

УДК 7. 01. 26: 7. 04

**ВПЛИВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА
НА ПОШУК НОВИХ РІШЕНЬ
У СУЧАСНОМУ ІКОНОПИСІ
ЛАВРСЬКИХ ХУДОЖНІХ
МАЙСТЕРЕНЬ ІМ. І. ЙЖАКЕВИЧА**

Катерина ВІЛЬХОВЕЦЬКА
ORCID 0000-0002-5251-4252

Аспірантка,
Київський національний університет
культури та мистецтв
вул. М. Чигоріна, 20, м. Київ, 01042, Україна
e-mail: vilkhovetska.art@gmail.com

Kateryna VILKHOVETSKA
ORCID 0000-0002-5251-4252
Postgraduate,
Kyiv National University of Culture and Arts
Chigorin Str., 20, Kyiv, 01042, Ukraine
e-mail: vilkhovetska.art@gmail.com

THE INFLUENCE OF FOLK ART
ON THE SEARCH FOR NEW SOLUTIONS
IN THE CONTEMPORARY ICON PAINTING
BY LAVRA ART STUDIO NAMED AFTER
I. YIZHAKEVICH

Розглядається та аналізується діяльність лаврських іконописних шкіл-малярень (від XVII ст. до сучасності), здійснюється пошук їх нової художньої мови і схильність до впливу народного мистецтва. Через короткі есе, створені на базі інтерв'ю, стаття ознайомлює з сучасними іконописцями лаврських художніх майстерень ім. І. Йжакевича, які у своїй творчості продовжують мистецькі традиції попередників.

Ключові слова: лаврські малярні, церковне мистецтво, стінопис, іконопис, іконописець, народне мистецтво, художник, канон.

Iconography in Lavra has a centuries-old tradition, trends that influenced church art on the territory of all Ukraine originated here. Lavra's craftsmen adapted the best experience of eastern and western culture, they synthesized and interpreted according to their own aesthetic tradition.

This article traces the formation of the style of the Lavra icon painting school and its traditions of art education. The first part contains the consideration and analysis of the activities of the Lavra icon painting schools from the 17th century to the beginning of 20th century in search of a new artistic language and a penchant for the influence of folk art. The importance of I. Yizhakevych's teaching and his creative searches within the framework of the canon with the use of folk art motifs for the school of Lavra and church art in general is emphasized.

Members of the named after I. Yizhakevych creative association, contemporary icon painters are following him in the striving of the new artistic language. The second part of the article in the form of short essays, created on the basis of interviews with these modern icon painters, introduces to their work, in which they continue the traditions of their predecessors.

The problems of education and the prospects for the development of church art and the role of the Lavra icon-painting school in the cultural context of the country are considered.

Keywords: Lavra icon painting school, church art, wall painting, icon painting, icon painter, folk art, artist, canon.

Вступ. Пам'яткам церковного мистецтва Києва та його творцям присвячено безліч досліджень і публікацій, тим більше «українському Ватиканові» Печерській Лаврі, шедевр від бруківки під ногами до верхівок хрестів на золотих банях. Розгляду мистецького життя всередині монастиря, організації іконописних шкіл-малярень також приділено увагу, але комплексного вивчення художньо-освітнього процесу в Лаврі як цілісного явища, як традиції, яка передавалася протягом століть і продовжується сучасними іконописцями до сьогодні, на жаль, бракує. Творчість Лаврських художніх майстерень ім. І. Їжакевича, які нині є наступниками давніх малярів обителі, мало відома широкому загалу, тим паче за межами локального контексту, але варта висвітлення як важлива складова сучасного сакрального мистецтва і культурного процесу в цілому. Беззаперечною є актуальність дослідження церковного мистецтва в Україні з часів відновлення Незалежності через конкретні імена, об'єкти та культурно-освітні осередки, осмислення результатів пошуків нових засобів і форм вираження церковно-релігійних образів та ідей. Потреба в ідеалах, у вірі гостро відчувається і в сучасній людині, тільки через зміни у її свідомості, способі мислення і життя, вимагає нового підходу та вираження мовою мистецтва.

Вважається, що лаврські іконописні традиції беруть початок ще від Аліпія Печерського (XI—XII ст.), але документів про організацію та діяльність школи при обителі немає, оскільки вони загинули у пожежі 1718 р. П.М. Жолтовський на базі відомостей пізніших часів написав монографію й уклав альбом-каталог з трьома сотнями малюнків учнів малярні [1]. В дослідженні описані особливості організації процесу навчання, роз'яснена стилістична зумовленість, доданий каталог альбомів гравюр, що використовувались як навчальні посібники та ін.

