

РОЗПИСИ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ ДОБИ ПЕТРА МОГИЛИ: ПРОБЛЕМАТИКА Й ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аліна Кондратюк

Церква Спаса на Берестові (іл. 1–6) – унікальна пам'ятка в комплексі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Уже більш ніж півтора століття цей храм у полі зору наукової громадськості. З середини XIX ст. й донині інтерес до нього невпинно зростає. Однак стан дослідження його стінопису 40-х років XVIII ст. не можна вважати задовільним. У жодній із чисельних публікацій, присвячених малярству храму доби Петра Могили, не було чітко окреслено проблематики вивчення пам'ятки. Тому спробуємо зробити це – презентуємо комплексну картину аналізу могилянських розписів у XIX–XX ст. і в цьому контексті означимо основні проблеми й найперспективніші, на наш погляд, шляхи їх вирішення.

Тривалий час науковців цікавив архітектурно-археологічний аспект дослідження пам'ятки. У XIX – першій половині XX ст. лише деякі вчені торкалися проблематики вивчення її розписів. Здебільшого це робилося побіжно. Чи не основним у той час поставало питання атрибуції стінопису: далеко не одразу було з'ясовано, що існуючий у храмі ансамбль малярства виконано на початку 40-х років XVII ст.

Серед учених XIX ст. було багато прихильників тієї думки, що Спасо-Преображенський храм є пам'яткою доби Володимира Хрестителя. Так вважали, зокрема, М. Берлінський¹, Н. Самойлов², М. Максимович³, Н. Сементовський⁴, а згодом – О. Павлінов⁵, Ф. Шміт⁶, Г. Лукомський⁷ та деякі ін. Визнавці цієї гіпотези особливо пошквалилися в 60-х роках XIX ст., коли під шаром нового олійного запису на стінах храму було знайдено досить добре збережений фресковий розпис. Багато дослідників також пов'язували цей живопис з добою Володимира (або принаймні Ярослава).

Одним із тих, хто піддав справедливому сумніву таке датування храму і його малярства, був І. Лашкар'єв⁸ – вельми компетентний у той час знавець київського зодчества.

Цього ж погляду дотримувався й відомий дослідник XIX ст. П. Лебединцев. У його невеликій розвідці “Спас на Берестове”, вміщеній у часопису “Киевская старина”⁹, коротко викладено історію пам'ятки, перераховано літописні згадки про неї, поименовано ігуменів храму домонгольської доби. Автор зазначає також, що твердження про будівництво храму св. князем Володимиром не відповідає дійсності, позаяк про церкву не згадується в літописах до 1072 р. і ніде взагалі не говориться про те, що її фундатором був Володимир. Тому, на його думку, будівничим Спаського храму варто вважати князя Володимира Мономаха¹⁰. Далі в розвідці йдеться про відновлення храму Петром Могилою і про новий розпис, “виконаний перстами грецьких художників”¹¹. Відзначається факт проведення на початку XIX ст. у церкві ремонтних робіт і будівництва в 1814 р. біля неї кам'яної дзвіниці й наголошується, що тоді ж “увесь могилянський і стародавній фресковий живопис перемазаний грубим малярством із чорним тлом”¹². Реставраційні й відновлювальні роботи відбувалися у храмі й протягом XIX ст.¹³ Дослідник згадує про некрополь Спаської церкви, однак ніяких імен при цьому не називає¹⁴. У кінці статті перераховуються вкладні речі до храму й наводяться супровідні написи до них¹⁵.

Видатний учений, секретар Київського Церковно-Археологічного товариства М. Петров також дотримувався думки, що розписи церкви було виконано в 40-х роках XVII ст. Він присвятив Спасо-Преображенському храму кілька публікацій, скажімо, про Спаський храм він згадує у своїй монографії “Историко-топографические очерки древнего Киева”¹⁶. Дослідник означив топографію церкви, виклав історію її зведення й руйнацій. Тогочасні новіші дослідження дали йому змогу стверджувати, що від стародавньої церковної споруди вціліла лише західна частина з двома приділами по боках: в одному

з них, південному, були сходи, в другому, північному – хрещальня або ризниця¹⁷. Далі в публікації йдеться про відбудовчі й відновлювальні роботи за часів Петра Могили і про новий розпис храму. Згадується також про прибудову до церкви в 1814 р. кам'яної дзвіниці і про реставрацію стінопису храму в 1863–1865 рр.¹⁸

Таким чином, з кінця XIX ст. поступово утверджувався погляд стосовно виконання ансамблю розписів церкви Спаса в добу Петра Могили. До того ж у самому храмі над дверним прорізом до нартексу є ктиторський напис грецькою мовою (іл. 1). Цей текст недвозначно вказує на 1644 р., як на дату завершення відновлювальних і живописних робіт в інтер'єрі. Але донині залишається нез'ясованим другий аспект атрибуційної проблеми – питання щодо виконавців розписів могилянської доби.

