

МИКОЛА МАКАРЕНКО – ДОСЛІДНИК СЕРЕДНЬОВІЧНОГО СТІНОПISY

Юрій Коренюк

У науковій спадщині професора Миколи Макаренка, величезній за обсягом і тематично різносторонній, дослідження стінних розписів середньовічних храмів епізодичні й посідають відносно скромне місце¹. Це лише дві статті, присвячені залишкам розписів у руїнах Михайлівської церкви в Острі (тепер с. Старгородка Козелецького району Чернігівської обл.), та невелика розвідка про фрагмент стінопису в Спасо-Преображенському соборі в Чернігові, на якому колись існувало зображення св. Теклі. Публікації, присвячені остерській церкві, є фактично однією і тією ж роботою, написаною на матеріалах натурних досліджень пам'яток, проведених М. Макаренком, очевидно, в основному в 1906 р. (цей рік указано в його публікації), тобто майже за півтора десятиліття до переїзду на постійне проживання в Україну (1919 р.)². Уперше ця робота побачила світ 1916 р. в збірнику, виданому Імператорським Московським археологічним товариством³, а потім, уже за радянських часів, вона була надрукована в переробленому і скороченому вигляді, але з доповненнями в бібліографії у збірнику Української академії наук у 1928 р.⁴ Стаття про зображення св. Теклі – це публікація виявленого в 1923 р. і тоді ж розчищеного в чернігівському Спасо-Преображенському соборі фрагмента стінопису (сучасного заснуванню собору), на той період єдиного відомого⁵.

Фахівцям, які займаються середньовічним монументальним мистецтвом, ці роботи М. Макаренка добре відомі. Без посилань на них зараз не обходиться жоден більш-менш детальний огляд історії малярства Київської Русі. Однак посиланнями справа й вичерпується, позаяк матеріали цих досліджень донині ніхто детально не аналізував, і вони фактично не використовувалися. А в радянський період згадок про роботи М. Макаренка взагалі уникали. Наприклад, у розділі про середньовічне

мистецтво “Історії українського мистецтва” (1966 р.), де кілька абзаців присвячено й чернігівській св. Теклі, і розписам остерської церкви, посилань на М. Макаренка не знаходимо⁶.

У своїй роботі ми детально розглянемо зміст названих статей М. Макаренка і репродукуємо деякі з тих світлин, начерків та акварелей, якими він їх ілюстрував і які сьогодні становлять не меншу наукову цінність, ніж тексти цих статей, бо сталося так, що пам'ятки, які на початку та в 20-х роках минулого століття М. Макаренко досліджував і описував, нині або втрачені, або майже не існують, знаходячись у складному стані. І якщо не вжити необхідних заходів, може розпочатися їх остаточна й незворотна руйнація. Неіснуючою пам'яткою є зображення св. Теклі, яке в кінці 20-х років минулого століття було зняте зі стіни Спаського собору (з якою метою це було зроблено, М. Макаренко пояснює в статті), після чого воно зберігалося в Чернігівському музеї, а під час Другої світової війни загинуло. Церква Михаїла в Острі – це пам'ятка, що знаходиться на критичній межі. Маємо на увазі не так її розписи, від яких на сьогодні вже мало що лишилося (вони й при М. Макаренку були втраченими, зараз від них збереглося ще менше), а рештки стін храму. Вони стоять над урвищем, підперті цегляними контрфорсами, встановленими рівно сто років тому, в 1907 р. Ці контрфорси й дотепер виконують свою функцію, але поступово вкриваються тріщинами, які місцями виглядають досить погрозливо, і скільки часу в такому стані ці контрфорси ще зможуть проіснувати, ніхто не знає...

Повертаючись нині до робіт Миколи Макаренка, ми передусім маємо намір згадати видатного вченого, а також подивитися його очима на те, чого вже ніхто ніколи сам не зможе побачити, а принагідно, якщо вдасться, нагадати пам'яткоохоронним органам про те, що існують залишки Михай-

лівської церкви кінця XI ст. в с. Старгородка, які можна ще зберегти.

Почнемо з огляду церкви Михаїла в Острі. За літописними свідченнями, Городець Остерський було засновано переяславським князем Володимиром Мономахом у 1098 р. Божниця святого Михаїла в ньому згадується в літопису вперше під 1152 р. Цього ж року Городець Остерський, який тоді уже належав синові Мономаха суздальському князю Юрію Долгорукому, був розорений і спалений князем Ізяславом Мстиславичем, в результаті чого в церкві святого Михаїла згорів верх, надрублений деревом⁷. Позаяк уперше церква згадується лише за князювання Юрія Долгорукого, то свого часу поширеною була думка, що він і збудував її, тому в літературі інколи ще й зараз цю церкву називають Юрієвою божницею. Під такою назвою вона записана і в реєстрі пам'яток (Юр'єва божниця – № 849). М. Макаренко теж надавав перевагу такому поглядові, принаймні у своїй другій статті⁸. Утім, сучасні дослідники, беручи до уваги характер будівельної техніки церкви – змішана кладка стін з плінфи з утопленим рядом та каменю, – вважають, що ця церква, найвірогідніше, зведена невдовзі після заснування Остра, тобто на зламі XI–XII ст., відповідно її засновником є князь Володимир Мономах⁹. Після першої літописної згадки під 1152 р. про Михайлівську церкву в Острі тривалий час історичні джерела відомостей не дають. Лише в XVI ст., було зафіксовано, що ця церква стоїть пустою. У наступному, XVII ст., в Михайлівській церкві вже почали правити, а на її хорах було влаштовано приділ Св. Трійці (при дуже незначних розмірах цієї церкви в ній були хори). У 1715 р., згідно з універсалом митрополита Йосипа Кроковського, остерську церкву було приписано до Михайлівського Золотоверхого монастиря Києва¹⁰. У 1753 р. в Михайлівську церкву вдарила блискавка, від якої згорів її дерев'яний верх (це була, очевидно, дерев'яна баня), і постраждали кам'яні конструкції. За розпорядженням єпархіального керівництва в 1755 р. храм було закрито, і невдовзі значна частина його стін, не діждавшись ремонту, впала з крутого берега в річку Остер¹¹, після чого від церкви лишилося, мабуть,

тільки те, що дожило й до наших днів. Це вівтарна частина (апсида, віма та вівтарна арка), а також залишки східної стіни з кутвою південно-східною частиною основного об'єму будівлі.

Перші дослідження залишків Михайлівської церкви було проведено в кінці XIX ст. М. Константиновичем¹². У 1907 р. Імператорська Археологічна комісія звернула увагу на цю стародавню пам'ятку, тоді ж архітектор-реставратор П. Покришкін обміряв її і зробив креслення. За його проектом коштом Остерської повітової управи під стіни підвели контрфорси, які й до сьогодні утримують південну стіну апсиди та південно-східний кут колишньої церкви над урвищем. У той же період апсиду було вкрито дахом, а вівтарну арку закрито ґратами із шибками, які мали вберегти залишки фресок від атмосферних впливів, водночас лишивши їх доступними для огляду¹³. У кінці 40-х років минулого століття Академією архітектури УРСР було проведено нові обміри руїн церкви та певні ремонтні роботи – вибиті на той час шибки в ґратах вівтарної арки та у трьох вікнах в апсиді були зашиті бляхою¹⁴. На початку 60-х років XX ст. Інститут археології АН УРСР здійснив розкопки довколишньої території¹⁵. Матеріали цих досліджень показали, що Михайлівська церква була одноапсидним невеличким храмом з двома стовпами Г-подібної форми в західній частині, на які спиралася баня, зроблена згідно з літописними даними з дерева, бокові нави церкви мали дуже незначну ширину. У муруванні збережених частин її стін виявлено плінфу з чернігівськими клеймами, що свідчить про виготовлення цегли в Чернігові, водночас, можливо, й про те, що церкву на замовлення переяславського князя будували чернігівські майстри, але зберігаючи риси переяславської архітектурної школи – одна апсида та вузькі бокові нави¹⁶.

У збережених частинах Михайлівської церкви й сьогодні ще можна побачити залишки первинних розписів: три реєстри зображень у її апсиді, а в заглибленні віми та в лутках апсидних вікон – фрагменти орнаментів. Ділянки первинного тиньку збереглися й на внутрішніх лопатках вівтарної арки, але вже без жодних залишків фарбо-

вого шару. У верхньому реєстрі розпису, який міститься в консі апсиди, зображено постать Богородиці-Оранти, обабіч неї – двох архангелів. Середній реєстр займає “Євхаристія”. У нижньому реєстрі заціліли залишки верхніх частин постатей святих. У консі апсиди існує великий випад тиньку, через що зруйновано середину постаті Богородиці-Оранти і значна частина постаті лівого архангела. Цей випад опускається й нижче, руйнуючи “Євхаристію” по її лівому краю. Виходячи з описів М. Макаренка і його малюнків, ця втрата приблизно в таких же розмірах існувала вже й тоді.

Загальну іконографію апсидних зображень М. Макаренко ні в першій, ні в другій статті не аналізує. Відзначивши лише те, що вона традиційна¹⁷, він відразу приступає до опису конкретних зображень.

Богородиця-Оранта

Богородиця має брунатний, червонуватий, дуже стертий плащ (мафорій) і блакитну столу з поручами, обробленими орнаментами. Усі краї вбрання оконтурені червоною смужкою, яка місцями досить яскраво виділяється на згаслому тлі, черевички Богородиці, на відміну від традиційного червоного кольору, зберегли залишки блакитного пофарбування. Під ногами знаходиться світло-коричневе прямокутне підніжжя, особливістю якого є те, що з усіх його боків промальовано червоно-коричневі смуги, й тому це підніжжя виглядає як килимок, у той час, як традиційно такі підніжжя мають вигляд підвищень (темні смуги зазвичай промальовуються лише з двох боків). Богородиця стоїть з опорою на ліву ногу, виставляючи праву, її підняті руки намальовано так, щоб створити необхідний ефект декоративності загального силуету, а не у відповідності із реальністю. У висоті постаті Богородиці вміщується сім голів (абсолютні розміри її постаті не визначаються ні в першій, ні в другій статті). Постать Богородиці не позначена присадкуватістю, яка притаманна мозаїчній Оранті Софії Київської, на відміну від якої остерська Оранта вражає легкістю й монументальністю¹⁸.