Найбільш розгорнуто про організацію майстерень та їхню роботу розповів відомий дослідник і популяризатор Києво-Печерського заповідника В.А. Шиденко в своїй науковій праці, присвяченій лаврській живописній школі [2, с. 6—138]. В ній охоплено значний часовий проміжок (1829—1913 рр.), з докладними описами, спогадами очевидців, архівними документами.

Приблизно той самий час життя майстерень описує О.В. Лопухіна в статті «Діяльність та художній

напрямок Лаврської іконописної майстерні в XIX — початку XX сторіччя» для «Лаврського альманаху» [3]. А от достойних сучасних наукових праць і альбомів, присвячених знаковій персоні українського мистецтва І.С. Їжакевичу (вихованцеві і викладачу лаврської художньої школи), до цього часу немає. Про його значення для Лаври і церковного мистецтва у літературі радянських часів згадувати було не прийнято, а для даного дослідження цінними є ті публікації, в яких його особистість розглядається саме в такому контексті.

До окресленої теми лиш нещодавно звернулася І. Дундук у статті «Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої пол. XX ст.», але торкнулася в ній більше його самостійної діяльності у сфері церковного мистецтва після 1919 р., не пов'язаної з лаврськими майстернями [4]. Творчості ж сучасних лаврських іконописців не присвячувалося повноцінних розгорнутих праць, в яких би прослідковувався момент наступництва та продовження справи попередників, і зв'язку з традиціями народного мистецтва, крім окремих газетних публікацій із загальною інформацією.

Метою праці є зібрання розрізнених уривків інформації про діяння лаврських митців минулого в єдину цілісність задля переосмислення та належної оцінки їхнього внеску в культуру і мистецтво України й ознайомлення з особистостями сучасних іконописців лаврських художніх майстерень ім. І. Їжакевича, для виявлення спільних рис у творчості різних поколінь іконописців обителі, момент наступництва та продовження традицій. **Завдання** статті — в окресленні загальної проблематики цієї теми і поставленого у її назві питання, виявленні «білих плям» та визначенні перспектив подальшого повноцінного дослідження.

Лаврська школа-малярня від бароко до модерну Києво-лаврська іконописна майстерня, одна з найстаріших художніх шкіл Східної Європи, з 1763 року перейшла від келійного до спільного навчання в об'єднаній Лаврській малярні, але й до того була згуртована монастирською дисципліною та спільною працею. В роботах учнів майстерні, які зберігаються у Відділі рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, помітний вплив і західноєвропейського мистецтва, й українського народного, бо сам процес навчання будувався на перема-

льовуванні з різних європейських альбомів гравюр, історичних портретів, а учнями малярні ставали особи з різних соціальних прошарків і місцевостей, які привозили з собою свої локальні художні традиції. «На їх роботах виразно позначився вплив народного мистецтва як у вирішенні складних, глибоких за змістом композицій, так і в трактуванні традиційних іконографічних образів, як у щедрій декоративності, так і в безпосередніх запозиченнях з народних джерел» [1, с. 7].

В іконописних композиціях розкривалась і особистісна творчість учнів. За умови поєднання художньої базової, «першоакадемічної» освіти, власної стилістики й авторського бачення, інкрустованого народним мистецтвом, майстри малярні змогли спроектувати і втілити власними силами (збереглися ескізи до цих розписів, датовані 1720—1730 рр. — *К. В*) визначні для українського монументального живопису настінні розписи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, що засвідчує про них як про видатних митців того часу.

Цей монументально-декоративний ансамбль демонструє, з одного боку, принцип «ансамблю мистецтв» і риси, характерні для європейського бароко загалом, з іншого — має суто українські особливості — ліричність образів, без характерної барокової екзальтованості та драматизму, патетики й буйного динамізму, з використанням декору, близького до народного, та пейзажів, схожих на місцеві.

Тобто, якщо в учбовому процесі учні активно наслідували європейським зразкам, то в сфері іконописання більше орієнтувалися на традиційні зразки, лише дещо модернізуючи їх на догоду панівному в той час стилю, «...їхні новаторські прагнення йшли поряд з консервативними тенденціями збереження старих іконографічних еталонів» [1, с. 10].

Звертання лаврських живописців до народного мистецтва не було тимчасовою тенденцією, а простежувалося протягом усього часу її існування в творчості вчителів і вихованців.

Одним із знакових для розвитку лаврської малярні було ім'я Іоакима, в постригу Іринарха, він походив з Чернігівської губернії і навчившись живопису під керівництвом брата, розписував храми, широко застосовуючи прийоми з народного мистецтва. Іринарх не тільки обновили стінописи у Великій церкві (Успенському соборі) в 1843 році, а й почав очолю-

вати саму малярню, підбирав майстрів для поновлення розписів та ікон для іконостасів, керував процесом і навчав, що сприяло зростанню художньої якості виконуваних робіт. В умовах тогочасного Києва, де ще не було жодного художнього учбового закладу, діяльність «начальника лаврських живописців» мала першочергове значення для підготовки кваліфікованих художників і реставраторів [2, с. 9].