Уже в XIX ст., після публікацій І. Лашкарьова¹⁹ і М. Петрова²⁰, стали вважати, що розписи інтер'єру Спаського храму виконано афонськими майстрами. На користь цієї думки начебто свідчив той самий дарчий напис 1644 р., уміщений над дверним прорізом до нартексу церкви. У ньому зазначається, що, за сприяння Петра Могили, церкву було розписано “перстами греків”. Цієї думки, зокрема, дотримувався відомий український мистецтвознавець початку XX ст. К. Шероцький. Він зауважував, що розквіт грецького малярства в умовах турецької неволі міг якнайповніше виявитися лише на Святій Горі. Отже, виконавцями малярства в церкві Спаса були майстри саме з Афону²¹.

Так само вважали й деякі вітчизняні вчені другої половини XX ст. Зосібна, видатний дослідник, доктор мистецтвознавства Г. Логвин у двох своїх монографіях “Киев” 1960 і 1982 рр. підкреслював, що існуючий у храмі розпис був виконаний грецькими майстрами з Афону в 1642–1644 рр.²² Про це ж писав С. Кілессо в монографії “Киево-Печерская лавра”²³. На цьому наполягав і відомий дослідник П. Жолтовський²⁴.

Проте ситуація з виконавцями розписів виявилася набагато складнішою.

Незабаром виник й інший, цілком протилежний погляд. Зокрема, учений Д. Антонович припускав, що храм розписаний “в ста-

рих українських традиціях”, які лише вважалися грецькими. Навіть сам вислів, що малярство зроблено “перстами греків”, треба розуміти в тому сенсі, що намальовано в старому, так званому “грецькому” складі, себто в старих українських традиціях декоративно-стилізованого малярства²⁵.

Такого погляду притримувався й сучасний мистецтвознавець і реставратор Л. Скоп. Він писав про національну самобутність розписів могилянської доби і їхню генезу виводив зі старовинних українських зразків. Дослідник вважав також, що стінописи Спаського храму ідейно й композиційно споріднені з виконаними майже в той самий час розписами Свято-Духівської церкви в Потеличі (1620–1940-і рр.) і Воздвиженської церкви в Дрогобичі (1610-і рр.). Грецький вплив, на думку Л. Скопа, виступає в київському храмі лише як своєрідне культурне тло²⁶.

З цього приводу одразу хотілося б зауважити, що, попри оригінальність і самобутність, розписи дерев'яних храмів Потелича і Дрогобича все ж таки є народними примітивами, у той час, як київську церкву Спаса розписували, безперечно, високопрофесійні майстри. Тому порівнювати ці пам'ятки, на наш погляд, є взагалі некоректно.

Сьогодні навряд чи хто буде заперечувати приналежність стінопису Спаського храму 40-х років XVII ст. до традиції поствізантійського малярства. Проте доказів участі в їхньому виконанні майстрів саме з Афону немає, і діапазон дослідницьких думок з приводу вирішення цього питання досить широкий. Існує також погляд, що стилістично деякі з цих розписів нагадують роботи болгарських майстрів²⁷.

Останнім часом виникла гіпотеза, що авторами Спаських фресок є православні грецькі емігранти, котрі жили в суміжних до турецьких Балкан православних державах – Молдові та Валахії²⁸. Нам особисто таке бачення видається досить переконливим. Але це питання вимагає ґрунтовного дослідження і насамперед – проведення достеменного стилістичного аналізу.

Дослідниками XIX – початку XX ст. завдання здійснити розгорнутий стилістичний аналіз навіть не ставилося. У публікаціях

цього періоду в кращому разі згадувалися окремі сюжети (як наприклад, у праці М. Петрова “Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви”)²⁹.

Дослідження радянської доби, зокрема згадані праці Г. Логвина, дали змогу точніше визначити особливості композиції й декорації храму. Так, у першому варіанті його монографії “Киев”³⁰ (яка вийшла друком до відкриття славнозвісної давньоруської фрески) міститься архітектурно-археологічний опис Спаської церкви³¹. У загальних рисах охарактеризовано наявний на той час ансамбль малярства. Розписи, як зазначалося, було приписано майстрам з Афону³².