Порівнюючи остерську Оранту з іншими пам'ятками, М. Макаренко визначає їй найближчого аналога за малюнком, яким, на

його думку, є рельєфне зображення Оранти, що знаходиться в церкві Санта Марія ін Порто в Равені, привезене туди ніби-то з Греції 1100 р.¹⁹

Постаті архангелів

Постать архангела, що стоїть біля лівої руки Богородиці (південного архангела), багато краще збережена. Хоча її обличчя та німб змиті, але деякі подробиці одягу місцями зовсім не зачеплені руйнуваннями. Над головою цього архангела, між нею та вершиною мірила, яке архангел тримає в руці, збереглися незначні залишки напису церковнослов'янськими буквами **ИХА**. Отже, це є зображення архангела Михаїла, відповідно постать правого архангела представляє Гаврила. Від правої постаті збереглася тільки верхня частина та залишки ноги. Архангели зображені фронтально. Висота архангела Михаїла разом із німбом 3 аршини, 7 вершків [2,45 м]. Вдягнені архангели в хітони (в іншому місці хітони названі стихарями [а варто було б назвати їх далматинками. – Ю. К.], поверх яких смуги лоронів. В архангела Михаїла хітон світло-червоний, прикрашений ромбами з хрестами в середині, промальованими темно-червоним кольором, на подолі хітона чотири прямокутні нашивки, які доволі попсовані. Складки на подолі намічені білими штрихами. Лорон на цьому архангелі світло-коричневого кольору, розшитий по передньому краю трьома рядами квадратів, кожен з дев'ятьма білими крапками перлинами (?) [знак запитання М. Макаренка. – Ю. К.]. Взуття архангелів світло-червоне, архаїчне за формою, намальоване прямими лініями темно-червоного кольору.

У лівих руках обидва архангели тримають берла, за біблійною термінологією мірила [в одному місці вони помилково названі лабарумами. – Ю. К.], а в правих – сфери, від останніх лишилися тільки круглі сірі плями. Фігурні завершення мірил складаються з трьох ромбів, над якими знаходиться трипелюсткове розгалуження, яке певною мірою нагадує лілію, в основі якої розташовано четвертий ромб. Кожен ромб у центрі має блакитну пляму, а по кутах чотири білі крапки, пелюстки верхнього розгалуження прикрашені світло-червоними серцевинами²⁰.

Опису лівого архангела М. Макаренка не дає, але за малюнком-схемою, на якій підписано кольори, визначається, що його далматик мав сіро-зелене загальне пофарбування, по якому білилами було промальовано рослинний орнамент.

Стосовно колористичного вирішення зображень архангелів М. Макаренка пише, що, попри безрадісне загальне враження, яке справляє розпис з огляду на його стан збереженості, між брунатно-червоними плямами помічаються вкраплення жовтої, зеленої, блакитної та білої фарб, а коли придивитися, то можна помітити певну й непогану розмальовку, гру теплих тонів з холодними й художньо розміщених. Зелений та синій кольори відіграють роль додаткових до брунатно-червоних, до “любрику” [фарба типу червоної вохри. – Ю. К.], причому основним є останній, у численних його варіантах – то розбілений, то темніший (з сажею). Чималу роль відіграє білий колір, який використовують для окрас, головним чином, одягу: перл, каменів тощо. Крім цього, біла фарба застосовується для ліній, що розмежовують складки вбрання [очевидно, маються на увазі смуги світлого тону на складках. – Ю. К.]. Зображення оточує синій колір [синє тло. – Ю. К.], який своїм холодним відтінком ще більш виявляє колористичні якості розпису²¹.

Далі в обох статтях перераховуються численні аналогії до описаних зображень архангелів та їх деталей²². З огляду на обмежений обсяг цієї статті ми їх повторювати не будемо.

“Євхаристія”

Нижче від зображення Богородиці-Оранти та двох архангелів знаходиться реєстр із зображенням “Євхаристії”. У центрі цієї композиції зображено престол з ківорієм над ним, з обох боків престолу дві постаті Христа, що подає причастя під двома видами апостолам, які підходять до Нього з обох боків двома групами. Христу прислужують два ангели з рипідами в руках. Знизу в цю композицію врізаються три вікна, що, як уважає М. Макаренко, порушує композиційну цілісність сцени²³. Далі він пише про “скупченість” бокових груп апостолів, яку пояснює відсутністю достатнього для них місця на апсидній

стіні. У зв’язку з цим він у першій статті висловлює гіпотезу про те, що майстри, які виконували “Євхаристію”, мали шаблони в повний розмір зображень, які механічно переносили на стіну, не маючи достатнього технічного вміння, щоб їх зменшити й підігнати під розмір архітектурної площини, чим і були викликані композиційні неузгодженості²⁴.

Зараз із такою думкою заледве чи можна погодитися, адже достеменно відомо, що середньовічні малярі-монументалісти не користувалися “кальками” чи “картонами” в повний розмір на зразок тих, якими послуговуються сучасні художники, бо в них не було ані паперу, ані картону, а пергамент для виготовлення таких “кальок” (бодай найголовніших елементів розпису) був матеріалом надто дорогим. Тим-то як взірці середньовічні художники використовували або мініатюри, або спеціально виготовлені книги зразків чи підшивки власних малюнків та шкідців, де фіксували іконографію сюжетів і окремі їх деталі та форми, які потім, працюючи в конкретних будівлях, збільшували й припасовували до необхідних розмірів та пропорцій стін (деякі підбірки таких середньовічних взірців збереглися й вивчаються сучасними дослідниками²⁵). Показово, що в своїй другій статті про цю пам’ятку М. Макаренко категорично відмовляється від свого попереднього припущення і пише: “Проте, що майстри розписали апсиду за шаблонами, а не за власною композицією, нині, гадаю, не доводиться говорити. На підставі різних спостережень бачу руку майстра композитора з ініціативою...”²⁶.

У зв’язку з цими міркуваннями М. Макаренка відзначимо, що центральна частина композиції (ківорій та постаті Христа і двох архангелів) розміщена над вікнами й, очевидно, свідомо підігнана під ширину проміжку між крайніми вікнами. Унаслідок цього постаті середньої частини непропорційно збільшені щодо бокових груп апостолів, для яких дійсно виявилось замало місця. На акварелі К. і А. Половцевих, де замальована частина “Євхаристії”, яку М. Макаренко додає до своєї першої статті²⁷, ця пропорційна неузгодженість нівельована, а на картограмі, зробленій реставраторами в 1978 р., ця особливість зафіксована документально²⁸.

Висота постатей “Євхаристії” визначена – $2\frac{1}{4}$ аршина [1,60 м]²⁹, але не зазначено, чи це розмір постатей центральної частини композиції, чи бокових груп апостолів. Виходячи з обмірів реставраторів, проведених в 70-х роках минулого століття це розмір постатей ангелів від маківки голови до нижньої частини одягу, приблизно такий же розмір мали й постаті Христа. А висота групи апостолів від верхнього ряду голів до вірогідного низу постатей (тут зараз майже нічого не збереглося) за тими ж обмірами становить приблизно 1,3 м.

Престол у центрі композиції на час опису було практично повністю змито, а ківорій над ним зберігся. Про нього в М. Макаренку пише, що він завершується звичним банеподібним верхом, зафарбованим зеленою фарбою [світло-зеленою дуже розбіленою зеленню. – Ю. К.], але під цим пофарбуванням видно намальоване червоними лініями попереднього малюнка шатроподібне покриття, таке, як у мозаїчній “Євхаристії” Софії Київської, тож очевидно, що спочатку було зображене саме таке гостроверхе покриття, а потім його форма була перероблена на сферичну. Ківорій утверджено на тоненьких колонках із капітелями, від яких місцями збереглися яскраво-червоні плями. Найчастіше ківорії, як відзначає М. Макаренко, зображаються з трьома колонами, в даному разі він має чотири колонки, одна з яких зображена подвійною (добре видно на акварелі Половцевих). Це дозволяє припустити, що це зображення шестиколонного ківорію (шоста конка ховається за лівою боковою). Такий шестиколонний ківорій, як пише дослідник, виглядає досить дивно³⁰. Стосовно зміни форми завершення ківорію він робить припущення, що така зміна могла бути результатом поновлення розписів, проведених, вірогідно, в 1195 р., після погрому церкви в 1152 р.³¹ Сучасний стан цієї фрески не дає можливості ні підтвердити, ні спростувати таке припущення.

Справа та зліва від престолу розміщено постаті двох ангелів. Вони тримають у руках рипіди, форму яких визначити важко. Нижній край їх довгих білих шат [стихарів. – Ю. К.] по низу оторочено широкою опушкою, дуже змитою³². Постаті Христа лише згадані, але

ні права, ні ліва не описані. Напевно, вони вже за М. Макаренку були в дуже поганому стані (зараз від зображень Христа збереглися лише змиті силуети).

Стосовно лівої групи апостолів відзначено, що її видно погано. Нині частина цієї групи зруйнована внаслідок випадку тиньку, а ті постаті апостолів, які збереглися, виглядають згаслими плямами. Про праву групу апостолів сказано, що її стан дає уявлення про характер розташування та рухи зображених у ній постатей. Від них на той час збереглися загальні форми, а деінде й окремі деталі. На місцях голів червоні плями зі змитим малюнком. У перших двох апостолів нижній одяг [хітони. – Ю. К.] темно-сірий, аж зеленкуватий (можливо, колись – білий, або зеленкуватий) під червоно-коричневими плащами [гіматіями. – Ю. К.], у третього апостола нижній одяг блакитний. Контури постатей [первинний малюнок? – Ю. К.] промальовані червоним кольором. Широкі складки вільно облягають тіла, на червоних тканинах вони написані темно-червоним кольором, а на сіро-зелених – темно-синім. Тло композиції написано так, як і в зображенні Оранти – темно-синім ультрамарином [ляпіс-лазуром. – Ю. К.]. Під ногами апостолів – сіро-зелена земля. Апостолів скомпоновано у два ряди. Три передні постаті майже повністю закривають фігури другого ряду (проглядаються тільки їхні голови). Широко розставлені ноги апостолів демонструють їх активний рух, вони сильно нагинаються і простягають уперед зігнуті в ліктях руки³³.

