Лаврської малярні та вивчення учнівських малюнків нині досліджено хоча й ґрунтовно, проте недостатньо. Суттєвий внесок у висвітлення проблематики учнівських малюнків Лаврської малярні було зроблено у ХІХ столітті. Першим, хто почав досліджувати цю тему, був Михайло Істомін. Він увів в історіографію термін «кужбушки» та був також першим, хто опублікував невелику кількість цих малюнків, частина яких збереглася до нашого часу. Учений наголошував на особливому розвитку малярні, де учні могли здобути якісну освіту.

Проаналізувавши історіографію досліджень малярні, можна дійти висновку, що в ХІХ столітті вона була більш об'єктивною і незалежною, на відміну від наступного радянського періоду. Протягом ХХ—ХХІ століть було написано праці, так чи інакше дотичні до тематики історії Лаврської малярні, що їх підготували вчені: Федір Уманцев, Павло Жолтовський, Дмитро Степовик, Аліна Кондратюк, Василь Шиденко, Іван Пилипенко, Євген Пашенко, Тетяна Тимченко, Ольга Рижова, Тетяна Кара-Васильєва.

Федір Уманцев проаналізував розписи Троїцької надбрамної церкви лаври, зробив дослідження сюжетів стінопису, ретельно вивчив історію створення розписів і значною мірою — їхній стиль. За можливості встановлював авторство та походження настінних малюнків. Уманцев вважав, як і Істомін, що розвиток малярні був пов'язаний із протидією римо-католицизму та греко-католицизму. У його працях є свідчення про навчання в малярні, описано функціонування установи. Він доводив, що та система розписів, яка була у Троїцькому храмі лаври, пов'язана з навчальним процесом у Лаврській малярні в стильовому, сюжетному та декоративному планах.

Наступним науковцем, котрий зробив важливий внесок у дослідження проблематики навчання в малярні та якості малюнків, був Павло Жолтовський. Мистецтвознавець простежив навчальний процес Лаврської малярні у ХVІІІ столітті й неодноразово зазначав, що це був один із найстаріших закладів Східної Європи, який мав поважну традицію. Жолтовський вивчив особливості навчального процесу. Він видав у своїй книзі тушовані малюнки Лаврської малярні, загальною кількістю понад 1400, що на сьогоднішній день є найбільшим альбомом зображень того часу. Жолтовський, як і Уманцев, вважав, що деякі

«кужбушки» могли бути ескізами під час розписів Троїцької надбрамної церкви, а виконані розписи були прикладом для наслідування в інших храмах.

Дмитро Степовик у своїх працях досліджував Лаврську малярню, яка, на його думку, була повноцінним училищем, де навчали майстрів мистецтва. Він неодноразово підкреслював унікальність українського бароко та «кужбушків» XVII і XVIII століть. Для Києво-Печерської лаври стиль бароко був «золотим віком», що дав великий поштовх розвитку високоестетичної якості для всіх видів мистецтва.

У своїх працях Аліна Кондратюк проаналізувала як «кужбушки», так і стінописи Лаврської малярні, і показала, що українське мистецтво дуже гармонійно поєдналося з західноєвропейською традицією. А на прикладі стінописів Троїцької надбрамної церкви лаври нею показано джерела іконографії цих стінописів, їхнє походження саме з Лаврської малярні, особливості. Саме розписи Троїцького храму неодноразово свідчили про високий рівень обізнаності, манери та стилю, який мали митці Лаврської малярні у XVIII столітті.

За допомогою положень праці Василя Шиденка авторів наукової монографії вдалося показати творчу біографію Івана Косачинського — як один із прикладів, як тоді складалося життя в кожного маляра. Крім того, цінність роботи цього вченого ще й у тому, що він проаналізував буття малярні на тлі історії тогочасного Києва та його мешканців.

Юлія Майстренко-Вакуленко дослідила лаврські малюнки з точки зору їхнього нинішнього матеріального та технічного стану. Вона описала якість паперу, інструменти, якими користувалися учні. А Іван Пилипенко неодноразово наголошував, що в Лаврській малярні використовували різні прийоми для навчання. Завдяки набутим навичкам її учні могли згодом добре працевлаштуватися у житті.

Євген Пащенко, який останнім часом мешкав в Хорватії у місті Загребі, дослідив вплив українського бароко на зародження сербського варіанта цього стилю. Завдяки освітнім установам Києва, у тому числі і Лаврській малярні, приїжджі сербські учні здобували в цій ікономалярській школі добрі знання, що змогли згодом дати поштовх зародженню сербського варіанта стилю бароко. На прикладі багатьох храмів Євген Пащенко показав, який великий вплив справило українське мистецтво на сербське. Сербі ввели навіть українські назви фарб і пігментів у сербську мову, і ці назви можна зустріти в тамтешніх архівних документах, словниках і в підписах під малюнками. Ольга Рижова у своїх роботах постійно підкреслювала, що Лаврська малярня мала поважну мистецьку традицію, вплив якої поширювався поза межами України. Адже українське мистецтво увібрало багато корисного із західноєвропейського й візантійського і пристосувало для власних потреб. Тетяна Кара-Васильєва у своїх працях опублікувала дані про співпрацю Лаврської малярні з осередками гаптування в Україні. Завдяки гаптованим виробам можна побачити, якого високого розвитку набуло українське бароко у прикладному мистецтві.

Крім вищезазначених учених, значний вплив на наукове дослідження мали праці Людмили Міляєвої, Григорія Логвина, Володимира Овсійчука, Роксолани Косів, Михайла Приймича.

Стан збереженості джерельної бази не є достатнім для повноцінного дослідження історії малярні й вичерпної характеристики учнівських малюнків. Причиною цього були пожежі, що призвели до втрат багатьох документів і альбомів з малюнками. Ба більше, ті документи, які вціліли було вивезено до Москви, а для українців це все одно, що знищено. У даній роботі нами було опрацьовано та використано ті архівні документи, що стосуються мистецтва Успенського собору і Троїцького храму лаври, а також деталей функціонування малярні. Авторіві нові дослідження «кужбушків» дали змогу проаналізувати не тільки розмаїття і художню унікальність сюжетів, а й подробиці навчального процесу, життя учнів та староукраїнську мову в написах, назви тих чи інших термінів, хоча існують певні труднощі з прочитанням скоропису XVIII століття та перекладом термінів сучасною мовою. Завдяки збереженню західноєвропейських підручників із малювання та гравюр можна побачити, якими джерелами користувалися мистці у XVIII столітті.

Діяльність Лаврської церковно-мистецької школи була доволі розмаїта. Малярня була тут протягом всього існування Києво-Печерської лаври, тобто з XI століття, від часів Олімпія Іконописця. Але особливою є її історія і діяльність у XVIII столітті. У документах установа іменувалась як малярня. Керівну посаду там обіймала людина, котра займалася малярством, мала певні навички, педагогічний досвід, добрі знання для того, щоб мати таку посаду. У документах ця посада іменувалася як начальник, тобто керівник. З'ясовано, що керівниками цієї установи були в досліджуваний період Іван Максимович, Феоктист (Теоктист) Павловський, Олімпій Галик, Роман, Ігнат, Пахомій, Василій, Володимир, Захарій Голубовський. Кожна з цих особистостей зробила свій внесок у розвиток не тільки мистецтва, а й усього комплексу діяльності малярні загалом як однієї зі структурних ланок Києво-Печерської лаври. В обов'язки керівного складу входило дбати про якість мистецької освіти, дотримання дисципліни, зарахування нових учнів. Після 1785 року почали приймати до малярні учнів тільки зі згоди Духовного собору. Також керівник мав видавати свідоцтво про закінчення освіти, стежити за належним станом малярні, за розкладом роботи і навчанням розписів, якщо потрібно було, він міг штрафувати учня. Вимагав начальник від лаври видавати учням заробітну платню, хоча неодноразово з власної кишені виділяв гроші вихованцям. Водночас керівник малярні займався приватними замовленнями на малярські твори. Зазвичай зміна керівного складу відбувалася через погіршення стану здоров'я діючого начальника, і тоді обирався наступник Лаврської малярні.