У другому варіанті монографії, виданому 1982 р.³³, учений доповнив викладену раніше інформацію про пам’ятку. Він згадав про нещодавно відкритий розпис XII ст. і проаналізував його³⁴. Г. Логвин проаналізував також малярство доби Петра Могили, хоча й доволі стисло. Він підкреслив, що майстри дуже добре пов’язали композицію фресок з архітектурою інтер’єру, перекритого зірковим нервюрним готичним склепінням³⁵ і зауважив, що, поряд із традиційною умовністю, в стінопису відчутний вплив західноєвропейського мистецтва раннього італійського Відродження. Це помітно не тільки в загальному колориті розписів, але й у тлумаченні окремих деталей³⁶.

Серед усього ансамблю розписів храму 40-х років XVII ст. найбільшу увагу вітчизняних дослідників радянського періоду привертала композиція “Моління” з портретним зображенням Петра Могили.

Відомий мистецтвознавець В. Овсійчук у загальній праці “Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.”³⁷ зробив певні зауваження з приводу стилю розписів Спаса на Берестові, відзначив реалістичніше, у порівнянні з живописом попереднього періоду, тлумачення побуту, різних аксесуарів, окремих типів. Ці риси пов’язані не з місцевою еволюцією художніх смаків, а з традиціями раннього італійського Відродження, своєрідно асимільованого афонськими майстрами. В. Овсійчук зауважив також глибину портретної характеристики у ктиторській композиції “Моління” (“Дарунок Петра Могили”)³⁸.

Видатний дослідник П. Жолтовський у своїй ґрунтовній монографії “Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.”³⁹ присвятив церкві Спаса кілька сторінок. Він звернув увагу на відносно добру збереженість стінопису XVII ст., хоча й зауважив його пізніші поновлення. Систему розписів храму проаналізував у загальних рисах. П. Жолтовський писав, що майстри прагнули дотримуватися схеми і стильових засад традиційних монументальних розписів⁴⁰.

Дослідник наголосив також на основних проблемах, що виникли при виконанні стінопису: “Головна трудність полягала в тому, що в храмі не було центральної бані, в якій композиційно повинен зосереджуватися увесь храмовий розпис. Тому цей композиційний вузол було перенесено на склепіння вівтарної частини, розділене нервюрами на окремі поля з колом у центрі. В цьому колі наче в круглій бані вміщено зображення Христа-вседержителя, довкола його розміщені постаті апостолів та ангелів. У зображеннях апостолів використано досить сміливі ракурси, пристосовані до вигнутої поверхні вівтарних склепінь, на яких був уміщений той цикл зображень, що за традицією повинен знаходитися в бані храму та на його парусах”⁴¹.

Аналізуючи стилістику малярства могилянської доби, П. Жолтовський підкреслив явний традиціоналізм цього живопису. Ця риса, на його думку, ставала особливо виразною при порівнянні із сучасним йому станковим іконописом. Водночас учений відмітив і нові риси, насамперед у тлумаченні обличчя: “Обличчя, всупереч плоско зображеним фігурам, у багатьох випадках пластично модельовані за допомогою світлотіні. В такий спосіб мальовано обличчя архангела Михаїла. Серед інших зображень привертють увагу майстерно виписані обличчя зосередженого Меркурія, аскета і містика Кирила Александрійського, сповнене життя, енергійне, мужнє і разом з тим жорстоке обличчя Афанасія Александрійського”. У цілому П. Жолтовський зазначав, що, незважаючи на певні риси нового, спасоберестовський живопис є явищем консервативним, на тлі розвитку тогочасного іконопису – навіть архаїчним. Так само, як і В. Овсійчук,

окрему увагу він приділив портретному зображенню Петра Могили у ктиторській композиції нартекса⁴².

П. Жолтовський зробив зауваження щодо колориту розчищеної частини Спасо-Берестовського розпису XVII ст., відзначивши, що в київській церкві він дуже напружений і динамічний. Ця динаміка виникає також внаслідок енергійної прорисовки складних контурів фігури та драпіровок одягу. У колориті загалом переважають червоно-брунатні та темно-зелені тони. Фарби глибокі, але значною мірою приглушені, без різких яскравих плям⁴³.

Певною якісною зміною у процесі дослідження пам'ятки можна вважати праці, які з'явилися зовсім нещодавно. Це, зокрема, розвідки польського вченого В. Делюги⁴⁴, який намагався презентувати стінопис церкви Спаса в досить незвичному ракурсі. Найперше цей дослідник дбав про те, щоб створити для пам'ятки широке культурне тло. Він змалював ситуацію, що склалася в духовному житті Києва в першій половині XVII ст. й наголосив, що доба Петра Могили – це період щільних дипломатичних і культурних контактів між Річчю Посполитою та Молдовою. Призначений у 1633 р. королем Владиславом IV на посаду київського митрополита, Петро Могила доклав багато зусиль для розвитку шкільництва, друкарства не тільки в Києві, але і в Яссах⁴⁵.