Порівнюючи апостолів цієї композиції з аналогічними зображеннями в мозаїчних “Євхаристіях” Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, М. Макаренко звертає увагу на значну різницю. Він зауважує, що в київських пам’ятках апостоли підходять до престолу в позах вільних, один за одним, без великого руху, натомість в остерських розписах апостоли скупчуються в натовпі і в жвавому русі, зігнуті якоюсь силою, підходять до Спасителя не поважно, а радше, боязко. А найближчі аналогії в монументальному живописі до окремих постатей апостолів остерської композиції дослідник виявляє в Серрах та в Містрі,

не називаючи, однак, конкретних пам'яток³⁴. Містра була заснована в 1249 р. в Пеліопонесі (Греція), в ній збереглося кілька церков, у розписах яких представлена "Євхаристія"³⁵, а в Серрах (Македонія) існувала мозаїчна "Євхаристія" в церкві Св. Федора (Митрополії), кінця XI – початку XII ст.³⁶, яка згідно із загально визнаною думкою за композицією постатей апостолів в обох групах дає найближчу паралель "Євхаристії" мозаїк київського Михайлівського собору³⁷. Останню аналогію, яку М. Макаренко вважає найближчою, дає срібна сірійська патена з карбованим зображенням "Євхаристії", яка походить зі Стума, що датується 568–578 рр. (Стамбул, Археологічний музей)³⁸. Тут дійсно бачимо апостолів, що з обох боків підходять до престолу згинаючись і утворюючи живописні натовпи³⁹, які подібні за композицією тому начерку, що зробив М. Макаренко з правої групи апостолів остерської фрески.

До опису, зробленого М. Макаренко, слід додати й те, що в остерській "Євхаристії" лише голови постатей Христа та ангелів увінчуються німбами, натомість апостоли зображені без них. Це добре видно на акварелях та малюнках, якими ілюстровано обидві статті М. Макаренка, і простежується на натурі в самій пам'ятці за вцілілими контурами силуетів. Іконографічні варіанти зображення апостолів з німбами та без них в "Євхаристіях" існували паралельно, але в монументальному малярстві в цьому сюжеті апостоли частіше даються з німбами. Цією ознакою розписи Михайлівської церкви в Острі уподібнюються композиції "Євхаристії" в мозаїках Михайлівського Золотоверхого собору, де апостоли також без німбів⁴⁰.

Святительський чин

У нижньому регістрі розташовується святительський чин з шести постатей – по дві постаті на північній та південній стінах апсиди та дві в проміжках між трьома вікнами в центрі апсидного півкола. Ці постаті в нижніх частинах обсіпалися разом із тиньком, приблизно в такому ж стані їх тиньк зафіксовано на початку XX ст. кресленням П. Покришкіна. Однак фарбовий шар цих постатей тоді був краще збереженим, що зафіксовано світлинами М. Макаренка. Святителі правими руками благословляють, а в лівих

тримають закриті Євангелія. Їх великі постаті [суворо фронтальні. – Ю. К.] створюють враження величі, дякуючи нерухомості та широким тканинам риз. На них далматіки [стихарі та фелони. – Ю. К.] і широкі омофори. Їх голови та одяг виглядають червоно-коричневими силуетами [це червоно-вохристі первинні прокладки, на яких ні малюнок, ні шари моделювання не збереглися, а зараз і від прокладок збереглися ледь помітні сліди. – Ю. К.]. Лише білі смуги омофорів розбивають однотонний червоний колір⁴¹.

Ні один зі святителів не ідентифікувався вже за М. Макаренка, бо біля жодної з постатей написи не збереглися, а на їхніх головах зникли не лише риси ликів, але й такі деталі, як бороди та зачіски.

У нижній частині стін апсиди М. Макаренко виявив малопомітні сліди запису, який датував XVII ст.⁴² Про що йдеться, нині визначити неможливо, позаяк в означених місцях зараз мало що видно, або й взагалі нічого.

Орнаментальний розпис на стінах віми

Стіни заглиблення [віма. – Ю. К.], що відділяють апсиду від тріумфальної арки, розписані орнаментом, задня стінка тріумфальної арки [східні грані лопаток вівтарної арки. – Ю. К.] також вкрита орнаментом. На площині лопатки, яка знаходиться ліворуч, орнамент [орнаментальний фриз. – Ю. К.] утворено хвилясто вигнутим стеблом, від якого відгалужуються пагони з лілієподібним листям на кінцях. У місцях, звідки беруть початок пагони, інколи зображається брунька у вигляді кільцевої перемички [петлі. – Ю. К.]. Тло орнаменту сіро-зелене або червоно-коричневе з варіаціями відтінків більш чи менш червоних. На площині тієї самої арки справа орнамент утворено зизагоподібною смугою, що утворює трикутники з вписаними в них такими ж лілієподібними квітами. Площини стін, перпендикулярні до описаної площини арки [стін заглиблення віми. – Ю. К.], розписані орнаментом, утвореним із тих самих елементів, але складнішим за композицією. Він компонується з ряду ромбів, з'єднаних кутами, по середині кожного з них – по два стебла. Трикутники, утворені проміжками між цими ромбами, заповнені аналогічними стеблами. Колорит орнаменту визначається оранжевими, темно-оранжеви-

ми, коричневими, зеленими та білими кольорами⁴³ [білилами промальовано стебла й усі конструктивні елементи орнаменту, а тло між ними заповнене перерахованими хроматичними кольорами. – Ю. К.]

До цього додамо, що в лутках вікон у апсидій стіні й по сьогодні збереглися фрагменти орнаментів, аналогічних за морфологією до тих, які прикрашають стіни віми.

Походження такого орнаменту, як пише М. Макаренко, сягає класичної давнини. Подібні орнаменти трапляються у всіх європейських країнах, а також країнах малоазійського та середньоазійського сходу що мали контакт з класичним світом, а в часи володарювання на ближньому сході Візантії й арабів він стає там панівним. Найближчу аналогію до цього орнаменту остерських розписів дають фрески Софії Київської⁴⁴.

Орнаментальний розпис на уступі над конхою апсиди

Уступ, який відділяє конху апсиди від склепіння віми, вище від п'ят конхи розписано орнаментом, складеним із серцеподібних клейм, що спрямовані загостреними частинами догори. Кожне клеймо оточене вузькою синьою смугою, і в кожному з них на світло-червоному тлі розміщена масивна квітка із соковитих пелюсток сіро-зеленого та зеленого кольорів. У центрі орнаменту міститься найбільше клеймо, а по боках клейма зменшуються й закінчуються з обох країв орнамент відкритою [без облямовуючого клейма. – Ю. К.] квіткою складної форми і пагоном з трилисником на кінці⁴⁵. У першій статті М. Макаренко публікує замальовку цього орнаменту, на якій усі описані його деталі дуже добре зафіксовано. До сьогодні від цього орнаменту збереглися лише кольорові плями з розмитими контурами.

Аналогій до орнаменту з квітами М. Макаренко не визначає. Але можемо відзначити, що він, як і попередній, трапляється у фресках Софії Київської, а в її мозаїках орнаменти такого типу – так звані “квітково-листяні” – є основними⁴⁶.

Залишки фрескового тиньку на вівтарній арці

На схилах вівтарної арки існують фрагменти фрескового тиньку, де збереглися прокреслені по вологому розчину великі кола. Вони свідчать, що на цих схилах було зоб-

ражено ряд медальйонів. Жодних залишків фарбового шару в цих медальйонах зараз не збереглося, а на початку минулого століття в медальйоні, який розташовувався в замковій частині арки, ще виднілися залишки хреста, існування якого відзначив М. Макаренко⁴⁷ (про колір хреста відомостей немає). Якихось припущень стосовно можливого заповнення прографлених кіл на вівтарній арці дослідник не висловлював.

Стосовно майстрів – виконавців розпису остерської церкви – М. Макаренко висловив гіпотезу, що вони з Києва⁴⁸. Така думка, вочевидь, пов'язана з його припущенням, що названа церква виникла за часів Юрія Долгорукого. Якби він вважав, що її фундатором був Володимир Мономах, який на рубежі XI–XII ст. був князем переяславським, то, мабуть, логічніше було б припустити, що її зводили й розписували майстри з Переяслава, де на той час існувала своя архітектурна школа й, безумовно, мала бути також художня.

Першу свою статтю (1916 р.) про розписи Михайлівської церкви в Острі М. Макаренко завершує словами: “Перед нами одна з небагатьох, чудом збережених пам'яток мистецтва древньої Русі...”⁴⁹. Закінчення другої статті (1928 р.) звучить інакше: “Розписи загинули. І загинули майже на наших очах. Ще одним важним твором мистецьким зменшилася наша скарбниця”⁵⁰.

У 1977–1980 роках Київська міжобласна науково-реставраційна виробнича майстерня провела у вівтарній частині Михайлівської церкви в Острі під керівництвом реставратора Володимира Бабюка консервацію тиньку та решток фарбового шару її колишніх розписів⁵¹. На той час ґрат зі склом, встановлених на початку століття для захисту мальовань, у вівтарній арці вже не існувало. Від них лишилися рештки з вибитими шибками у верхній частині арки, а нижня частина арки була забита дошками. У реставраційній документації того періоду, окрім фіксації результатів консерваційних робіт по стінопису, подано короткі проектні пропозиції відомого історика архітектури Ю. Асеева щодо консервації архітектури цієї пам'ятки. На його думку, для найкращого подальшого зберігання руїн оптимальним було б віднов-

лення всієї будівлі церкви з включенням в неї її збережених залишків. Учений підкреслює, що в даному разі таке відновлення й допустиме, і бажане саме заради найкращого збереження тієї автентичної частини, що дійшла до наших днів. Він відзначає, що виконання подібного проекту не було б надто обтяжливим, але розуміє його утопічність на той період (1978 р.), тому рекомендує хоча б відновити ґрати зі склом в арці для збереження того, що лишилося від колишніх розписів і, по можливості, доповнити їх тамбуром. До речі, за його свідченням, перший проект захисту фресок було запропоновано саме М. Макаренком⁵². Але поруйновані ґрати зі склом відновлені так і не були, не кажучи вже про тамбур.