Як правило, відставний керівник малярні залишався жити при лаврі й навіть самостійно займався образотворчою практикою після звільнення з посади, час від часу навчав учнів малярства. Під час передавання влади новопоставлений начальник, разом з довіреною особою і відставним керівником, проводив опис майна малярні. За цим інвентарним переліком можемо констатувати, що власності було чимало. Велику кількість майна мав кожен ментор малярні, тобто це були заможні особи. Там було багато речей, до яких входили ікони

на дошках, на полотні, книги для малювання, папір, фарби, різні інструменти, потрібні для малювання. Найбільша кількість ікон — Богоматері, Христа; менше — Варвари та сюжетів, які пов'язані з лаврою. Будь-хто міг навчатися в малярні. Перш ніж стати її учнем, кожна особа мала надати свідоцтво про себе. На підставі архівних джерел можна дійти висновку, що більшість учнів за національністю були українцями, хоча навчалися також серби, білоруси, поляки, болгари, македонці, московити; у більшості всі були православні. Для іноземних громадян, яких у малярні було чимало, потрібно було в губернській канцелярії отримати свідоцтво на дозвіл. Після цього особа могла стати учнем. Учень у письмовому вигляді складав присягу щодо свого належного навчання.

Після закінчення навчання керівник малярні надавав свідоцтво про успішне закінчення курсу. Термін підготовки був різний, зазвичай п'ять-сім років. Хоча траплялися винятки, коли окремі учні навчалися лише один рік, а один учень навіть студіював майже 10 років! Кожен здобувач освіти міг сам вирішувати і намічати свій майбутній шлях. Хтось міг відразу прийняти чернечий постриг, а хтось — стати монахом після навчання. Проте більшість людей сприймали малярню як мистецьку школу, де вони могли здобути знання, що згодом їм могло допомогти у працевлаштуванні. Таке ж ставлення було і в іноземців, які тут навчалися. Завдяки перебуванню в Лаврській малярні ті серби, які здобули тут освіту, змогли принести український бароковий стиль у сербське мистецтво, який згодом переріс у сербське бароко. Це відбулося завдяки перейманню досвіду багатьма сербами в Лаврській церковно-мистецькій школі, тобто треба визнати, що в Лаврській малярні готували кадри міжнародного значення. Навчання, як і мистецька робота, проходили в келіях. Усі учні отримували від лаври одяг та харчі як у зимовий період, так і в літній. Хоча, на жаль, були проблеми із забезпеченням.

«Молодики» (підмайстри) за свою працю отримували грошову оплату, бо їм уже довіряли різні проекти. Кількісний штат майстрів невідомий. Але один документ засвідчує, що 1763 року відбулася реорганізація малярні. Тепер вона стала називатися училищем, через що келійне навчання було скасовано. У цей час кількісний склад налічував 20 учнів і 10 «молодиків» (підмайстрів). Усе ж малярня сприймалася як єдине ціле. Кожен учень навчався у свого монаха-маляра, який показував певні художні прийоми, які він знав, що згодом давало учневі змогу стати підмайстром, а потім професійним малярем. Соціальний стан та походження учнів були різні. Здобувачі мистецької освіти отримували грошове відшкодування, якщо впродовж зазначеного в контракті терміну навчання учитель помирає, і учень не міг навчатися далі.

Незважаючи на відносно ліберальну систему навчання, джерела свідчать, що в малярні траплялися втечі учнів як поодинокі, так і групові; це могло бути пов'язано і з несправедливим ставленням з боку однолітків або вчителів, і з невдалим обранням хлопцем майбутньої професії. Києво-Печерська лавра на своїх вотчинних землях намагалася залучити до роботи дітей-сиріт. Звичайно, Лаврська малярня виконувала замовлення на оформлення Євангелій, виготовлення ікон, хоругв. Ціна була

різна. Кожен маляр і той, хто навчався в малярні, отримував грошове забезпечення — як за освіту, так і за виконану роботу не тільки в лаврі, а й поза її межами. Києво-Печерська лавра відряджала своїх малярів у різні міста, а також за кордон, наприклад у Сербію та інші Балканські країни. Навіть керівник малярні іноді брав участь у розписах храмів та виготовленні ікон, при цьому між сторонами укладався контракт. Закупівлею фарб займалася довірена особа від лаври. Найчастіше причиною закупівлі великої партії фарб були ремонтні роботи.

Міцно прижилося, що альбоми малюнків Лаврської малярні мали назви: «куншт», «кужбух», «кунстбух», «кужбушки». Більшість виконаних малюнків припадає на середину XVIII століття. Альбоми поділялися на ті, де можна зустріти вправи учнів, і ті, що слугували навчальними посібниками для малярні. Завдяки навчанню Олександра-Антонія Тарасевича в Аугсбурзі й привезеним ним із собою навчальним посібникам учні малярні дістали змогу вчитися за цими книгами. Усі вони дуже різноманітні за своєю якістю, стилем гравюру, змістовним насиченням, сюжетністю. Більшість гравюру мала релігійну тематику. Проте були в книгах і роботи світського характеру — портрети, історичні, символічні, батальні зображення. У малярні кожен міг здобути якісну мистецьку освіту, що могла допомогти маляреві в майбутньому.

Більше того, в альбомах повно ескізів до ікон, до розписів у Троїцькому храмі, до оформлення Євангелій. Учні та майстри охоче копіювали європейські сюжети, проте не втілювали ті речі, що не були зрозумілі для тогочасного українського глядача. Папір мав як західне, так й українське походження. Було встановлено, що в деяких малюнках можна зустріти текстовий супровід, що міг стосуватися малюнка або просто демонстрував погляди автора на релігійні, філософські, побутові теми. У текстах в альбомах наявні особисті переживання авторів, які писали освідчення у коханні, прислів'я. Те ж саме стосується й учителів, котрі писали про втечі своїх учнів. Із цих альбомів також можна дізнатися про належність тієї чи іншої книги керівнику малярні, іншим окремим особам або учням. А деякі з цих книг мали певні застереження перед злодієм щодо можливого їхнього викрадення. Декілька альбомів презентують роботи одного автора або небагатьох.

Приблизна кількість ескізів ікон, де розписано колірну гаму — 20. Завдяки відтворенню цих малюнків сучасними програмами дізнаємося про те, що колористика була дуже яскрава, насичена, розмаїта на відміну від російського іконопису з його коричневими і чорними дошками. Зображення в українському малярстві більш привабливі, мають об'ємність, красу в одязі, вирізняються естетичним смаком та позитивним настроєм. Однією з причин такого втілення живопису є поєднання західноєвропейської культури з українською, вироблення самобутнього стилю, відомого як українське бароко. Було перекладено в тексті із староукраїнської мови сучасною українською написи пігментів фарб, кольорів, у які потрібно забарвлювати той чи інший сюжет. Було встановлено, що деякі слова мали як іноземне, так українське походження. Обґрунтовано цінність, роль та значення лаврських альбомів, створених у стінах малярні Києво-Печерської лаври, підкреслено їхню унікальність.

SUMMARY

The scientific work is dedicated to the complex history of the Kyiv-Lavra church-art school of the XVIII — early XIX centuries and albums of drawings.

In the scientific work were analyzed and systematized the historiography of the problem, the source base. It was found, that the first researcher of the Lavra icon-painting workshop and drawing albums was Mykhailo Istomin. Thanks to his researched, the world first saw lavra drawings at the end of the XIX century. The Russian scientist has repeatedly emphasized the uniqueness of painting, in which everyone received a quality education. Fedir Umantsev investigated the artistic features the Gate Church of the Trinity of the Lavra through the prism study of icon-painting. The art critic Pavlo Zholtovsky investigated the educational process at the Lavra icon-painting and he repeatedly emphasized that the icon-painting workshop was one of the oldest institutions in Eastern Europe. In addition, he published more than 1,400 ink drawings of icon-painting. The scientist Dmytro Stepovyk showed in his works the uniqueness not only of the ukrainian baroque, but also of painting, which was a full-fledged school. The researcher Alina Kondratyuk came to the conclusion that ukrainian art was successfully combined with the Western European tradition, it can see in the paintings the Gate Church of the Trinity. It could indicate a high level of art in the Lavra school. The scholar Vasyl Shidenko showed in work the life of one of the lavra artists of that time — Ivan Kosachynsky. The expert Ivan Pilipenko investigated the methods of teaching in icon-painting workshop, it allowed the student to successfully employ himself in the future. The historian Eugene Pashchenko studied the influence of the ukrainian baroque on the emergence of the serbian version of the baroque. It was happened due to the studying of serbian students in Kyiv and ukrainian craftsmen who worked in the Balkans and established art schools there. The art connoisseur Tatiana Kara-Vasilieva showed the cooperation of the Lavra icon-painter with the centers of embroidery workshops in Ukraine.