Паралельно В. Делюга охарактеризував духовне й культурне життя в Яссах у цей самий період. Він відзначив, що в Яссах, де господарем тоді був Василе Лупу, було збудовано багато святинь. В архітектурі багатьох із цих храмів помітні елементи українського бароко (зокрема, церква Св. Теодора, Св. Деметрія, церква монастиря Агапіа та ін.). Учений зауважив також певні стилістичні аналогії між розписами Спаської церкви та стінописом інших храмів Південної Буковини й Молдови (стінопис церков в Борешті, Нямці, Каушанах та ін.)⁴⁶. Як зазначалося попереду, авторами фресок церкви Спаса В. Делюга вважав православних грецьких емігрантів, котрі проживали в Молдові та Валахії⁴⁷.

Доказів щодо тісних культурних і мистецьких контактів між Україною і Молдовою

в XVI–XVII ст. маємо досить багато. Про молдавсько-українські культурні й мистецькі зв'язки в XVI–XVII ст. писали ще дослідники радянської доби, особливо ті, що мали змогу вивчати праці румунських колег. При цьому залучався й російський фактор.

Скажімо, молдавський дослідник Л. Чезза у своїй праці “Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве”⁴⁸ наводив кілька фактів запрошення російських малярів для розписів церков Молдови за часів правління Василе Лупу. Зокрема, було зазначено, що в Яссах до 1642 р. працювали живописці Дейко Яковлев і Пронко Нікітін⁴⁹.

Варто запам'ятати ці факти, позаяк яські розписи, виконані в означений період, мають, на наш погляд, незаперечну стилістичну близькість зі стінописом церкви Спаса на Берестові.

Цей самий учений зазначав, що за часів Василе Лупу підсилюються культурні й мистецькі зв'язки Молдавії зі Львовом. Коштом цього господаря у Львові було реставровано церкву Св. Параскеви (заснована 1607 р.). Василе Лупу подарував церкві гарний іконостас у молдавському стилі⁵⁰. У 1631 р. господарем Александру Лепушняну була споруджена у Львові Успенська церква. У церемонії хрещення брали участь російські бояри. Л. Чезза нагадує, що саме в цій церкві 1633 р. був рукопокладений у митрополити Петро Могила. Там само наведено й інші факти, що свідчать про постійний культурний обмін України й Молдови⁵¹. Отже, ми можемо певним чином уявити історичний контекст для стінопису Спасо-Берестовського храму.

З метою відтворити культурне тло для цієї пам'ятки слід також залучити праці Л. Міляєвої, присвячені духовному середовищу Києва 30–40-х років XVII ст. Зокрема, особливої уваги заслуговує цитована попереду стаття відомої дослідниці “Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст.”⁵² У цій праці Л. Міляєва майже не торкалася українсько-молдавських культурних і мистецьких зв'язків XVII ст. і вважала, що, попри певну архаїчність манери виконання, фрески церкви Спаса на Берестові загалом відбивають стилістику поствізантійського малярства XVII ст.⁵³

Але там-таки було поставлено ще дві проблеми. Перша – про можливу причетність до виконання спасоберестовських розписів українських майстрів⁵⁴. (Зауважимо, що цієї теми вже торкався В. Антонович у цитованій вище праці⁵⁵, Л. Скоп⁵⁶ та деякі інші дослідники).

Водночас підіймалося питання про можливу участь у відновленні Спасо-Преображенського храму італійського живописця й архітектора Октавіано Манчіні. Цей митець утілював проекти Петра Могили по відновленню найголовніших київських храмів, зокрема Св. Софії, і, можливо, того ж Спасу на Берестові⁵⁷. На думку Л. Міляєвої, Манчіні міг втручатися у практику київських малярів, позаяк був освіченим художником, вихованцем Болонської академії⁵⁸. Дослідниця наголошувала, що від вирішення цього суттєвого питання залежить з'ясування часу стильових змін у образотворчому мистецтві Києва⁵⁹. Вона наводила відомі рядки із записок Павла Алепського про майстерність київських живописців (“малюють, як французи або ляхи”)⁶⁰ й висловлювала переконання, що стилістична переорієнтація мистецтва Києва відбулася саме за часів Петра Могили, а не наприкінці XVII ст., як до тих пір було прийнято вважати в мистецтвознавчій науці⁶¹.

На жаль, питання щодо виконавців розписів церкви Спасу могилянської доби навіть у цьому контексті залишається нез'ясованим. Вважаємо, що стилістична близькість розписів київського храму і стінописів Молдови кінця XVI – першої половини XVII ст. є фактом, який потребує подальшого аналізу й належної інтерпретації.