* * *

Спасо-Преображенський собор в Чернігові разом зі Софійським собором у Києві є найдавнішим храмом Київської Русі, який дійшов до наших днів майже повністю збереженим. Його було закладено чернігівським князем Мстиславом Володимировичем, на час смерті якого в 1036 р. стіни Спаського собору були зведені, за літописним свідченням, на таку висоту, що вершник, який сидить на коні, міг дістати рукою їх верх⁵³. Отже, вірогідне завершення собору припадає на кінець 40-х років XI ст. На відміну від Софії Київської, яка зберегла третину площі своїх мозаїк і до половини площі фресок, від первинного малярського опорядження чернігівського Спаса до сьогодні дійшли мізерні залишки. Основна частина фрагментів розписів була виявлена й звільнена від пізніших нашарувань на початку 80-х років минулого століття під керівництвом реставратора Олексія Лісаневича⁵⁴. Найперший фрагмент було знайдено в 1923 р. М. Макаренком і ним же тоді досліджено, описано й опубліковано у статті, яку ми розглядаємо.

Тогочасні дослідження в Спаському соборі було розпочато влітку 1923 р. Вони носили передусім архітектурно-археологічний характер⁵⁵. Залишок первинного стінного розпису було виявлено випадково. Під час виконання зондажних досліджень, коли на склепінні вітрильниці під барабаном північно-західної бані звільняли мурування

від пізніх нашарувань, було відкрито ділянку первинного тиньку із зображенням постаті святої (ділянка знаходилася на північному схилі східної арки, на яку спираються вітрильниці бані. Стародавній живопис легко звільнявся від пізніх нашарувань без втрат фарбового шару. Для його остаточної очистки було запрошено художника-реставратора М. Касперовича, який зняв залишки новітнього тиньку і промив живопис дистильованою водою з невеликою домішкою білка⁵⁶.

Виявлений розпис представляє постать святої, яка збереглася до колін (нижче колін первинний тиньк було збито ще в давнину). Постать зображено фронтально, лик молодий, правою рукою свята вказує на Євангеліє, яке знаходиться в її лівій руці. Навкруги голови – німб. На святій – мафорій, який на зображенні голови значною мірою стертий. Колись він був, як і увесь одяг, червоний, а на момент відкриття червона фарба лишилася тільки невеликими ділянками, решта площі – оголений ґрунт жовтувато-білого кольору. На правому рукаві помітна широка перемичка [поруч рукава нижньої туніки, яка має такий самий червоний колір, як і мафорій. – Ю. К.]. Розрізнити які-небудь деталі в сучасний момент, як пише М. Макаренко, неможливо, якщо вони колись були, але, мабуть, ніяких окрас та складок, окрім тих, що можна побачити тепер, не було⁵⁷.

Напису біля постаті не збереглося. Пропонуючи атрибуцію цього зображення, М. Макаренко передусім звертає увагу на такий атрибут, як Євангеліє. Воно вказує на те, що представлена свята є проповідницею і не простою проповідницею, а рівноапостольною. Враховуючи це, М. Макаренко називає два можливі варіанти атрибуції – це св. рівноапостольна Ніна, просвітителька Грузії або рівноапостольна Текля, дуже популярна на Близькому сході свята⁵⁸. З-поміж цих варіантів сам він ніби не віддає переваг жодному, а в науці надалі закріпився другий варіант, у всіх наступних публікаціях це зображення називають св. Теклею⁵⁹.

Оцінюючи стиль та художні якості пам'ятки, М. Макаренко насамперед зосереджує увагу на класичних рисах лику. Вони виявляються в правильному малюнку та пластиці

форми, модельованої дуже лаконічними засобами – кількома точно й сміливо покладеними мазками світлого тону та рефлексів, які вкупі створюють враження розвиненої розтяжки тону, що м'яко ліпить об'єм. Водночас зображення постаті відзначається виключними декоративними якостями, які органічно сполучаються з реалістично трактованими деталями, що, як відзначає М. Макаренко, під силу поєднати далеко не кожному з майстрів. Тож маляр, який виконав цей розпис, мав і великий хист, і велику майстерність, що дало підстави дослідникові називати його першорядним майстром минулого⁶⁰. Не менше захоплення викликав у вченого і лаконічний колорит живопису. Про нього він пише, що по всій постаті помічається лише одна фарба – червона, в різних відтінках. В освітлених частинах розпущена білилами, а в тінювих – чорною фарбою (сажею). Тло сірувато-голубувате, воно виконане білою та чорною фарбами, змішаними разом. Таким чином, обмеженість кольорів доведена до мінімуму. Але ці кольори застосовані так уміло, що коли глядач дивиться на зображення святої, то здається, що на ньому є і голубувата фарба, тоді як це суміш чорної та білої; здається і жовта, але це знов-таки – біла, червона та чорна. Тож комбінацією лише цих трьох фарб майстер досягає всіх необхідних йому ефектів⁶¹.

Окрім естетичних спостережень і оцінок, у дослідженні міститься інформація й питома технологічного порядку, яка з наукового боку зараз не менш важлива, бо самої пам'ятки вже не існує. Передусім М. Макаренко чітко термінологічно розмежує фреску й темперу. Фреска пишеться пігментами, затертими на чистій воді, що кладуться по вологому вапняному тиньку, на якому закріплюються завдяки процесам, які проходять при висиханні та карбонізації вапна (М. Макаренко пише про втягування фресковим тиньком води з фарбою, що не зовсім правильно, але наразі це не так важливо). А темпера пишеться пігментами, розпущеними на яйці, або на інших клеях, унаслідок чого темперна фарба може лягати товстими й непрозорими шарами на тиньк (що для фрески не характерно). Трапляється, коли

одна й друга техніки сполучаються, і фрескове малярство підправляється темперою. У цьому разі тиньк також підготовляється частинами (розрахованими на односеансну роботу по вологому тиньковому розчину), але ці варіанти слід навчитись розрізняти, – зауважує М. Макаренко⁶². Стосовно досліджуваного фрагмента конкретного визначення техніки виконання його живопису в статті не знаходимо, але в ній наведено спостереження над його фарбовим шаром. Його було нанесено, за М. Макаренко, місцями досить товстим шаром, який відлущується, лишаячи по собі майже чистий тиньк. Звідси висновок про те, що фарбу було покладено на клейовому в'язучому⁶³.

Інші свідчення М. Макаренка стосуються тинькової основи розпису. Про тиньк він пише, що його поверхня вилощена, інколи блискуча, як слонова кістка, має жовтуватий колір, а на поверхні від фарбового шару червонувата. У розломі помітно багато зерна, лушпайок ячменю або пшениці [застосованих як наповнювач. – Ю. К.]. Крім того, часті волокна конопель чи льону покладено в масу розчину для надання йому міцності (завдяки волокнам розтріскані й розламані шматки тиньку тримаються один одного)⁶⁴. Звернемо увагу на те, що в описі немає згадки про мінеральний наповнювач розчину, і це не випадково. Детальні візуальні дослідження торцевих зломів тиньку інших фрагментів стародавнього розпису, відкритих на стінах Спаського собору у 1982 р., показали, що їх розчини належать до класу карбонатних, тобто таких, мінеральний наповнювач яких складається з тієї ж карбонатної породи, з якої виготовлено й вапняне в'язуче. Такий наповнювач при простому візуальному огляді відразу виявити дуже складно.

Підсумовуючи свідчення М. Макаренка й дані натурних обстежень фрагментів, відкритих у Спаському соборі пізніше, доходимо висновку про те, що технологія виготовлення тинькового розчину під стінний розпис у чернігівському Спасі істотно відмінна від тієї, яка характерна для київського храмового малярства XI ст. У Києві основним видом рослинного наповнювача стінного тиньку була солома, а солома та зерна трапляються

як окремі включення. Щодо волокнистих наповнювачів, то вони в Києві регулярно трапляються лише в XII ст., а в XI ст. основною рослинною домішкою є тільки солома. Тиньк із карбонатним наповнювачем виявлено лише при розкопках київського дитинця, і він багато гіршої якості, ніж в чернігівському Спасі і, очевидно, належить в основному палацовим спорудам, а в розчинах, призначених для виготовлення фрескового тиньку в храмах, застосовувалися спеціальні види мінерального наповнювача⁶⁵.

Статтю про відкритий фрагмент розпису у Спаському соборі М. Макаренко завершує роздумами над майбутньою долею “художньої святині” (так він називає зображення св. Теклі) і з цього приводу висловлює такі міркування. Перший варіант – це зберегти розпис у соборі на стіні. Для цього необхідно, не гаючи часу, закріпити його на місці (у ньому вже на той час існували погрозливі відставання тиньку, які, на думку М. Макаренка, з часом мали прогресувати). Потім потрібно захистити цей фрагмент від пилу і зовнішніх впливів. А для того, щоб пам’ятка була доступною для огляду, необхідно зробити біля неї настил. Такий варіант М. Макаренко вважає ідеальним, бо, як він говорить, всі пам’ятки повинні залишатися на первісному місці. Але відразу ж пише про утопічність такої можливості: “Мені здається, що закріплення і захищення розписи, так як і робота (правда багато легша) по улаштуванню містка для підходу до розписи, потягне за собою так багато турбот, уваги і матеріальних витрат, що – боюсь – не буде вона виконана місцевими чернігівськими силами, навіть, і при їх щирому бажанні”. Тому другий засіб зберегти розпис – це зняти її з муру і перевезти до одного з відповідних музеїв для подальшої консервації. Залишити розпис на місці при існуючих умовах зберігання було б злочином⁶⁶.