The state of preservation of the source base in Ukraine is not sufficient today. Because a lot of archival sources were destroyed or taken to Moscow. However, the safed sources were used in the study of the history of icon-painting workshop and albums of drawings. The saved sources were used from the Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv (fund 128) and the Institute of Manuscripts of the Volo-

dymyr Vernadsky National Library of Ukraine (fund 229). It helped to explore the history of icon-painting workshop and works of art. Moreover, the study of lavra drawings made it possible to see not only the uniqueness of the plots, but also the educational process and the owners of the albums.

A lot of methods from different disciplines were used to study this issue — history, art history, culturology. In historical methods — historical-systemic, historical-comparative and paleographic. In art history and cultural methods — iconological, attributive.

The scientific novelty is that was investigated history activities of the Lavra icon-painting workshop since beginning existence that is from the 11th century and in the 18th century. It was found that this institution was called a in ukrainian malyarnya. In icon-painting, the leading position had by superiors who had artistic skills and other skills. It was investigated new names and years of management of icon-painting workshop chiefs. These chiefs were Ivan Maksymovych, Feoktist (Teoktist) Pavlovsky, Olimpiy Halyk, Roman, Ignat, Pakhomiy, Volodymyr, Zakhariy Holubovsky.

For the first time, the responsibilities of icon-painting workshop managers were established — to supervise the material condition of painters, discipline, education. It was found the reasons for the dismissal of chiefs — for health condition, but they could teach and work for themselves. Until 1785, the chiefs of icon-painting workshop personally accepted students to the art school. In addition, archival documents have shown that the chiefs had a lot of property that they earned during their lives. For the first were found the names of masters who took part in the paintings of the Dormition Cathedral in 1772—1777 years. Most of these masters were from Lavra icon-painting workshop. For the first time were published a list of substances and paints that were used in paintings and where and for what money there were bought.

For the first time were published and analyzed a list of the property of the icon-painting workshop and chiefs. This indicates that the chiefs were very wealthy, so at icon-painting workshop had all tools for study and work.

The principle of accepting students to the icon-painting workshop was described in detail. According to the documents was established that anyone could study icon-painting. Who wanted to study had to provide documents about himself, and the Lavra provided a certificate of study. After studying, the student received a certificate of completion. It was found that the chiefs of icon-painting workshop were the initiators of providing students with everything they needed — clothes, money, tools, manuals. The social status and origin of the students were different. The main part of students were ukrainians, but in addition to ukrainians, belarusians, poles, bulgarians, macedonians and muscovites also studied here. As a rule, the term of study was 5—7 years, but there were cases of both short periods of study and more than 7 years. After graduation, every student had a free choice in choosing their future path. Unfortunately, there are cases of unfair treatment and escape.

It was found that every student studied with a monk-painter, from whom the student received the necessary skills and techniques. Students studied and lived in cells

on the territory of the lavra. After 1763 years there was a reorganization of the icon-painting workshop. After that, the icon-painting workshop had a clear quantitative composition, which numbered 20 students, 10 «young men». The list of people who studied painting during the XVIII — early XIX centuries was supplemented.

For the first time in this work, some drawings were published. These are the drawings where it was written in what color, paint, it was necessary to paint the drawings. Thanks to these inscriptions, it was established that the color of these drawings, as well as ukrainian icons of that time, paintings in ukrainian churches were very bright, rich, in contrast to muscovite icon-painting.

In some of these drawings, the authorship and belonging of the entire album to one author were established. In addition, for the first time, text notes of students and masters of the Lavra were published, which related to various topics — religious, philosophical, informational and everyday topics.

It was found that the textbooks studied and used by students, masters of icon-painting workshop came from Western Europe. Olexandr-Anthony Tarasevich brought these manuals with him after studying in Augsburg. Thanks to the published drawings, it was established that the albums of drawings had their own unique feature, which was characteristic of the Ukrainian Baroque style.

It was found that most of the surviving paintings have a religious theme, but however, there are portraits in the albums, historical, symbolic, battle images. This thing confirms that at the icon-painting workshop taught not only painters of sacred themes, but also masters of various styles. Such study made it possible to get any painting job in the future.

Students copied European stories from textbooks, sometimes it was unknown stories, but students copied the things that were clear to the Ukrainians of that time. They added Ukrainian baroque style to these plots.

The translation of Ukrainian names of paints, substances and colors has been supplemented. It was found that some words were of both Ukrainian and European origin. The investigation substantiates the value, uniqueness, role and significance of the lavra albums, which were created in the Lavra icon-painting workshop.

The practical significance of the results of the investigation research is that the research can be use as a separate topic or subject on the history of ukraine, history of ukrainian culture, history of ukrainian economics, history of the old ukrainian language in the universities. These materials can be use in textbooks, and drawings — as a model for a new impetus to the development of ukrainian baroque art, both in Ukraine and abroad.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Інститут рукопису Національної бібліотеки України
імені Володимира Вернадського

Фонд 229. Колекція Києво-Печерської іконописної школи

1. Спр. 1. Альбом ученических работ разных изображений. 18 век.
2. Спр. 2. Альбом вклеенных гравюр разного содержания. Учебное пособие. 18 век.
3. Спр. 3. Альбом разных священных изображений ученической работы. 18 век.
4. Спр. 4. Альбом священных и других изображений красками и тушью. 18 век.
5. Спр. 5. Альбом тушеванных изображений. Есть постраничная запись. 18 век.
6. Спр. 6. Альбом тушеванных изображений. 18 век.
7. Спр. 7. Альбом тушеванных изображений. Есть постраничная запись. 18 век.
8. Спр. 8. Альбом рисунков разных изображений. 18 век.
9. Спр. 9. Альбом тушеванных изображений. Есть постраничная запись. 18 век.
10. Спр. 10. Альбом тушеванных изображений. 18 век.
11. Спр. 11. Альбом гравюр и тушеванных изображений. 18 век.
12. Спр. 12. Альбом вклеенных гравюр разного содержания. Есть записи. 18 век.
13. Спр. 13. Альбом ученических управлений в рисовании. Есть постраничная запись.
18 век.
14. Спр. 14. Альбом школьных упражнений по рисованию. Есть записи. 1755 г.
15. Спр. 15. Альбом разных ученических упражнений в рисовании. 18 век.
16. Спр. 16. Альбом разных ученических упражнений в рисовании. 18 век.
17. Спр. 17. Альбом разных ученических упражнений. Есть постраничная запись.
18 век.
18. Спр. 18. Альбом разных ученических упражнений в рисовании. 18 век.
19. Спр. 19. Альбом разных ученических упражнений в рисовании. 18 век.
20. Спр. 20. Ученический альбом рисовальной школы КПЛ. Тушеванные изображения.
21. Спр. 21. Альбом рисунков разных священных изображений. Есть постраничные записи. 18 век.
22. Спр. 22. Альбом тушеванных изображений. Есть постраничная запись. 18 век.
23. Спр. 23. Альбом гравюр разного содержания И. Д. Герца и Г. Телюта, изданных в Аугсбурге 1723 г. Есть постраничная запись.
24. Спр. 24. Альбом гравюр. Лицева Біблія видання Піскатора 18 століття.
25. Спр. 26. «Абецадло». Альбом рисовальной школы КПЛ. Есть постраничная запись.
18 век.
26. Спр. 30. Альбом вклеенных гравюр різного змісту 18 століття.
27. Спр. 31. Альбом офортів рисовальної німецької школи. 18 век.
28. Спр. 32. Альбом священной истории Ветхого Завета. 18 век.
29. Спр. 33. Альбом священной истории Ветхого Завета. 18 век.
30. Спр. 34. Альбом архитектурных изображений. Есть постраничная запись. 18 век.
31. Спр. 35. Священная история Ветхого Завета. 18 век.