Серед збудованих Василе Лупу в Яссах церков нашу увагу привернули в першу чергу храм Трьох Святителів (1638–1939) і церква монастиря Голія (1650–1653). В інтер'єрах цих церков було виконано монументальні розписи⁶², що, на наш погляд, за стилем дуже близькі до стінопису київської церкви Спасу на Берестові. Усі означені пам'ятки зберігають явний зв'язок із традицією. Але водночас ми бачимо всюди чимало нових рис, насамперед у трактуванні обличчя персонажів.

Нагадаємо, що П. Жолтовський, аналізуючи стилістику стінопису Спаського хра-

му, зазначив, що обличчя, усупереч плоско зображеним фігурам, у багатьох випадках пластично модельовані за допомогою світлотіні⁶³. Можемо це спостерігати і в розписах яських храмів із їхніми яскравими, виразно індивідуалізованими образами святих. Колористичний лад фрески в київській церкві дуже напружений і динамічний⁶⁴. Те саме можна відзначити і в згаданих молдавських храмах.

У цілому розписи і київського, і яських храмів можна охарактеризувати, як явище для свого часу досить архаїчне. У них переважають прямолинійні фронтальні зображення з декларативними жестами. В основному реєстрі, що знаходиться дещо вище очей глядача, постаті подано майже в людський зріст. Навколо голів святих – різьблені позолочені німби⁶⁵. (Конфігурація німбів у київському і в яських храмах була майже однаковою. Але в церкві Спасу це різьблення ледве не всюди втрачене, і таких німбів залишилося тільки три (іл. 6)).

Подібними виявляються навіть окремі деталі. Зокрема, у стінопису київського храму і в розписах церкви монастиря Голія крізь темно-синє тло чітко проглядає широка смуга зеленішого відтінку: вона розміщена на рівні плечей фігур основного реєстру і сягає їхніх ніг. Ця смуга йде по периметру храму⁶⁶.

Звичайно, це тільки попередні й побіжні зауваження. Проте вважаємо найперспективнішими пошуки стилістичних аналогій саме в цьому напрямку. І точка зору В. Делюги на цю проблему нам видається дуже переконливою, тим паче, що її поділяють і деякі українські вчені. Зокрема, дослідник Є. Кабанець, співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, присвятив стінопису Спасу на Берестові могилянської доби низку публікацій і висловив чимало цікавих і оригінальних думок із цього приводу⁶⁷. Він наголошував, що питання мистецьких впливів на живопис Спаського храму досі остаточно не вирішене. Учений згадував обидві основні гіпотези стосовно виконавців розписів церкви Спасу: перша – ці фрески перебувають під провінційним (діаспорним) впливом візантійського мистецтва, друга – вони відображають власний український національний колорит

із суто зовнішнім сприйняттям рефлексуючої візантійської підоснови. Так само, як і В. Делюга, Є. Кабанець вважав, що живопис берестовського храму має найближчі паралелі в стінопису церков Південної Буковини та Молдови. Там існували чималі колонії грецьких переселенців. Сприйняті й засвоєні ними візантійські традиції могли збагатитися на місцевому ґрунті молдавсько-волозькими елементами і відтак із подвійним наповненням поширитися на території багатонаціональної Речі Посполитої. Молдова перебувала під протекторатом, а пізніше – під сильним політичним впливом цієї держави в XIV–XVII ст. Саме тому, вважав учений, греко-романські стінописи з виразно православними рисами з'явилися в готичних храмах Кракова, Любліна, Вислиці й Сандомира. Цим же можна пояснити їхню появу у спорідненому духовному середовищі Києва⁶⁸. Дослідник наголошував також, що окремі аналоги до малярства церкви Спаса поширилися не тільки в ареалі межиріччя Бистриці, Молдови й Сирету, але й у Південній Бесарабії (Успенська церква в м. Каушани (Кеушень))⁶⁹. Є. Кабанець був одним із небагатьох, хто підіймав питання реконструкції ідейного задуму стінопису церкви. Він стверджував, що Спаський храм має чітко сплановану концепцію малювання. У ньому простежується щонайменше кілька повноцінних художньо-зображувальних тем: євангелічна, напучувальна, аскетична, спокутувальна, величальна, патетична, що творчо переосмислюють настанови грецьких ерміній. Невеличкі розміри храмового приміщення, на його думку, вимагали нових, нестандартних підходів до моделювання художньої композиції споруди⁷⁰.

Зазначимо, що проблема дослідження семантики спасоберестовських розписів є дуже актуальною. Поділяючи в цілому з цього приводу думку Є. Кабанця, ми вважаємо, що питання інтерпретації ідейно-художнього змісту Спаських розписів також потребує подальшого ґрунтовного дослідження.