Заключні слова Миколи Омеляновича виявилися пророчими як стосовно прогресуючого аварійного стану зображення св. Теклі, так і стосовно опіки над нею. З невідомих причин щонайменше два роки після публікації його статті пам’яткою ніхто не займався. Питання про її закріплення або перенесення до Чернігівського державного історичного

музею перед Київською крайовою інспектурою охорони пам’яток культури було поставлене лише в кінці 1926 р. директором музею М. Вайнштейном. У грудні того ж року питання обговорювалося на засіданні інспектури та Археологічного комітету Всеукраїнської академії наук, на якому було ухвалено попереднє рішення про необхідність перенесення фрески до Чернігівського музею. Для виконання цієї роботи за рекомендацією члена Державної реставраційної комісії РРФСР Миколи Сичова було запрошено з Ленінграда професора Всеросійської Академії мистецтв Дмитра Кіпліка. На той час стан розпису був уже таким, що, за порадою того ж М. Сичова, для того, щоб уникнути обвалу тиньку, під нього було відведено тимчасовий “матрацик” на дощатій основі. Д. Кіплік для виконання робіт по демонтажу розпису прибув до Чернігова в липні 1927 р. і тоді ж св. Теклю було вже перенесено до Чернігівського Державного музею (нині Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського)⁶⁷. У цьому музеї пам’ятка експонувалася до початку війни в 1941 р. На час війни фонди музею не було евакуйовано, і фреска загинула разом з іншими експонатами під час пожежі, що виникла під час одного з бомбардувань⁶⁸.

На сьогодні від чернігівської св. Теклі лишилася написана про неї М. Макаренко стаття та дві опубліковані в ній світліни, зроблені, вочевидь, відразу після її розчистки. Існує також кілька копій цього розпису, виконаних у 20-х роках ХХ ст. ленінградськими художниками⁶⁹. Ось і все. На цьому можна було б завершити. Але кілька слів скажемо про долю самого Миколи Омеляновича Макаренка, хоча всім, хто цікавиться історією української культури і науки, вона зараз добре відома. І все-таки...

18 лютого 1934 р. Політбюро ЦК КП(б)У приймає постанову про будівництво в Києві в районі Софійської площі й Михайлівського Золотоверхого монастиря центральних установ, а 27 березня того ж року Центральному виконавчому комітету пропонується видати постанову (без опрелюднення) про знесення Михайлівського монастиря⁷⁰. Коли у квітні чутки про це таки просочилися у пресу,

М. Макаренко був одним із тих небагатьох, хто безстрашно виступив проти знищення унікальної пам'ятки⁷¹. Постановою Особливої наради від 23 травня 1934 р. М. Макаренко було засуджено на вільне заслання до Казані строком на три роки⁷². Однак з Києва його відразу не вивезли. І причини для такого дивного зволікання були: Владі забажалося під цей акт свого вандалізму – вочевидь, один з найжахливіших! – підвести “наукову” базу. Для цього нею було створено спеціальну комісію (згідно з деякими документами – комітет), до якої увійшли співробітники тодішніх київських наукових закладів і фахівці, запрошені з Ленінграда для демонтажу михайлівських мозаїк та фресок. Ввели до неї і М. Макаренко, очевидно, сподіваючись, що він зважить на своє становище і говоритиме те, що від нього вимагатимуть (слово авторитетного знавця мало вагу і в тих умовах). А вимагали підтвердити те, що Михайлівський Золотоверхий собор є спорудою пізнього часу⁷³ (варіанти пропонуваніх датувань, зафіксованих тогочасними документами, коливалися від XV до XVII ст., дехто з “учених” із власної ініціативи доводив їх і до XIX ст.), а відтак зафіксувати відсутність його історичного і наукового значення, про художню цінність пам'ятки не йшлося – в очах влади такої цінності вона не мала і без підтверджень. 4 серпня 1934 р. відбулося засідання комісії, на якому її члени мали поставити підписи під смертним вирокком Михайлівському Золотоверхому собору. На цьому засіданні був присутнім і М. Макаренко. Сам слова не брав (стенограма засідання збереглася), а коли його спитали, відповів (цитуємо мовою документа): “Я работал очень много. Я с очень многим согласен, а со многим и не согласен. Поэтому разрешите мне сказать свое мнение другой раз. Спорить можно там, где есть факты, а если их нет, то нечего об этом и спорить”⁷⁴. Цю цитату інтерпретувати можна по-різному, однак важливі не інтерпретації, а те, що зі всього зібрання М. Макаренко був єдиним, хто не поставив свого підпису під рішенням про знесення Михайлівського Золотоверхого собору⁷⁵.

Дата вивезення з Києва Миколи Омеляновича точно не встановлена, але на підставі

тогочасних документів вона визначається з очевидною вірогідністю. Після горезвісного засідання 4 серпня М. Макаренко ще мав можливість зайти до майстерні Володимира Фролова – професора, запрошеного з Ленінграда для демонтажу михайлівських мозаїк. Учені спілкувалися, М. Макаренко милувався красою мозаїк, вже знятих зі стін собору. В. Фролов зробив про це запис у своєму щоденнику, датований 28 серпня⁷⁶.

11 вересня відбулося нове засідання комітету, присвячене результатам “дослідження” архітектури Михайлівського Золотоверхого монастиря. Засідання відбулося за участю тих же дійових осіб, за виключенням М. Макаренка. На цьому засіданні його поміж уже не було. Це зафіксовано протоколом⁷⁷.

Розстріляли М. Макаренка в Новосибірську 4 січня 1938 р.⁷⁸

¹ Бібліографію робіт М. Макаренка див.: *Макаренко Д. О. Микола Омелянович Макаренко*. – К., 1992. – С. 154–160.

² Там само. – С. 105.

³ *Макаренко Н. Древнейший памятник искусства переяславского княжества // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой*. – М., 1916. – С. 373–404.

⁴ *Макаренко М. Старгородська “божниця” та її малювання // Чернігів і північне лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали*. – К., 1928. – С. 205–222.

⁵ *Макаренко М. Найдавніша стінопись княжої України // Україна. Науковий двохмісячник*. – К., 1924. – Кн. 1–2. – С. 7–13.

⁶ *Мамолат Є. Монументальний живопис // Історія українського мистецтва. Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі*. – К., 1966. – С. 293, 306–310.

⁷ *Макаренко Н. Древнейший памятник...* – С. 374–378.

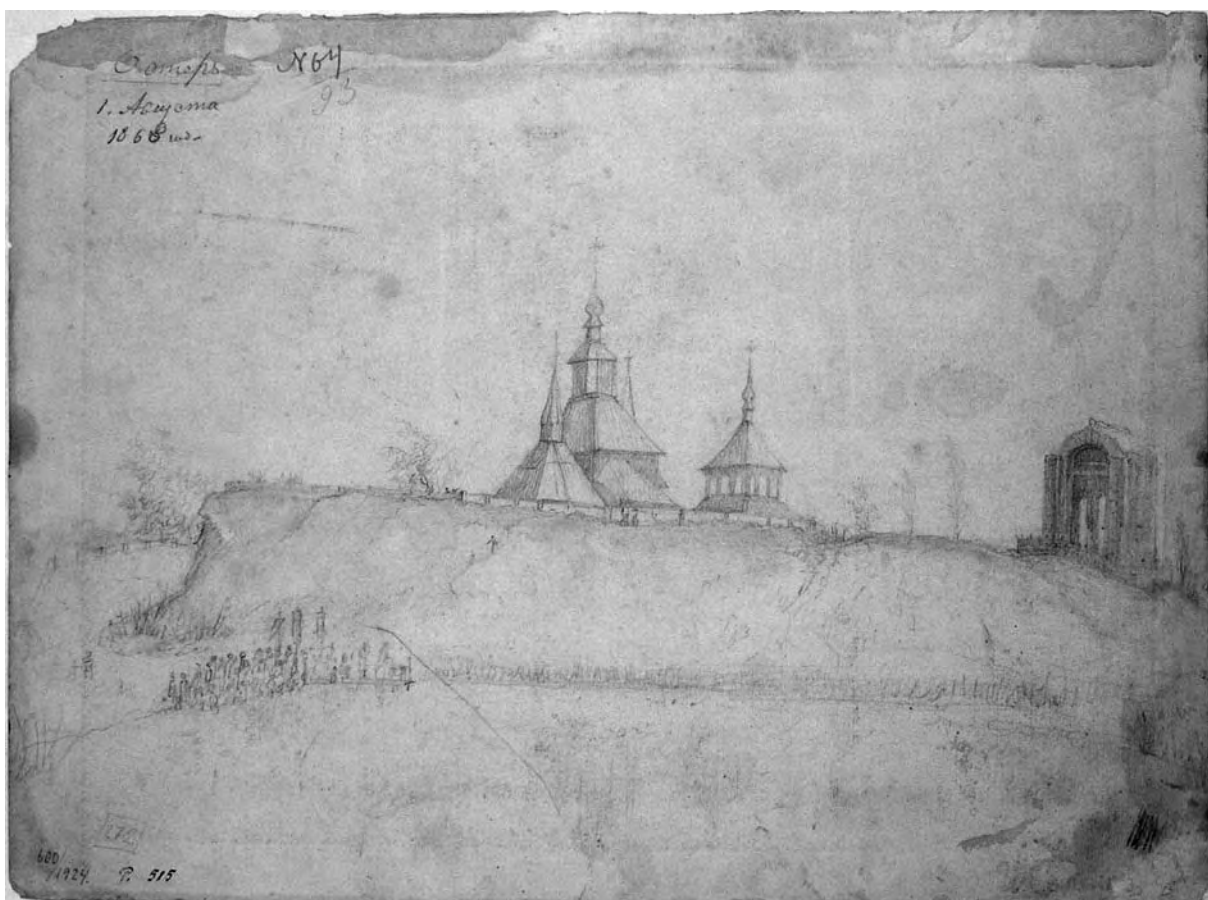
⁸ У другій статті М. Макаренко писав: “Нині я гадаю, що її (Михайлівську церкву) збудував не хто інший, як Юрій Довгорукий...” “Себ-то божницю збудовано не раніш 1120 і не пізніш 1152 року, в ті часи, коли Юрій домагався Київського столу...” (*Макаренко М. Старгородська “божниця”...* – С. 206). Проте в першій статті він не висловлювався так певно й допускав можливість того, що церква могла бути збудована і батьком Юрія – князем Володимиром Мономахом, відтак визначав вірогідні хронологічні межі її появи між 1098 і 1152 р. р. (*Макаренко Н. Древнейший памятник...* – С. 403).