32. Спр. 37. Альбом гравюр И. Г. Гертеля с проектами органов, мебели и др. Есть надписи. 18 век.
33. Спр. 38. Ученический альбом для рисования. Офорты разного содержания. 18 век.
34. Спр. 39. Альбом офортов Нильсона и И. Г. Гертеля с образцами орнаментов в стиле рококо. Есть постраничная запись. 18 век.
35. Спр. 40. Альбом с гравюрами и фортами разного содержания. 1770 г.
36. Спр. 42. Альбом вклеенных гравюр, переважно архітектурні редути 18 століття.
37. Спр. 44. Навчальний альбом для малювання з гравюрами Ієремії і Вольфа 18 століття.
38. Спр. 46. Альбом древней рисовальной школы «Абецадло».
39. Спр. 47. Тушеванные рисунки Лаврской иконописной школы. 1762 г.
40. Спр. 48. Тушеванные рисунки иконописной Лаврской школы. 1746 г.

Центральний державний історичний архів України, м. Київ

Фонд 127. Київська духовна консисторія, місто Київ

1. Спр. 81. 1767 года ноября 14 по доношению в Киево-Печерской лавры иеромонаха Захария из Сербии о перемещении его в Киево-греческий Подольский монастырь для изучения иконописи.

Фонд 128. Києво-Печерська лавра початок XVIII — перша чверть XX століття

Оп. 1

1. Спр. 88. Об убылых из лавры послушников и наемных работниках и выдаваемых свидетельств и паспортов заведение с 1748 февраля.
2. Спр. 134. О izdelki в пресвятой Елизаветы и евангелия икон и хоругв по прошению генерала Алексея Глебова. 1755 г.
3. Спр. 135. В погребении в лавре иеромонаха Алимпия иконописца. 1755 г.
4. Спр. 181. О покупке иеродияконом Кононом красок разных в лавру. 1755 г.
5. Спр. 183. Дело по Указу Синода о отобрании всех неискуснописанных икон имеющих в церквах и лаврах. 1759 г.
6. Спр. 186. Жалоба отца Игумена Кириловского на иконописца лавры нашего иеромонаха Алимпия. 1759 г.
7. Спр. 191. О покупке в Москве разных фарб для маливания дахов на церкви всех святых.
8. Спр. 254. О бытии в лавре одной тол ж малярне к в онои для монастырской рабты всегда 10 молодников и 20 учеников и о выдачи на молодников порции против послушников и других работников а ученикам по препорции экономии полати и клярне харчу ежемесеячно. 1763 г.
9. Спр. 307. О выдаче Лаврским монашествующим послушникам и светским людям разной одежды и оную денег. 1766—1835 гг.
10. Спр. 384. Доношение Константина Игнатьева. 1769 г.
11. Спр. 440. О поновлении иконописных художеств Большой Лаврской церкви 1772 октября 11 по 1777 гг.
12. Спр. 457. За разломание к лету в приближение пещер для мест, на каменное строение. 1774 г.
13. Спр. 503. В той келии где ныне находятся несколько малярских учеников при иконописной работе, найдены асигнации 1777 г.
14. Спр. 515. В лавре с вотчин лаврских о сиротелых мальчиков дело обучении их здесь разных художеств. 1778 г.

15. Спр. 549. Дело за зделание в Петербург высоко монарших лиц портретов 105 рублей через рейтара. 1781 г.

16. Спр. 708. В большой лаврской соборной Успенской церкви пред нами чтною иконою Богоматери украшение благолетное в похвалу Богоматери.

17. Спр. 723. О написанной икон на Ближних пещерах приход в церковь. 1786 г.

18. Спр. 725. О зарплате церковный иконстасами за позолоту Ближних пещер колокольной главы и записание на Ближних разных святых 11 рублей. 1786 г.

19. Спр. 767. На писание икон заготавливаемых требующим богомольцам тако же на разные церковны починки.

20. Спр. 874. По словестному приказанию до иконы архистратига Михаила написанной в Лаврской иконописне.

21. Спр. 923. Покупки конопляного масла и разных красок на окраску куполов церкви и колоколен и келии Ближних пещер. 1792 г.

22. Спр. 977. По сообщении Киевского наместнического правления о прожитии новоприсоєдененном от Польши к России краю Станислава Лавриновича Киево-Печерския лавры иеромонаха Адама для обучения иконописного художества сроком на 3 года. 1794 г.

23. Спр. 1013. О заготовлении повсягдно для подносу разных поклонным особым персонам святых икон.

24. Спр. 1039. О поновлении заалтарем большой церкви писанных надобных железных иконописцом. 1797 г.

Оп. 2

1. Спр. 16. Реєстр паспортов и отпущенных билетов. 1781—1791 гг.

2. Спр. 626. Взял в мене жительство тогда на Дальней пещере иконописец иеромонах Алимпий.

Оп. 3

1. Спр. 40. Эконом лавры о кражи вещей у иеромонаха Захария учеником иконописной мастерской Иваницким Стефаном и послушником Загребой Феодором. 1806 г.

2. Спр. 57. Как над святыми Троицкими воротами с западной стороны на церкви снаружи разные изображения числом 10 пришли в крайнюю обветшалость.

Оп. 1 (загальночернечий)

1. Спр. 63. Доправки Попогорикому Порониному иеромонах Сергей Зселецкий жителей церковного села Городеч, церкви 21 четверти хлебной доле и в оу довольствии оним за izdelku иконостаса. 1768 г.

2. Спр. 292. О увольнении малярского начальника монаха Владимира отого и по сообщению и об определении его место малярского начальником иеромонахом Захарием. 1772 г.

3. Спр. 760. Прошение находящийся в малярском послушании монаха Висариона по болезни и определить ему нажителство келии в больнице.

4. Спр. 1104. О умерших в лавре малярских начальников Алимпия и Игнаты. 1762 г.

5. Спр. 1545. Значодившегося в лавре могилевский иеромонах Иосиф приданному о его преосвященству для обучения в лавре иконописного художества и отправлении обратно в монашенскую епархию к его преосвященству. 1778 г.

Оп. 1 (маловажный)

1. Спр. 68. Дело Об опускне жительствовавшего в протекции стой лавры иконописца Ивана Козачинского к преосвещенному черниговскому Ираклию для зделании в придворной кианской его церкви иконостаса. 1756 г.

2. Спр. 101. О не принятии на годовой оклад Вениамина Фридерика а если же работу потребно будет делать то оплаты же ему о штуки. 1760 г.