Практично не розроблена проблема іконографії стінопису. Щодо витоків зображень церкви М. Петров, один із перших серйозних її дослідників, обмежився твердженням, що Спаські розписи в основному відповіда-

ють грецьким ермініям. (Причому вченого більше цікавили не самі зображення, а написи, що їх супроводжують).⁷¹ Інші дослідники храму з цього приводу переважно повторювали означене твердження.

Напевно, найбільше зауважень щодо іконографії стінопису було зроблено П. Жолтовським. Загалом він поділяв думку М. Петрова і писав, що в системі розпису, наскільки дозволяли архітектурні умови храму, були додержані приписи грецької “ермінії” в її афонських варіантах. “Грецьке” – східне, на його думку, тут було свідомо протиставлено західному⁷². Учений відзначив наявність у системі розписів цілої низки святих грецького пантеону, таких, як Антоній Великий, Сава Освящений, Єфрем Сірін та інші й наголосив, що деякі презентовані в стінопису святі (Артемій, Феофан, Епіфаній, Феодул, Яків Персіянин) були маловідомі в Україні⁷³. До іконографічних новин спасоберестовського розпису П. Жолтовський відносив два пояси страчних сцен на західній стіні середньої частини храму. Він зауважив також, що на південній стіні храму вперше з'являється такий характерний для пізнішої української іконографії символічний сюжет, як “Недремне око”⁷⁴.

Цікаві зауваження були висловлені деякими науковцями стосовно зразків для композиції “Моління”. Так, польський учений П. Красний вважав, що композиція “Дарунок Петра Могили” була інспірована молдавською ктиторською фрескою з церкви Епіфанія в Сочаві, заснованої Єремією Могилою 1596 р.⁷⁵

Зазначимо, що в монументальному малярстві Молдови XVI–XVII ст. ктиторські портрети господарів і бояр були надзвичайно поширеним явищем⁷⁶. Петро Могила в себе на батьківщині міг їх бачити багато і в тому, що у відновленому ним київському храмі Спаса він вирішив зробити щось подібне, немає нічого дивного. Хоча Л. Міляєва переконана, що поштовхом до виконання цієї композиції була центральна частина не збереженої нині композиції групового портрета київських князів у Софії Київській⁷⁷. На цьому ж наголошував свого часу і С. Висоцький⁷⁸.

Як бачимо, ученими кінця XIX–XX ст.

щодо іконографії розписів церкви Спаса були зроблені цікаві спостереження й висловлені слушні думки. Але це питання не можна вважати вирішеним. Його розв'язання вимагатиме тривалих пошуків і залучення широкого кола пам'яток поствізантійського мистецтва.

Чергове звернення до стінопису Спаса на Берестові на даному етапі дуже актуальне. Проте на цьому шляху на дослідників чекатимуть певні труднощі об'єктивного характеру: нині лише частина стінопису доби Петра Могили розкрита від пізніх записів. Жодна з реставрацій, що проводилися у храмі в радянський і пострадянський періоди, не була завершена. Крім того, головними методами вітчизняного мистецтвознавства впродовж десятиліть були описовий та історико-джерелознавчий. Саме в таких аспектах розглядався й живопис церкви Спаса. Достеменного стилістичного аналізу, як бачимо, проведено не було. Нинішній стан розвитку мистецтвознавчої науки вимагає використання в дослідженні пам'ятки інших методів. Застосування під час вивчення розписів методології інших наук дасть змогу створити широкий культурний контекст для цього мистецького явища. Стінопис храму слід розглядати в нерозривному зв'язку з іншими проявами культурного життя.

До останнього часу стінопис храму не тільки не був опублікований у повному обсязі, але й не існувало навіть повного переліку та опису композицій церкви. Цю нелегку роботу нещодавно виконав Є. Кабанець, який атрибутував сюжети всіх композицій і навіть переписав більшу частину написів на них. На жаль, ця праця нині існує лише в рукописному варіанті⁷⁹.

У світлі всього сказаного нами постає питання про місце спасоберестовських розписів у контексті тогочасного українського малярства. Ми не схильні поділяти думку П. Жолтовського, який уважав, що стінопис цього храму не викликав в українському мистецтві ніякого помітного резонансу, і подальший розвиток живопису відбувався вже іншими шляхами⁸⁰.

Сьогодні наші уявлення про художню культуру Києва першої половини XVII ст. дуже приблизні. Мистецьку аuru Києва того

часу, як зазначала Л. Міляєва, нам узагалі важко відновити, бо на заваді до розв'язання цієї проблеми певна обмеженість мистецьких творів, при тому, що й серед них переважає гравюра⁸¹.

Вважаємо, що першим кроком у вирішенні більшості означених проблем має стати видання каталогу живопису спасоберестовської церкви. З метою його каталогізації в червні – вересні 2007 р. за нашої участі в храмі було проведено нову фотозйомку. Сподіваємося, що праця над каталогом буде завершена, і ним зможуть скористатися всі, хто цікавиться історією вітчизняної культури й мистецтва.