⁹ *Раппопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. – Ленинград, 1982. – С. 38; Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – М., 1987. – С. 291.*

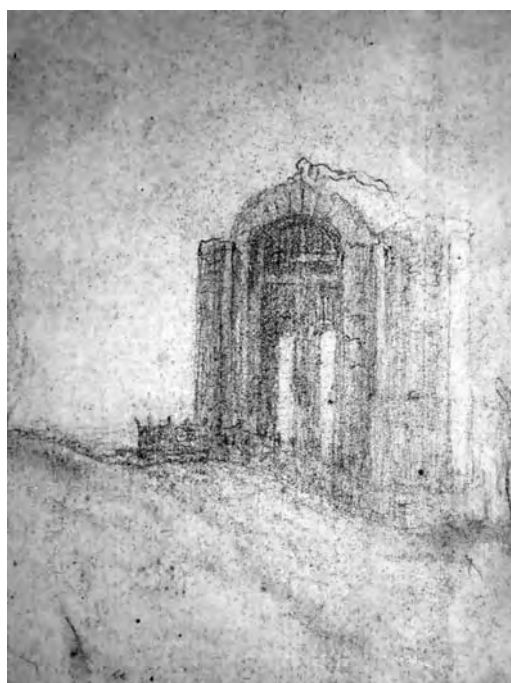
- ¹⁰ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 379–389.
- ¹¹ Там само – С. 380.
- ¹² *Константинович М.* Розвалины Юрьевой божницы в с. Старгородке // Киевская старина. – 1896. – № 10. – С. 129–139.
- ¹³ *Лукомский Г.* Материалы по истории вандализма в России // Старые годы. – 1913. – № 2. – С. 58–60.
- ¹⁴ Світлини тогочасних обмірних креслень зберігаються в Науково-методичному фонді Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури та містобудування І–1293, І–3087. Там само зберігаються світлини загального вигляду руїн церкви, зроблені в 1948 р. (3649, 4162, 4181), на яких зафіксовані ґрати в апсидній арці та рами її вікон без скла. На світлинах 1961 р. (Уи 10047, Уи 10048) ці ґрати та вікна вже зашиті бляхою.
- ¹⁵ *Богусевич В. А.* Остерский городок // Краткие сообщения Института археологии Академии наук УССР. – 1962. – Вып. 12. – С. 37–39.
- ¹⁶ *Асеев Ю.* Об архитектуре и живописи Юрьевой божницы в Остре // Проектные предложения по реставрации настенной живописи памятника архитектуры Ютьевой Божницы в г. Остре. – К., 1978. – С. 1–2 (арк. 11–12) (Архів Укрпроектреставрації); *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество. – С. 287–291.
- ¹⁷ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 206.
- ¹⁸ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 387–389; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 206–208.
- ¹⁹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 390–391; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 213.
- ²⁰ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 391–394; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 213–214.
- ²¹ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 214.
- ²² *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 393–394; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 214–216.
- ²³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 394; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 218.
- ²⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397.
- ²⁵ *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневековых художников. – М., 1998. – С. 11–32. У цій бібліографії.
- ²⁶ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 218–219.
- ²⁷ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – Табл. Б. Про К(атерину) Н. Половцеву (в російських текстах її перший ініціал “Е”) та її чоловіка А. В. Половцева з опублікованих матеріалів відомо лише те, що вони в 90-х роках XIX ст. подорожували по Україні і замальовували поруйновані пам’ятки. Серед них були й руїни Михайлівської церкви в Острі, про яку вони в Політехнічному музеї в Москві в 1893 р. прочитали доповідь, яку ілюстрували своїми акварелями (див.: *Н. Б.* Малоизвестные художественные уголки Малороссии // Киевская старина. – 1894. – С. 338–340).
- ²⁸ Проектные предложения по реставрации настенной живописи...Картограмма № 2. (Архів Укрпроектреставрації).
- ²⁹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 396.
- ³⁰ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 395. *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 218.
- ³¹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 403;
- ³² *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 395–396; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 218–219.
- ³³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 396; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 219.
- ³⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220.
- ³⁵ У Містрі “Евхаристії” представлені в розписах церков Богоматері Одигітрії (Афендіко) (1311 р.), Митрополії (до 1312 р.), Св. Софії (біля 1350 р.) (див.: *Лазарев В. Н.* История Византийской живописи. – 1986. – С. 171–172).
- ³⁶ *Кондаков Н. П.* Македония. Археологическое путешествие. – С.Пб, 1909. – С. 151–154, рис. 91–92.
- ³⁷ *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. – М., 1966. – С. 47, табл. 71; The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. – New York, 1997. – Р. 49. Церква Св. Федора в Серрах згоріла у 1913 р., від її мозаїки зберігся фрагмент, який зберігається в Археологічному музеї в Серрах (Греція) (The Glory... – Р. 47–48).
- ³⁸ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220.
- ³⁹ *Банк А. В.* Прикладное искусство // Культура Византии. IV – первая половина VII в. – Москва, 1984. – С. 608–609.
- ⁴⁰ Про семантичні відмінності варіантів зображення апостолів з німбами і без німбів див.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. – С. 42, прим. 16.
- ⁴¹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397–398; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220.
- ⁴² *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 403.
- ⁴³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 398–399; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220, 222.
- ⁴⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 400. *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 222.
- ⁴⁵ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 400.
- ⁴⁶ *Логвин Г.* Собор святої Софії в Києві. – К., 2001. – Табл. 126, 131–132, 134–135, 143, 171.
- ⁴⁷ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 402.
- ⁴⁸ Там само – С. 403.
- ⁴⁹ Там само.
- ⁵⁰ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 223.
- ⁵¹ Проектные предложения по реставрации настенной живописи...
- ⁵² *Асеев Ю.* Зазнач. праця. – С. 3 (арк. 13).
- ⁵³ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 7.
- ⁵⁴ Це досить численні, але в основному невеликі фрагменти. Серед них залишки погрудних зображень святих, частини повноростових постатей, залишок сюжетної сцени точно не визначеного змісту з великою ділянкою орнаменту, орнаменти та живописні імітації мармурового обличкування. Окрім двох фрагментів декоративного розпису (див.: *Карнабед А. А.* Новые данные о памятниках Чернигова XI–XII вв. // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 33–34) жоден із інших фрагментів на сьогодні належним чином не описано й не опубліковано, існують лише про них окремі згадки (див.: *Фесенко Л. А.*



Б. Періх. Портрет Миколи Макаренка. 1922 р.
Папір, пастель, вугілля. Збірка Національного художнього музею України.
Світлина І. Ходак



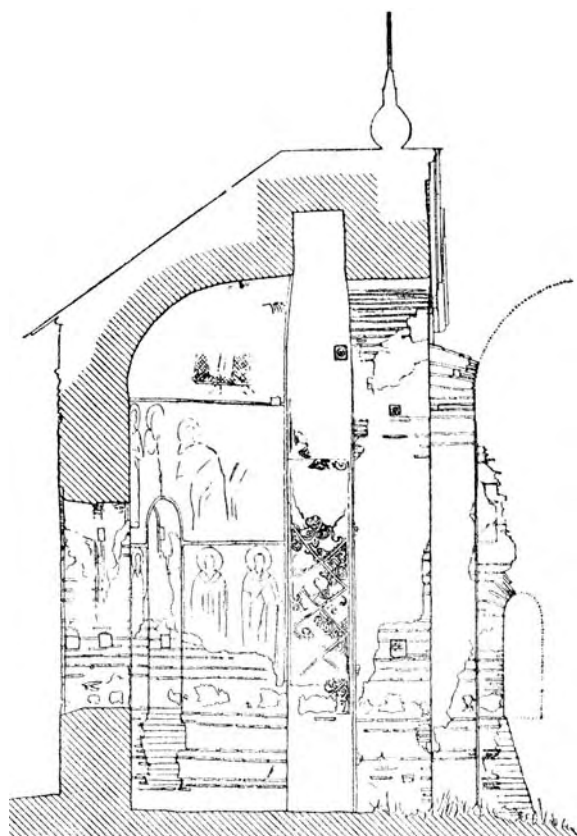
а



б

І. Сошенко. Остер. 1868 р. Папір, олівець.
Збірка Національного художнього музею України:
а) загальний вигляд; б) фрагмент – т. зв. Остерська божниця.
Світлина Д. Нікітіна

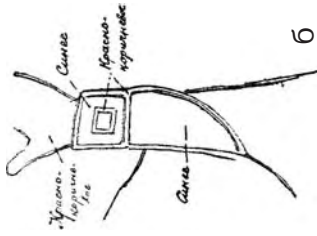
Михайлівська церква в Острі.
Розріз апсиди. Креслення
П. Покришкіна, 1907 р.



Михайлівська церква в Острі.
Постаті святицького чину,
південна стіна апсиди.
Світлина, 1906–1907 рр. (?)