3. Спр. 127. Доношение из академии киевской от ректора Федора Пасиевича о возвращении оставленным будучи в обучении малярского искусства в Великой малярне лаврской вещей. 1763 г.
4. Спр. 229. В Киевскую губернскую канцелярию КПЛ из собора потребно ведать, содержащаяся в оной губернской канцелярии подкараулом.
5. Спр. 332. Об отправлении послушника Павла Сороки в город Ромен для надобности типографии ранних материалов.
6. Спр. 403. По сообщению киевского городничего секунд майора Круглова о учинении справки. 1783 г.
7. Спр. 437. По сообщению киевского городничего Круглова в отобрании от малярского начальника иеромонаха Захария удержанного им польского гражданина.
8. Спр. 668. О Покупке красок по покраске при настоятельской келиях перил, дворец и крыши. 1808 г.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 158 с.
2. Веремеєнко Т. Р. Малюнки Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті: взаємодія тексту та зображення. *Текст і образ : Актуальні проблеми історії мистецтва*. Науковий електронний журнал. Вип. 1. Київ, 2017. С. 20—29.
3. Веремеєнко Т. Р. Джерела до історії функціонування іконописної малярні Києво-Печерської лаври (друга половина XVIII — початок XIX ст.). *Гілея*. Науковий вісник та збірник наукових праць. Вип. 134 (№ 7). Київ, 2018. С. 147—152.
4. Веремеєнко Т. Р. Начальники Лаврської ікономаларні XVIII — першої половини XIX ст. (роки, обов'язки та їх роль). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 19. С. 129—138.
5. Веремеєнко Т. Р. Київська школа сакрального малярства другої половини XVIII — початку XIX століття: феномен лаврських «кужбушків». *Культура і сучасність* : альманах. Київ, 2020. № 2. С. 170—174.
6. Веремеєнко Т. Р. Rysunki Edukacyjne Kijowskiej Szkoły-Pracowni 18 wieku: Tematyka, Cechy Artystyczne. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. № 4. С. 66—73.
7. Веремеєнко Т. Р. Мистецькі й технічні засоби лаврських малюнків у XVIII столітті. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2021. № 1. С. 110—119.
8. Веремеєнко Т. Р. Історія діяльності Лаврської ікономаларської школи у XVIII столітті. *Modernization of today's science : collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference (Singapore, 09.09. 2022)*. Singapore, 2022. Р. 134—135.
9. Веремеєнко Т. Р. Малярське навчання в Лаврській церковно-мистецькій школі другої половини XVIII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2022. № 3. С. 137—140.
10. Войтович Л. В., Домановський А. М., Козак Н. Б. Історія Візантії. Вступ до візантиністики. Львів : Апріорі, 2011. 880 с.
11. Дундяк І. М. Українське церковне малярство другої половини XX — початку XXI століття (особливості функціонування, збереження та відродження): дис. д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01; ПНУ ім. В. Стефаника; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Івано-Франківськ, 2019. 484 с.

12. Етимологічний словник української мови : у 7 т.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1. 630 с.
13. Етимологічний словник української мови : у 7 т.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 2. 569 с.
14. Етимологічний словник української мови : у 7 т.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 3. 548 с.
15. Етимологічний словник української мови : у 7 т.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та ін.]; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 4. 652 с.
16. Етимологічний словник української мови : у 7 т.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та ін.]; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 6. 565 с.
17. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. Київ : Наукова думка, 1982. 283 с.
18. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.
19. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 181 с.
20. Запаско Я. П. Львівські стародруки : книгознавчий нарис. Львів : Каменярь, 1983. 175 с.
21. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1971. 310 с.
22. Запаско Я. П. Мистецтво української рукописної книги : конспект лекцій; Львів. держ. ін-т приклад. та декор. мистецтва. Львів, 1993. 139 с.
23. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів : Світ, 1995. 478 с.
24. Истомин М. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. Киев, 1898. Кн. 12. Отд. 2. С. 3—19.
25. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. Киев, 1895. Кн. 9. С. 66—75.
26. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т.; гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 2. Мистецтво XVII—XVIII століття. Київ, 2007. 333 с.
27. Історія українського мистецтва: у 5 т.; гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 3. Мистецтво другої половини XVI — XVIII століття; ред. тому Д. Степовик. 1088 с.
28. Історія українського мистецтва : у 6 т.; гол. ред. кол.: М. П. Бажан. Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII століття; Академія наук УРСР; Гол. ред. Української радянської енциклопедії. Київ : Жовтень, 1967. 471 с.
29. Історія українського мистецтва : у 6 т.; гол. ред. кол.: М. П. Бажан. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття; Академія наук УРСР; Гол. ред. Української радянської енциклопедії. Київ : Жовтень, 1968. 439 с.
30. Кагамлик С. Р. Архів Києво-Печерської лаври та заповідника. Вип. 1: ЦДІАК України. Ф. 128. Києво-Печерська лавра : Предметно-тематичний покажчик. Київ, 2008. 359 с.
31. Кара-Васильєва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономалярні в розвитку гаптування Флорівського монастиря XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2019. № 2. С. 56—66.

32. Клековкін О. Ю. Мистецтво. Методологія дослідження : методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
33. Козак Н. Б. Монументальне малярство XI—XVIII ст. *Церковне мистецтво України* : у 3 т. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1. Архітектура. Монументальне малярство. С. 663—686.
34. Кондратюк А. Ю. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: історіографія теми і проблематика дослідження. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2007. Вип. 17. С. 47—58.
35. Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Спецвип. 5. 159 с.
36. Кондратюк А. Ю. Першовзірці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 12. С. 60—71.
37. Кондратюк А. Ю. Стінописи лаврської школи 1-ї третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва. *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 7. С. 99—104.
38. Косів Р. Українські хоругви. Київ : Оранта, 2009. 372 с.
39. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670—1760-х років : монографія. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.
40. Кудрицький А. В. Мистецтво України. Біографічний довідник. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. 382 с.
41. Логвин Г. Н., Міляєва Л. С., Свенціцька В. І. Український середньовічний живопис. Альбом. Київ : Мистецтво, 1976. 137 с.
42. Логвин Г. Н. З глибин : Гравюри українських стародруків. XI—XVIII ст. Київ : Дніпро, 1990. 410 с.
43. Майстренко-Вакуленко Ю. Матеріали і техніки рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 435—454.
44. Мацюк О. Папір та філіграні на українських землях (XVI — початок XX ст.) Київ : Наукова думка, 1974. 294 с.
45. Міляєва Л. Стінопис Потелича : Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ : Мистецтво, 1969. 246 с.
46. Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI—XVIII століть. Київ, 2007. 525 с.
47. Міляєва Л., Рутковська О., Дорофієнко І. Сорочинський Іконостас / The Sorochynsky Iconostasis. Київ : Родовід, 2010. 168 с.
48. Найдено О. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 544 с.
49. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Київ, 1991. 400 с.
50. Овсійчук В. А. Українське малярство X—XVIII століть : проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
51. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII століття. Київ : Мистецтво, 1985. 168 с.
52. Пашенко Є. М. Українсько-сербські зв'язки доби Бароко XVII—XVIII ст. Київ : Освіта України, 2017. 308 с.
53. Петренко М. Українське золотарство. Київ : Наукова думка, 1970. 208 с.
54. Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 17—26.

55. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII — першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Ужгород : Карпати, 2017. 508 с.

56. Рижова О. О. Іконопис Києва та Києво-Печерської лаври: кінець XVII — початок XIX ст. (базові терміни дослідження та їх значення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 206—212.

57. Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII — XVIII століть : монографія. НАН України, Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Київський університет, 2020. 463 с.

58. Словник української мови : в 11 т.; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]; АН Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1971. Т. 2. 550 с.

59. Словник української мови : в 11 т.; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]; АН Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 4. 840 с.

60. Словник української мови : в 11 т.; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]; АН Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 9. 916 с.

61. Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / A history of the Kyiv Caves Monastery : монографія. Київ : Вид. від. Укр. православ. церкви Київ. Патріархату, 2001. 554 с.

62. Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. 333 с.

63. Степовик Д. В. Українська гравюра бароко : Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. Київ : Кліо, 2013. 495 с.

64. Тимченко Т. Р. Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими П. М. Жолтовським). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції. Київ : НАКК КіМ, 2018. С. 263—267.

65. Україна — козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах ; упоряд. В. Недак. Київ : Емма, 2004. 1215 с.

66. Українське бароко ; керівник проекту Д. Наливайко, наук. та літ. ред. Л. Ушкалов. Харків : Акта, 2004. Т. 1. 636 с.

67. Українське бароко ; керівник проекту Д. Наливайко, наук. та літ. ред. Л. Ушкалов. Харків : Акта, 2004. Т. 2. 412 с.

68. Уманцев Ф. С. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII — початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). Студії мистецтвознавчі. Київ, 2008. № 1. С. 102—129.

69. Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. Київ, 1970. 216 с.

70. Церковне мистецтво України : у 3 т. ; відп. ред. С. П. Павлюк; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус; НАН України, Ін-т народознавства. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1. Архітектура. Монументальне мистецтво. 952 с.

71. Церковне мистецтво України : у 3 т. ; відп. ред. С. П. Павлюк; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус; НАН України, Ін-т народознавства. Харків : Фоліо, 2021. Т. 2. Образотворче мистецтво. 771 с.