¹ Берлинский М. Краткое описание Киева, содержащее перечень сего города, также показания достопамятностей и древностей оного. – С.Пб., 1820. – С. 44, 147.

² Самойлов Н. Киев в начале своего существования. – М., 1834. – С. 48.

³ Максимович М. А. Обзорение старого Киева // Собр. соч. – К., 1877. – Т. 2. – С. 91.

⁴ Сементовский Н. М. Древнейшая в России церковь Спаса на Берестове. – К., 1877.

⁵ Павлинов А. М. Архитектура в России. Домонгольский период // Вестник изящных искусств. – 1888. – Т. 6. – С. 51.

⁶ Шмит Ф. И. Искусство древней Руси-Украины. – Х., 1919. – С. 36.

⁷ Лукомский Г. К. Киев. Церковная архитектура XI–XIX вв. Византийское зодчество. Украинское барокко. – Мюнхен, 1923. – С. 10.

⁸ Лашкарев П. А. Что осталось от древней киевской церкви Спаса на Берестове // Труды Киевской Духовной Академии. – 1867. – № 7. – С. 127–138.

⁹ [Лебединцев] П. Спас на Берестове // Киевская старина. – 1888. – № 7. – С. 8–11.

¹⁰ Там само. – С. 8–9.

¹¹ Там само. – С. 9.

¹² Там само. – С. 10.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само. – С. 10–11.

¹⁵ Там само. – С. 11.

¹⁶ Петров Н. И. Историко-топографические очерки Древнего Киева. – К., 1897. – С. 72–73.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само. – С. 73.

¹⁹ Лашкарев П. А. Знач. праця. – С. 136–138.

²⁰ Петров Н. И. Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви (оттиск из журнала "Труды Киевской Духовной академии"). – К., 1908. – С. 3.

²¹ Шероцкий К. В. Киев. Путеводитель. – К., 1917; К., 1994. – С. 276.

²² Логвин Г. Н. Киев. – М., 1960. – С. 192.; Його ж. Киев. – М., 1982. – С. 224.

- ²³ Килессо С. К. Киево-Печерская лавра. – М., 1975. – С. 59.
- ²⁴ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988. – С. 13, 15.
- ²⁵ Антонович Д. В. Українська культура / Цикл лекцій. – К., 1993. – С. 325–326.
- ²⁶ Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. До проблеми фундації Петром Могилою розписів 1644 року в храмі Спаса на Берестові // Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження). Тези доповідей і повідомлень міжнародної конференції. Київ, 14–16.03.1996 р. – К., 1996. – С. 42–43.
- ²⁷ Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – 2004. – Вип. 60. – С. 411.
- ²⁸ Делуга В. Молдавсько-волоські елементи в церковних розписах Києва за часів Петра Могили // Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження)... – С. 34–36.
- ²⁹ Петров Н. И. Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви. – С. 14–22.
- ³⁰ Логвин Г. Н. Киев. – М., 1960.
- ³¹ Там само. – С. 188–190.
- ³² Там само. – С. 192.
- ³³ Логвин Г. Н. Киев. – М., 1982.
- ³⁴ Там само. – С. 220–222.
- ³⁵ Там само. – С. 224.
- ³⁶ Там само.
- ³⁷ Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1985.
- ³⁸ Там само. – С. 127.
- ³⁹ Жолтовський П. М. Зазнач. праця.
- ⁴⁰ Там само. – С. 13.
- ⁴¹ Там само.
- ⁴² Там само. – С. 15.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ Делуга В. Зазнач. праця. – С. 34–36; Deluga W. Przemiany ikonograficzne w malarstwie cerkiewnym Kijowa w XVII wieku i jego elementy moldawsko-woloskie // Машинопис виступу на міжнародній конференції “Петро Могила і сучасність”, 14–16.03. – 1996.
- ⁴⁵ Deluga W. Przemiany ikonograficzne w malarstwie cerkiewnym Kijowa w XVII wieku i jego elementy moldawsko-woloskie. – S. 1.
- ⁴⁶ Там само. – S. 1–2.
- ⁴⁷ Делуга В. Зазнач. праця. – С. 34–36.
- ⁴⁸ Чезза Л. Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве. – Кишинев, 1964.
- ⁴⁹ Там само. – С. 17.
- ⁵⁰ Там само. – С. 18.
- ⁵¹ Там само.
- ⁵² Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 403–418.
- ⁵³ Там само. – С. 411.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Антонович В. Д. Зазнач. праця. – С. 325–326.
- ⁵⁶ Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Зазнач. праця. – С. 42–42.
- ⁵⁷ Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 409.
- ⁵⁸ Там само. – С. 411.
- ⁵⁹ Там само.
- ⁶⁰ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским: Пер. с араб. Г. Муркоса. – М., 1897. – Вып. 2: От Днестра до Москвы. – С. 41. Цит. за: Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. – С. 411.
- ⁶¹ Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 411–412.
- ⁶² Див.: Dobjanschi A., Simon V. Arta in epoca Vasile Luru. – Bucuresti, 1979. – II. 22, 25.
- ⁶³ Жолтовський П. М. Зазнач. праця. – С. 15.
- ⁶⁴ Там само.
- ⁶⁵ Див.: Dobjanschi A., Simon V. Arta in epoca Vasile Luru. – II. 22.
- ⁶⁶ Там само. – II. 22.
- ⁶⁷ Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення. Тези та матеріали доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю Національного науково-дослідного реставраційного центру України / ННДРЦ. – К., 1998. – С. 58–59; Його ж. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11–13 травня 1998 р.). – Л., 1998. – С. 110–111; Його ж. Світильник, сяючий в пітьмі... // Людина і світ. – 2003. – №. 8–9. – С. 34–40; Його ж. Петро Могила та історія архітектурної реставрації церкви Спаса на Берестові // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – 2004. – Вип. 60. – С. 466–478.
- ⁶⁸ Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. – С. 58–59; Його ж. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. – С. 111.
- ⁶⁹ Кабанець Є. П. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. – С. 111.
- ⁷⁰ Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. – С. 59.
- ⁷¹ Петров Н. И. Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви. – С. 15.
- ⁷² Жолтовський П. М. Зазнач. праця. – С. 15.
- ⁷³ Там само. – С. 13.
- ⁷⁴ Там само.
- ⁷⁵ Krasny P. Odbudova kijovskiej cerkwi Spasa na Berestowie przez metropolit Piotra Mohyla a problem nawrotu do gotyki w architekturze sakralnej Rusi koronnej w XVII wieku // Buletyn Historii sztuki. – 2000. – № 3–4. – S. 348–349.
- ⁷⁶ Зевина А., Роднин К. Изобразительное искусство Молдавии. – Кишинев, 1965. – С. 30; Scurta istorie a artelor plastice in RPR. – Vol. 1:



Іл. 1. Розписи південної стіни внутрішнього нартексу (загальний вигляд)



Іл. 2. Богородиця з Христом-Дитям на троні; Христос Научитель.
Розписи зовнішнього нартексу і ктиторський напис над арковим проходом



Іл. 3. Деісус (фрагмент: Небесні Сили).
Внутрішній нартекс. Розписи склепіння



Іл. 4. Апостоли та Євангелісти. Вівтарна частина. Розписи склепіння (фрагмент)



Іл. 5. Богородиця Знамення. Вівтарна частина. Розписи склепіння (фрагмент)



Іл. 6. Христос Цар Слави. Розпис у ніші північної частини вівтарної апсиди

Arta Romineasca in epoca feudala / Redactori T. Voinescu та ін. – Bucuresti, 1957. – Fig. 53, 77, 80, 158, 159 та ін.

⁷⁷ Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. – С. 413.

⁷⁸ Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С. 96–97.

⁷⁹ Кабанець Є. П. Система розписів церкви Спасана-Берестові (Рукопис) / Архів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. – К., 1998.

⁸⁰ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – С. 15.

⁸¹ Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 403.

SUMMARY

In this article the complex picture of study in the 19–20 centuries of prominent sight of the time of Peter Mogyla – mural painting of the Saviour church-on-Berestovo of the 40-th of 17-th century is presented. Since the middle of 18-th century to our time interest to this temple grew in geometrical progression. However the situation with the study of its murals of the epoque of Mogyla is not satisfactory at all. The whole package of questions, related to the murals, was not clear. Problematic of research of the sight was not even outlined distinctly in the publication, devoted to the painting of the temple of the 40-th of the 18-th century. The author of this article tried to solve this task.

Basic hypotheses, related to the painting of the church of 40-th of the 17-th century, were expounded and analysed in the article. Possible ways of decision of the problems of attribution, iconography, stylistics and

iconology in the process of analyse of literature and sources were offered. It was noticed that cataloguing of the murals was an important condition of solution of the noted problems.

Consideration of monument was carried out on a background of wide panorama of spiritual and cultural life of Kiev in the first half of the 17-th century. Importance of realisation of veritable stylistic analysis of the painting of the temple was marked. Wide circle of monuments of the post-bizantine art at the time of carrying out of stylistic analysis must be enlisted. Necessity of application of methodologies of other sciences at the time of studying of the painting of the church was emphasized. It will help to create wide cultural context for the sight and to find out a question about the place of these murals in the context of Ukrainian and European painting of that epoque.