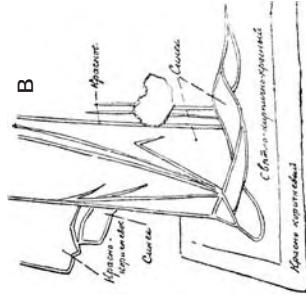
а



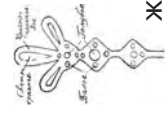
б



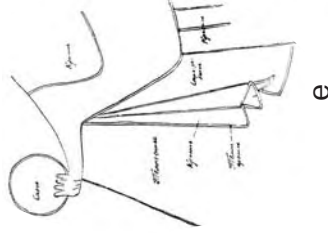
г



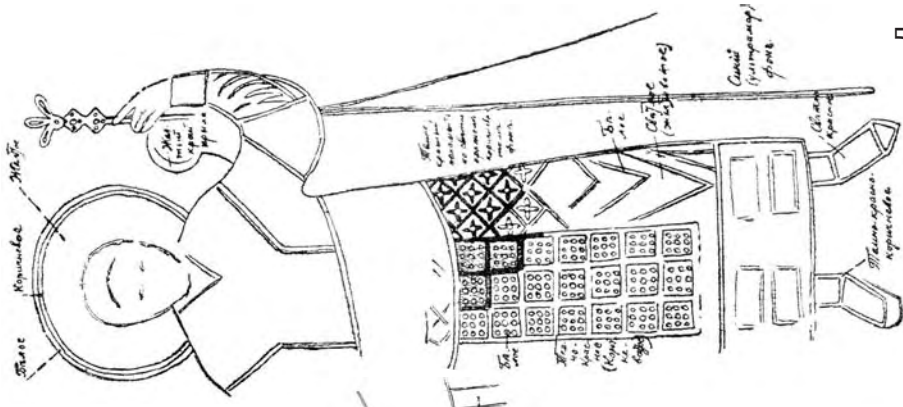
в



ж

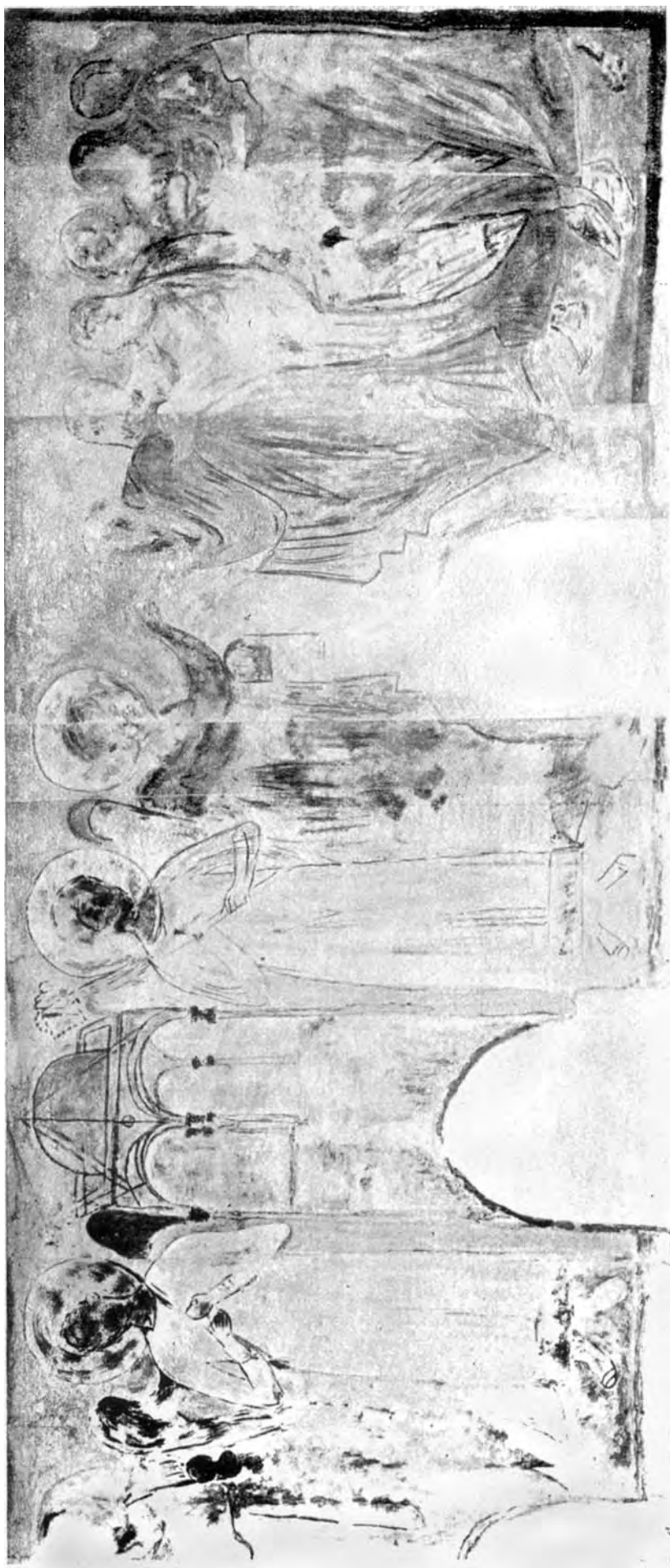


е



д

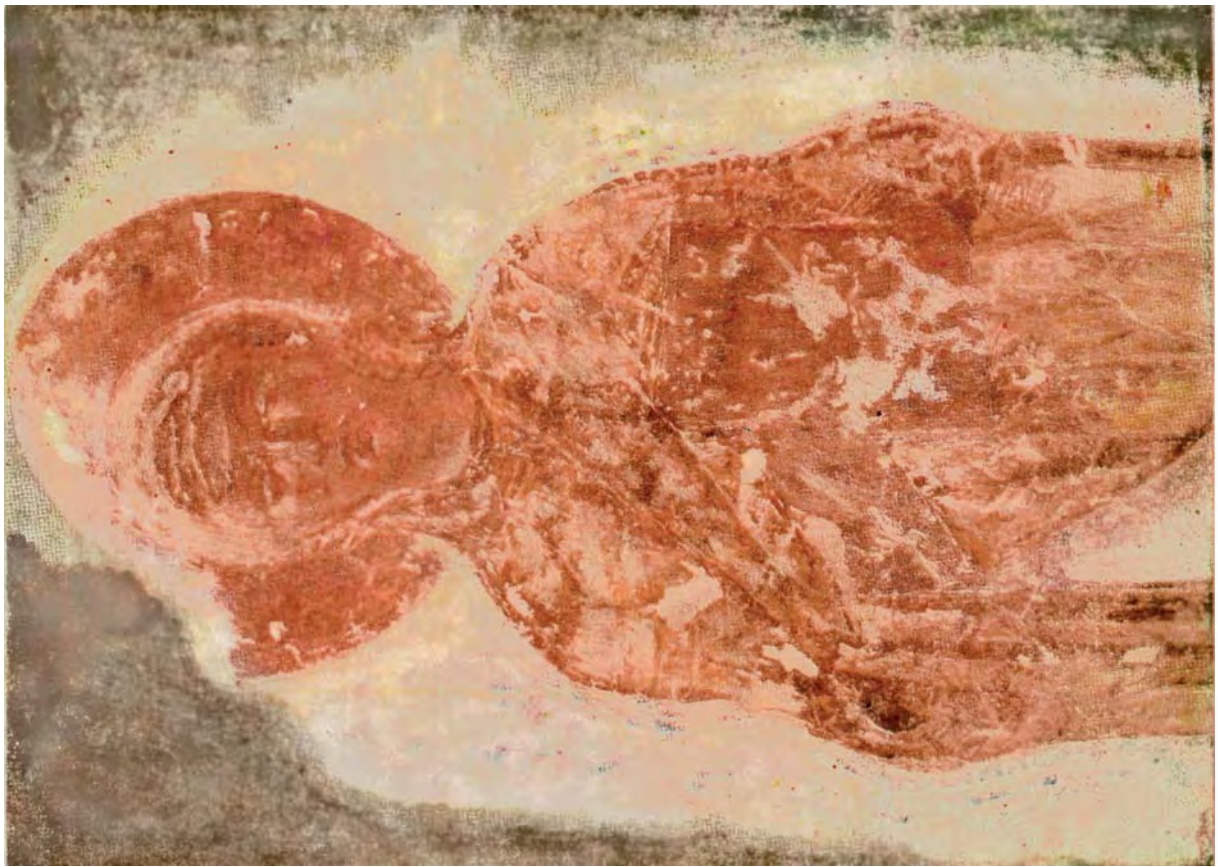
Михайлівська церква в Острі. Замальовки М. Макаренка та світлини: а) Постаць Богородиці-Оранти. Акварель (?); б) Рука Богородиці-Оранти; в) Нижня частина постаті Богородиці-Оранти; г) Постаць південного архангела. Світлина (?); д) Постаць південного архангела; е) Рука південного архангела; ж) Навершя жезла південного архангела



Михайлівська церква в Острі.
Центральна та південна частина "Свхаристії". Акварель К. і А. Половцевих, 1892 р.



Михайлівська церква в Острі: а) центральна частина "Євхаристії". Акварель М. Макаренка;
б) верхня частина постаті південного архангела у консі апсиди. Копія В. Бабюка, 70-ті рр. XX ст.



Спасо-Преображенський собор в Чернігові: а) Постаць св. Теклі. Копія Є. Евенбах, 1924 р.; б) Постаць св. Теклі. Копія Л. Дурново, 1927 р.



Спасо-Преображенський собор в Чернігові.
Постать св. Теклі. Світлина, 1924 р.

Росписи Спасского собора в Чернигове // Тезисы Черниговской областной научно-методической конференции, посвященной 20-летию Черниговского архитектурно-исторического заповедника (сентябрь 1987 г.). – Чернигов, 1987. – С. 41–42; *Дорофієнко І.* Нові реставраційні розкриття стінопису в Спасо-Преображенському та Успенському соборах Чернігова // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень. Тези наукової конференції Національного заповідника “Софія Київська”. – К., 1996. – С. 56–57; *Поліщук В.* Реставрація монументальних розписів Преображенського собору в Чернігові (1979–1996 р. р.) // Там само. – С. 57–58. Існують публікації копій, зроблених з окремих фрагментів: *Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спаський собор Чернигова и София Киевская: принципы декорации древнейших храмов Киевской Руси // *ΣΟΦΙΑ* Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 378–379.

⁵⁵ *Макаренко М.* Досліди над Чернігівським Спасом. Коротке звітлення // Записки Історико-філологічного відділу ВУАН. – К., 1924. – Кн. 4. – С. 240–244; *Його ж.* Біля Чернігівського Спаса. Археологічні дослідження року 1923 // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 184–196.