72. Церковне мистецтво України : у 3 т. ; відп. ред. С. П. Павлюк; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус; НАН України, Ін-т народознавства. Харків : Фоліо, 2021. Т. 3. Декоративне мистецтво. 967 с.

73. Шиденко В. А. Косачинський Іван Павлович (1728—02.03.1796). *Лаврський альманах* : зб. наук. праць. Київ, 2006. Спецвип. 6. С. 94—118.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

74. Шульц І. В. Лаврська живописна школа і декоративне прикладне мистецтво у XVIII столітті. *Могилянські читання* : зб. наук. праць Нац. Києво-Печер. історико-культур. зап.-відника. Київ : Фенікс, 2001. С. 296—306.

75. Linde B. S. Słownik języka polskiego : w 6 t. Lwow, 1855. T. 2. 691 s.

ІНТЕРНЕТ РЕСУРСИ

1. 1736 год. Знамение: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://chispa1707.livejournal.com/1229211.html>

2. Schultz John III Sobieski with the Order of the Holy Spirit: [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Schultz_John_III_Sobieski_with_the_Order_of the Holy Spirit.png](https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Schultz_John_III_Sobieski_with_the_Order_of_the_Holy_Spirit.png)

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

Статті у наукових фахових виданнях, включених до переліку наукових видань України

1. Веремеєнко Т. Р. Начальники Лаврської ікономалярні XVIII — першої половини XIX ст. (роки, обов'язки та їх роль). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. праць; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 19. С. 129—138.
2. Веремеєнко Т. Р. Київська школа сакрального малярства другої половини XVIII — початку XIX століття: феномен лаврських «кужбушків». *Культура і сучасність*: альманах. Київ, 2020. № 2. С. 170—174.
3. Веремеєнко Т. Р. Мистецькі й технічні засоби лаврських малюнків у XVIII столітті. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2021. № 1. С. 110—119.
4. Веремеєнко Т. Р. Малярське навчання в Лаврській церковно-мистецькій школі другої половини XVIII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ, 2022. № 3. С. 137—140.

Статті у періодичних наукових виданнях інших держав, які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку та/або Європейського Союзу, з наукового напрямку, за яким підготовлено наукову працю

1. Веремеєнко Т. Р. Rysunki Edukacyjne Kijowskiej Szkoły-Pracowni 18 wieku: Tematyka, Cechy Artystyczne. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. № 4. С. 66—73.

Статті, які засвідчують апробацію матеріалів дослідження

1. Веремеєнко Т. Р. Малюнки Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті: взаємодія тексту та зображення. *Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва*: наук. електронний журнал. Київ, 2017. Вип. 1. С. 20—29.
2. Веремеєнко Т. Р. Джерела до історії функціонування іконописної малярні Києво-Печерської лаври (друга половина XVIII — початок XIX ст.). *Гілея*. Науковий вісник та зб. наук. праць. Київ, 2018. Вип. 134 (№ 7). С. 147—152.

Матеріали наукових конференцій

1. Веремеєнко Т. Р. Іконографічна українізація релігійних сюжетів на рисунках Лаврської ікономалярської майстерні XVIII століття. Міжнародна наукова конференція «Максим Рильський як учений та організатор науки» (присвячена 125-річчю від дня народження; 24 березня 2020 року).
2. Веремеєнко Т. Р. Пошкоджені та знищені храми російськими військам у відкритій агресії проти України 2022 року. Науковий семінар «Українська культурна спадщина в час російсько-української війни 2022 року» (15 травня 2022 року).
3. Веремеєнко Т. Р. Історія діяльності Лаврської ікономалярської школи у XVIII столітті. *Modernization of today's science: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference*, (Singapore, 09.09.2022). Singapore, 2022. P. 134—135.

СЛОВНИК МАЛОВІДОМИХ ПОНЯТЬ ТА ТЕРМІНІВ

1. **Аурипігмент** (від *лат.* auripigmentum — жовтий миш'як, де *Augum* — золото, *pigmentum* — фарба) — мінеральна яскраво-жовта фарба. Чорніє при поєднанні зі свинцевими білилами із виділенням сірчистого свинцю чорного кольору.

2. **Блейвас, блейвейс** (*bleiweiß* — з *нім.* *blei* — свинець, *weiß* — білило) — свинцеве білило⁴⁹². Інші назви «шафервас», «шафервес»⁴⁹³.

3. **Блягиль, блягир** (*нім.* *Bleigelb*, від *Blei* — свинець, *gelb* — жовтий)⁴⁹⁴ — фарба світло-жовтого кольору. В документах XVII і XVIII століть згадується також під назвою «бляйгель», «благиль», «блейгель».

4. **Блят** (*пол.* *Blat*, з *нім.* *Blatt*)⁴⁹⁵ — ткацьке бердо; пластина; дошка для малювання; дошка стола.

5. **Вохра, охра** (з *гр.* *ὄхра* — жовта охра, *ὄχρος* — блідо-жовтий)⁴⁹⁶ — мінеральна фарба червоно-брунатного або жовтого кольору. Природний пігмент, що є поєднанням глини з водою та оксидом заліза. Міцна, добре криюча фарба; колір залежить від ступеня окиснення заліза, а якість — від подрібнення та від того, як її промили.

6. **Глет** — кристалічний оксид свинцю у вигляді жовтого порошку різних відтінків, що використовується для виготовлення оліфи, свинцевого сурику. Інші назви «глейт», «улейт»⁴⁹⁷.

7. **Двойник** — листи сусального «золота», зазвичай це листки срібла, вкриті з одного боку найтоншим шаром золота. Колір позолоченої поверхні має вигляд трохи розбіленого золота.

8. **Еклезіарх** (*гр.* *ἐκκλησιάρχης* — букв. церковначальник від *гр.* *ἐκκλησία* — церква і *ἀρχή, αρχή* — начальствування, командування, управління, влада) — церковнослужитель, який наглядає за церковним будинком і порядком богослужіння. Інші назви «екклезіарх», «еклізіарх», «екклесіарх».

⁴⁹² Етимологічний словник української мови : у 7 т.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1. С. 206.

⁴⁹³ Тимченко Т. Р. Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими П. М. Жолтовським). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 265.

⁴⁹⁴ Там само. С. 265.

⁴⁹⁵ Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 1. С. 216.

⁴⁹⁶ Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 4. С. 241.

⁴⁹⁷ Словник української мови : в 11 т. Т. 2. С. 81.

9. **Жовтець** (з *нім.* Schüttgelb — крушина фарбувальна) — рослинна прозора жовта фарба органічного складу. Сік крушини або березового листа. Інша назва «шишгель».

10. **Зелена земля** (*італ.* — terra verde — зелена земля) — земельно-зелена фарба, прашень. Складається із закису заліза, магнію, калію, натрію з обов'язковим вмістом кремнезему і глинозему, так само як і природна, земляна фарба. Інші назви «тереверда», «телеверда».

11. **Індиго** (*нім.* Indigo, *ісп.* indigo від *лат.* Indicum — індійське, калька з *гр.*)⁴⁹⁸ — тропічна рослина, з якої добувають синю фарбу; синя фарба. Інші назви «індих», «калія», «калей»⁴⁹⁹.

12. **Кармін, бакан** (з *пол.* lak) — вишнева фарба або матерія для фарбування вишневого чи рожевого кольору⁵⁰⁰. Laka florencka (*нім.* florentiner lak) — флорентійська лака, виготовляється з малинового порошку; те саме що бакан. Рослинна прозора фарба малинового або лілового відтінку із деревини червоних фарбувальних дерев — сандала червоного або фернамбукового. Інші назви «ляка», «ляковий», «ляковая».

13. **Колькотар** (*лат.* caput mortuum) — мінеральна фарба у вигляді порошку, що має колір від ясно-червоного до темно-брунатного⁵⁰¹. Оксид заліза. Змішана з глиною, міцна. Інші назви «мумія», «муміови».

14. **Купорос** (*англ.* vitriol, *нім.* Vitriol) — сірчанокисла сіль деяких важких металів. Інші назви «вітріолій», «витріолій»⁵⁰².

15. **Курант** — інструмент конусоподібної форми, зроблений з твердого каменю або мармуру, скла або порцеляни для розтирання пігменту фарб на плоскій поверхні кам'яної плити. В документах XVII століття має назву «каміння для розтирання фарб».

16. **Лазур** (з *нім.* lasur(e) — лазурит, блакитний колір, з *лат.* lasurium як запозич. з *араб.* lazaward від *перс.* ladzward і *гр.* λαζωρύ(ον) — лазуровий камінь; лазуровий, лазур, блакитний)⁵⁰³ — блакить, блакитна фарба. Мінеральна міцна фарба насиченого синього кольору з лазуриту.

17. **Массикот** — сіро-жовтий пігмент, оксид свинцю. Найважливіший пігмент старих майстрів від еллінізму до кінця XVIII століття. Подібний до свинцевих білил, фарба швидко висихає, чорніє від сірководню, в темперному та олійному живописі широко використовувалася для фактурної підмальовки. Застосовувався як сикатив для оліфи і масляних лаків.

18. **Мастика** — густа маса з жирами або смолами, що застосовується для вирівнювання покрівельних поверхонь, покриттів, приклеювання ізоляційних, оздоблювальних матеріалів. Ароматична смола деяких дерев, яку використовують для виготовлення лаків, солодошів, пахошів⁵⁰⁴.

19. **Мінея** (з *пол.* minja — сурик, з *лат.* minium)⁵⁰⁵ — сурик. Оксид свинцю, що використовується для виготовлення червоної фарби. Інші назви «мінія», «мінья»⁵⁰⁶.

⁴⁹⁸ Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 2. С. 302.

⁴⁹⁹ Словник української мови : в 11 т. Т. 4. С. 79.

⁵⁰⁰ Linde B. S. Słownik języka polskiego : w 6 t. Lwow, 1855. Т. 2. S. 583—584.

⁵⁰¹ Словник української мови : в 11 т. Т. 4. С. 826.

⁵⁰² Там само. С. 404.

⁵⁰³ Там само. Т. 3. С. 184.

⁵⁰⁴ Там само. Т. 4. С. 642.

⁵⁰⁵ Там само. Т. 3. С. 384.

⁵⁰⁶ Там само. С. 478.

20. **Полімент** — рідка, клейка речовина, яка швидко висихає. Складається з червоно-жовтих земляних фарб, яєчного білка з додаванням рослинних олій і тваринних жирів. Нею малюють дошку левкаса під позолоту.

21. **Припорох** — трафарет, візерунок або малюнок з проколотими контурами для перенесення зображення на папір або полотно шляхом набивання через ці проколи фарбовального порошку.

22. **Прорис** — підготовчий контурний малюнок, графічний ескіз. У процесі виготовлення ікон чорною фарбою промальовували контури зображень. Використовувався в малярстві для нанесення розмітки та основних контурів на заготовку ікони, щоб полегшити працю маляра.

23. **Раушгельб** (нім. Rauschgelb) — те ж саме, що аурипігмент. Інші назви «рахгиль», «ражгиль».

24. **Сандарак** — запашна густа смола північноафриканського хвойного дерева родини кипарисових, з якої виготовляють лаки⁵⁰⁷. Це трисірчистий миш'як, за складом це фарби — аурипігмент, ражгиль.

25. **Умбра** (від назви місцевості в Середній Італії Umbria, де видобували мінерал для виготовлення цієї фарби)⁵⁰⁸ — природна мінеральна речовина коричневого, червонувато-коричневого або зеленувато-коричневого кольору. Є природною сумішшю бурого заліза, оксиду марганцю, глинозему і кремнезему, не стійка. Інші назви «умбра», «унбра», «умбрасте», «унбрасте».

26. **Цинобра**, або **кіновар** (з нім. zinnober — кіновар, через лат. cinnabaris, гр. κινναβαρίς — кіновар, сірчиста ртуть)⁵⁰⁹ — мінеральна отруйна фарба насиченого малиново-червоного кольору із сульфиду ртуті (HgS). При окисненні чорніє. Інші назви «цинобра», «ценобра», «ценобровий», «ценоброви».

27. **Яр-мідянка, грішпан** (з пол. grynspan — мідна іржа, від нім. Grünspan — оцтово-мідна сіль, або іспанська зелень) — фарба мідянка, синій камінь⁵¹⁰. Інші назви «гришпан», «дришпан», «дришпанови»⁵¹¹.

⁵⁰⁷ Словник української мови : в 11 т. Т. 9. С. 52.

⁵⁰⁸ Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 6. С. 33.

⁵⁰⁹ Там само. С. 250.

⁵¹⁰ Овсійчук В. А. Українське малярство Х—XVIII століть : проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. С. 344.

⁵¹¹ Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 1. С. 598.

ДОДАТОК В

МАЛЮНКИ З АЛЬБОМІВ



№ 1. Прорис «Вознесіння Господнє»



№ 2. Припорох «Антоній і Феодосій»



№ 3. Учнівська вправа



№ 3а. Учнівська вправа



№ 3б. Учнівська вправа



№ 3в. Оголений хлопець



№ 3г. Учнівська вправа



№ 3г. Учнівська вправа



№ 4. Бог-Отець



№ 4а. Бог-Отець



№ 5. Приведутся царю Деве во след ея



№ 5а. Приведутся царю Деве во след ея



№ 6. Група пророків



№ 6а. Група пророків



№ 6б. Група пророків



№ 7. Група апостолів



№ 7а. Група апостолів



№ 76. Група апостолів



№ 7в. Група апостолів



№ 8. Новозаповітна Трійця



№ 9. Михаїл та Варвара



№ 10. Смерть Лазаря



№ 11. Успіння Пресвятої Богородиці



№ 11а. Успіння Пресвятої Богородиці



№ 12. Жіночий портрет



№ 13. Постаць атлетичного хлопця



№ 14. Мамай



№ 15. Мамай



№ 16. Козак-бандурист



№ 17. Вознесіння Господнє



№ 18. Иван Богослов



№ 19. Знамення над містом Шлензким



№ 19а. Картина невідомого автора
«Знамення над містом Шлензким»



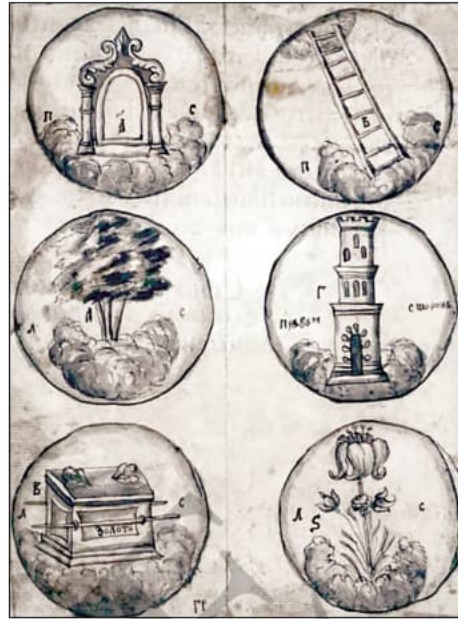
№ 20. Святый ангел-охранецъ



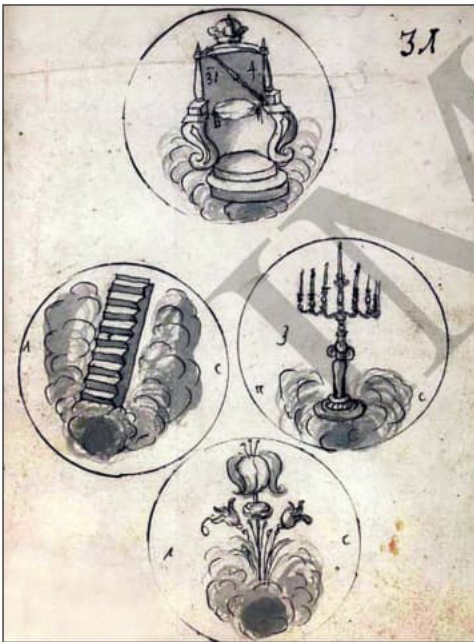
№ 21. Свѣта Варвара



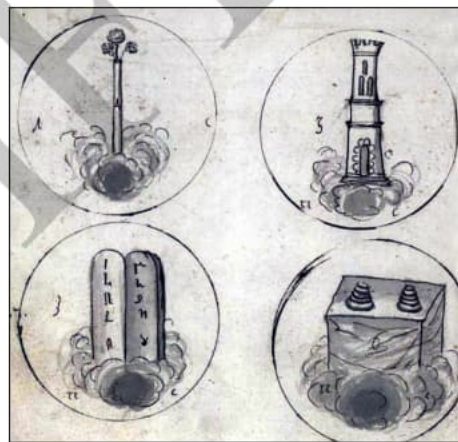
№ 22. Атрибути



№ 22а. Атрибути



№ 22б. Атрибути



№ 22в—22г. Атрибути



№ 23. Уріїл
та Сіхалї



№ 23а. Єгудіїл
та Варахїїл



№ 23б. Гавріїл
та Рафаїл



№ 24. Гравюра
«Василь Голіцин»