⁵⁶ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 8–9.

⁵⁷ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 9–10. М. Макаренко не наводить розміру відкритого фрагмента постаті. Цей розмір можна достатньо точно визначити за його копіями. Розмір копії, виконаної Є. Євенбах становить (128 × 87) см, а копії, виконаної Л. Дурново, становить (131,5 × 94) см (про останню копію див.: *Древнерусские фрески Государственного Русского музея: Каталог.* – Ленинград, 1983. – С. 8). Детальніше про обидві копії та їх автора див. примітку 60.

⁵⁸ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10–11.

⁵⁹ Опубліковані дані, що 20 вересня 1924 р. на засіданні Розряду російського живопису Російської академії історії матеріальної культури Миколою Малицьким, візантиністом і мистецтвознавцем, співробітником Російського музею в Ленінграді було зроблене повідомлення, в якому він уперше запропонував атрибуцію цієї фрески як зображення св. Теклі, нібито на протипагу українським ученим, які бачили в ній св. Ніну (*Пивоварова Н.* Коллекция копий фресок и фрагментов росписей древнерусских храмов в собрании государственного русского музея // Софійські читання. Сакральні споруди у житті суспільства: історія і сьогодення. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 230). Настільки це трактування відповідає дійсності, зараз сказати важко, адже М. Макаренко у своїй статті, яка вийшла раніше, пропонує не один, а два варіанти атрибуції фрески, у тому числі, як св. Теклю.

⁶⁰ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10–11.

⁶¹ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10.

⁶² *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 11–12.

Про це ж він пише і в звіті про ці дослідження (*Макаренко М.* Досліди над Чернігівським Спасом. Коротке звітлення. – С. 243.

⁶³ У 1927р. Д. Кіплік провів аналізи фарбового шару цього розпису, на підставі результатів яких він дійшов висновку, що його виконано технікою *fresco a secco* (“фреска” по сухому), яку він вважав типовою для храмових розписів XI–XII ст. Висновки цих досліджень зафіксовано в його звіті: Науковий архів ІА НАН України, ф. ВУАК, № 40, арк. 30 (публікація: *Ясновська Л.* До історії дослідження фрески св. Теклі в Чернігові // Матеріали наукових конференцій “Зодчество Чернігова XI–XIII ст. та його місце в архітектурній спадщині Центральної та Південно-Східної Європи”. – 2002, “Антоній Печерський, його доба та спадщина. – 2003. – Чернігів, 2004. – С. 38). Визначена Д. Кіпліком техніка – це метод виконання живопису, в якому пігменти змішуються з вапняним тістом або вапняним молоком, які використовуються як в'язуче, і наносяться на поверхню сухого тиньку (детальніше див.: *Киплик Д. И.* Техника живописи. – М., 1950. – С. 445). Однак така техніка для середньовічних стінописів, пов'язаних з візантійською традицією, характерною не була. Практично всі давньоруські храмові розписи різних періодів, що досліджувалися з технологічної точки зору, виявляють очевидні ознаки роботи по вологому вапняному тиньку, хоча в барвники могло додаватися, інколи в досить значній кількості, в'язуче, але клейове, а не вапняне (див.: *Дмитриев Ю. Н.* Заметки по технике Русских стеновых росписей X–XII вв. // Ежегодник института истории искусств. 1954. – М., 1954. – С. 249–261; *Филатов В. В.* К истории стеновой живописи в России // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. – М., 1968. – С. 60–61, 67), так само виконувалися стінні розписи і у Візантії (див.: *Winfield D.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // *Dumbarton Oaks Papers.* – Washington, 1968. – Vol. 22. – P. 69–71, 74–79, 104–112). З технологічної точки зору такий живопис варто класифікувати як змішаний фресково-клейовий, а не розпис “secco” (по сухому). Стінні розписи, виконані по сухому або вологому тиньку фарбами, затертими на вапні, інколи трапляються в Західній Європі, але й там така техніка не була домінуючою (див.: *Winfield D.* Op. cit. – P. 76, 110–111). Візуальні спостереження, проведені в 1982 р. над нововідкритими тоді у Спаському соборі фрагментами розписів, показали, що під їх верхніми модельованими шарами фарби, переважно злущеними, які могли наноситися на клейовому в'язучому, містяться прозорі й напівпрозорі первинні кольорові прокладки, нанесені, безумовно, по вологому тиньку, можливо, з домішкою клею, але ніяк не вапна. Є підстави гадати, що так само було написане й зображення св. Теклі. Тим-то позиція М. Макаренка, вочевидь, ближча до дійсності, ніж позиція Д. Кіпліка.

⁶⁴ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10.

⁶⁵ Детальніше про технологію виготовлення розчинів тиньку фрескових розписів у київських храмах див: *Тоцька І. Ф.* Аналіз фрескових штукатурок Софії Київської // Тези пленарних і секційних засідань XV конференції Інституту археології АН УРСР. – Одеса, 1972. – С. 328–330; *Стріленко Ю. М.* Аналіз зразків

фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 195–201; *Тоцька І. Ф.* Про час виникнення розписів галерей Софії Київської // Там само. – С. 192; *Коренюк Ю. О., Фурман Р. В.* Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви у Києві // Археологія. – 1988. – № 61. – С. 58–60; *Коренюк Ю. О.* Маловідомі матеріали археологічних досліджень монументальних споруд київського дитинця // Археологія. – 1990. – № 3. – С. 83–84; *Харламов В. А., Коренюк Ю. А.* Новые данные о технологии древних росписей Успенского собора Киево-Печерской Лавры // Вопросы исследования и реставрации памятников архитектуры. – К., 1992. – С. 80–86.

⁶⁶ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 12–13.

⁶⁷ *Ясновська Л.* До історії дослідження фрески... – С. 37–39. Доповідь Д. Кіпліка про роботу, проведеною по демонтажу розпису в Спаському соборі, була опублікована Археологічним комітетом: *Кіплік Д.* Знімання фрески зі стін Чернігівського Спаського собору // Записки Всеукраїнського Археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 261–270.

⁶⁸ Деяку іншу версію загибелі фрески дає А. Адрюг. З посиланням на співробітника музею В. Мурашка він пише, що з початком військових дій фреску запакували й замаскували у схованці в приміщенні музею. Після звільнення Чернігова від німецьких окупантів у вересні 1943 р. її не вдалося знайти (*Адрюг А.* Фреска “Св. Текля” XI ст. зі Спаського собору в Чернігові. – С. 36.).

⁶⁹ Першу копію було виконано у вересні 1924 р. Євгенією Евенбах, художником та копіїстом, ученицею К. Петрова-Водкіна. Ця копія зберігається в Національному заповіднику “Софія Київська”, нею ж була виконана й друга копія, яка зберігається в Чернігівському історико-архітектурному заповіднику. Вона, за непідтвердженими даними, зроблена з першої копії вже після війни, коли оригінальної фрески вже не існувало.

У другій половині 20-х років Лідією Дурново була

виконана ще одна копія св.Теклі. Л. Дурново – художник і мистецтвознавець, у свій час одна з провідних російських дослідників середньовічного монументального малярства, засновниця (1923 р.) майстерні копіювання у Державному інституті історії мистецтв в Ленінграді (колишньому Зубовському інституті історії мистецтв). Виконана нею копія св.Теклі зберігається в Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі. Тривалий час ця копія атрибутувалася як колективна робота учнів Л. Дурново, зроблена в 1927 р. (див.: *Древнерусские фрески Государственного Русского музея: Каталог.* – Ленінград, 1983. – С. 108), але зараз з'ясовано, що ця копія виконана особисто Л. Дурново, а колективна робота її учнів зберігається в Державній Третьяковській галереї в Москві (див.: *Пивоваров Н.* Коллекция копий... – С. 230–231).

⁷⁰ Документи Політбюро ЦК КП(б)У // Пам'ятки України. – 1991. – № 2. – С. 49.

⁷¹ *Нестуля О.* Доля церковної старовини в Україні 1917–1941 рр. – К., 1995. – Ч. 2. – С. 178.

⁷² *Макаренко Д. О.* Микола Омелянович Макаренко. – С. 58.

⁷³ *Нестуля О.* Зазнач. праця. – С. 176–178.

⁷⁴ Науковий архів ІА НАН України, ф. ІІМК, № 666, арк. 19 (правлений варіант: арк. 14).

⁷⁵ *Макаренко Д. О.* Микола Омелянович Макаренко. – С. 58–60.

⁷⁶ *Фролов В.* Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві (1934 року) / Публ. Андрія Бережини, В. Погрібняка, В. Фролова (онука) // Пам'ятки України. – 1991. – Число 1. – С. 39.

⁷⁷ Стенограмма заседания Комитета по исследованию архитектуры б[ывшего] Монастиря... Публікація В.Карпенко // Пам'ятки України. – 1999. – С. XII.

⁷⁸ *Звагельський В. Б.* Невтомний у праці (М. О. Макаренко) // Репресоване Краєзнавство (20–30-і роки). – К., 1991. – С. 166.

SUMMARY

The publication is dedicated to the memory of the noted Ukrainian scientist, archeologist, art critic and museum historian, defender of historic monuments.

In 1934 he stood against the Soviet government project of destroying of the famous St. Mychaylo monastery with all its structures including the unique cathedral (12 century). That very year Makarenko was arrested and shot in 1938. During the Soviet time his name was forgotten as his scientific works. They were not recommended to be mentioned in special publications. This article looks into three articles of the scientist: two of them deal with wall paintings remains in the Mychkaylivska church

in Oster (now Starogorodka Chernigivsky reg.) erected in 11–12 centuries, another is dedicated to St. Tekla image found in 20th of the last century on the wall of Savior Transfiguration cathedral in Chernigiv. The articles are of the special interest: the both paintings are lost during the years of the Second World War and the after war years. At the beginning of the 20th century they were visible and in a good state.

The scientist fixed their progressive destroying. We join here some pictures, drawings and watercolors which illustrated Makarenko's articles. We also add the copies of paintings made in 20th in Savior Transfiguration cathedral and Mychkaylivska church as well.