№ 24а. Василь Голіцин



№ 24б. Василь Голіцин
і можновладці



№ 26. Гравюра «Йосафат Бражиця»



№ 26а. Гравюра «Андрій Завіша»



№ 26б. Андрій Завіша та Йосафат Бражиця



№ 27а. Іван Перхрест

№ 27. Гравюра «Іван Перхрест»



№ 28. Ян III Собеський



№ 28а. Ян III Собеський



S. CLETUS Pont. Max. & Petri Discipulus, et eius successor
edus, Prim. Institutor Ord. Can. Regi. BB. MM. de Penitentiis
A. Tarsanovius fecit. Vlt.



№ 29а. Святий Клет

№ 29. Гравюра «Святий Клет»



№ 30—30а. Иван Лем «Богородиця з Немовлям» та «Архангел Михайл»



№ 33а. Богоматір з Немовлям Христом



№ 34. Успіння Пресвятої Богородиці



№ 34а. Успіння Пресвятої Богородиці



№ 35. Євангеліє — Старозаповітна
Трійця



№ 35а. Євангеліє — Новозаповітна
Трійця



№ 36. Євангеліє — Новозаповітна Трійця



№ 36а. Євангеліє — Печерська
Богородиця та Олімпій



№ 37. Замах єретиків на Православну церкву



№ 37а. Замах єретиків на Православну церкву



№ 38. Федір Стратилат



№ 38а. Федір Стратилат



№ 39. Великомученик Федір Стратилат



№ 39а. Великомученик Федір Стратилат



№ 40. Святий великомученик
Георгій Победоносець



№ 40а. Святий великомученик
Георгій Победоносець



№ 41. Мадонна на престолі
з Христом-Немовлям на руках



№ 41а. Мадонна на престолі
з Христом-Немовлям на руках



№ 42. Свѣта Варвара



№ 42а. Свята Варвара



№ 43. Свята великомучениця Варвара



№ 43а. Свята великомучениця Варвара



№ 44. Поста́ть святого



№ 44а. Поста́ть святого



№ 45. Богородиця з трьома ангелами



№ 45a. Богородиця з трьома ангелами



№ 46. Ангели



№ 46а. Ангели



№ 47. Святій
митрополит Димитрій
Ростовський



№ 47а. Святій
митрополит Димитрій
Ростовський

№ 48. Прозрение царя



№ 48а. Прозрение царя



№ 49. Благовіщення
пресвятій Богородиці



№ 49а. Благовіщення
пресвятій Богородиці



№ 50. Архистратиг Михаил



№ 50а. Архистратиг Михаил



№ 51. Варфоломій



№ 52. Святий апостол Яків



№ 52a. Святий апостол Яків



№ 53. Святый апостол
Іван Богослов



№ 53а. Святый апостол
Іван Богослов



№ 54. Святий апостол
Варфоломій



№ 54а. Святий апостол
Варфоломій



№ 55. Святый апостол
Павло



№ 55а. Святый апостол
Павло



№ 56. Святий апостол
Андрій



№ 56а. Святий апостол
Андрій



№ 57. Святий апостол
СИМОН



№ 57а. Святий апостол
СИМОН



№ 58. Святий апостол Яків



№ 59. Святий апостол Павло



№ 60. Святый апостол
Іван Богослов



№ 61. Святый апостол
Симон

ЗМІСТ

ВАЖЛИВИЙ ВНЕСОК В ІСТОРІЮ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА. <i>Т. Кара-Васильєва</i>	3
ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ	8
1. Історіографія проблеми	8
2. Джерельна база та методологія дослідження	20
РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ, МИСТЕЦЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ	24
1. Історія, мистецька спрямованість Лаврської ікономалярської школи	24
2. Учителі, учні, майстри	40
РОЗДІЛ 3. ІКОНОГРАФІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ЦЕРКОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ	80
1. Зміст альбомів	80
2. Текстове і мистецьке наповнення малюнків	95
3. Колористика малюнків	114
ВИСНОВКИ	125
SUMMARY	130
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	133
ДОДАТОК А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ	141
ДОДАТОК Б. СЛОВНИК МАЛОВІДОМИХ ПОНЯТЬ ТА ТЕРМІНІВ	142
ДОДАТОК В. МАЛЮНКИ З АЛЬБОМІВ	145

Наукове видання

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

ВЕРЕМЕЄНКО Тарас Ростиславович

КИЄВО-ЛАВРСЬКА
ЦЕРКОВНО-МИСТЕЦЬКА ШКОЛА
XVIII початку XIX століття:
історія, художня спрямованість,
майстри

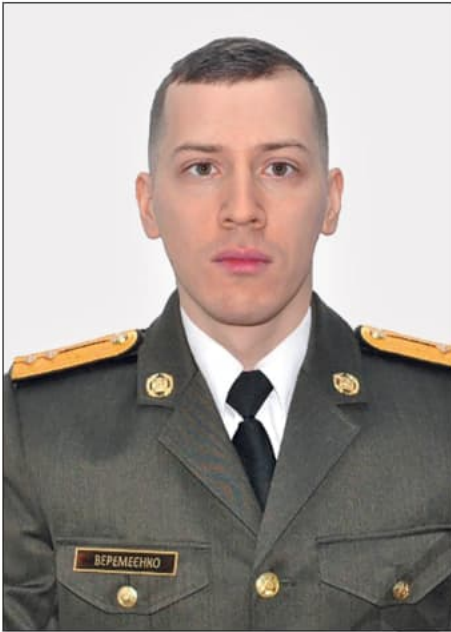
Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2024

Художнє оформлення *О.В. Харук*
Художній редактор *М.А. Панасюк*
Технічний редактор *Т. С. Березяк*
Коректор *В.М. Ткаченко*
Оператор *В. Г. Каменькович*
Комп'ютерна верстка *Т. О. Ценцеус*

Підп. до друку 05.07.2024. Формат 70 × 100/16. Папір офс. № 1.
Гарн. Таймс Нью Роман. Друк офс. Ум. друк. арк. 15,6.
Обл.-вид. арк. 14,0. Тираж 50 прим.
Зам. №

Оригінал-макет виготовлено
у НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2440 від 15.03.2006 р.
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

ТОВ “Бук-Друк”
10031 м. Житомир, вул. Мала Бердичівська, 17а
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 5610 від 21.09.2017 р.



ВЕРЕМЕШКО
Тарас Ростиславович

Народився в м. Києві 9 березня 1993 року в сім'ї батька реставратора ікон та матері лікарки.

У 2010 році закінчив СЗШ № 58 м. Києва. У 2017 році здобув історичну освіту у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка.

Упродовж 2018—2022 рр. навчався в аспірантурі відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, де в 2023 році успішно захистив дисертацію й здобув науковий ступінь доктора філософії за спеціальністю 034 — «Культурологія» (спеціалізація 04 — «Образотворче мистецтво»).

Із лютого 2023 року і по сьогоднішній час служить у Збройних Силах України.

Автор наукових статей у фахових виданнях, як вітчизняних, так зарубіжних, публікацій у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Наукові інтереси: Історія України, всесвітня історія, мистецтво, джерелознавство, політика, військова справа.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6753-9583>