Але і в ті часи вистачало «добророзумців» — Іринарха критикували любителі візантійської старовини й академічної ортодоксії, тобто проблема «правильності», «канонічності», допустимості творчих пошуків та експериментів — не тільки нинішня. Для з'ясування справи щодо належного виконання оновлень розписів Успенського собору Священний Синод направив свого авторитетного представника Федіра Григоровича Солнцева, який у свою чергу не засудив нововведення Іринарха, а навіть спирався на його досвід при реставрації Софійського собору [2, с. 10].

Іринарх першим прийшов до переконання необхідності систематичної художньої освіти в Києво-Печерській лаврі, але повноцінна робота іконописно-живописної школи в умовах монастирського життя було непростю справою, оскільки бракувало кваліфікованих педагогів, і приміщень, придатних для навчання. Не сприяло успішному довгостроковому функціонуванню такого закладу існування його як частини церковної інституції, адже від художників вимагалось дотримання монастирського уставу та відповідної поведінки. І акцентувалося на цьому більше, ніж на важливості мистецьких практик і професійних якостях, тому школу-майстерню періодично закривали.

Проте були й хороші часи в житті школи, коли її очолювали професійні художники — Пафнутій (Петро Львов), академік Афанасій Рокачевський, Павло Сорокін — під їхнім керівництвом рівень художньої освіти значно зріс.

Реорганізація іконописної школи-майстерні 1874 року стала значним кроком назад від образотворчого мистецтва до ремісництва [2, с. 43]. Вона почала існувати вже при монастирі на господарських засадах, задовольняючи виключно його потреби, не маючи вже навіть власного статусу і Статуту, і тільки силами ієромонаха Алвіана, який керував школою з 1871 до 1883 року, художні й освітні традиції в ній

підтримувалися. Саме він скерував юного Івана Їжакевича, тоді ще свого учня, продовжувати навчання в рисувальній школі Миколи Мурашко. Повчившись після школи Мурашка в Петербурзькій академії мистецтв, Іван Їжакевич повернувся до лаври впевненим сформованим митцем, з уже пристойним творчим доробком як графік-ілюстратор періодичних видань і книг. Та в Києві він проявив себе як монументаліст і викладач, що зробило його ім'я знаковим і навіть легендарним, особливо для місця яке дало йому путівку до великого мистецтва — Києво-Печерської лаври та її іконописної школи.

Нині особистість Івана Сидоровича Їжакевича децю романтизується, його слава осяює все, до чого він торкався. Але відносно Лаврської іконописної школи це не зовсім справедливо, бо, як зазначив В.А. Шиденко, «...і без Їжакевича лаврська художня школа, з усіма її недоречними перетвореннями, мала б право на вдячність художньої громадськості і діячів культури України, і не лише України. А тим більше з Їжакевичем!» [2, с. 78]. Про його діяльність в сфері церковного мистецтва взагалі уникали загадувати, або акцентували як на явищі випадковому, суто для заробітку, в той час як основним напрямком була, все ж, ілюстрація. Але стіни храмів, яких торкнувся Іван Сидорович своїм пензлем, і відгуки учнів про його викладацьку діяльність, свідчать про інше ставлення до справи.

До роботи над розписами Трапезної церкви з палатою св. Антонія і Феодосія Їжакевич вже мав серйозний досвід у монументальному мистецтві та був знайомий як із старовинними технологіями (завдяки участі в розписах Кирилівської церкви), так і з тогочасними стильовими тенденціями та матеріалами (в тій же Кирилівській церкві І. Їжакевич працював разом з М. Врубелем, не захопитися модерновою манерою письма якого було просто неможливо). Тому запрошений оновлювати (а, по суті, — переписувати заново) стінописи Успенського собору в Лаврі академік Верещагін зі своїм приторним академізмом був Їжакевичу відверто не до душі. Свого несхвалення академіка і його підходу до справи він не приховував, а власною вправністю показував, що є інші мистецькі засоби та форми вираження релігійних ідей та образів, що засвідчує небайдужість митця та захопленість пошуком нової художньої мови, яка б відповідала своєму часові.



Іл. 1. Фрагмент орнаментального розпису Трапезної церкви святих Антонія і Феодосія. Києво-Печерська лавра. Розробник — О. Щусев



Іл. 2. Св. Філарет Милостивий. Розпис Трапезної церкви святих Антонія і Феодосія. Києво-Печерська лавра. Автор — І. Їжакевич

Мало вірогідно, що людина, яку цікавив лише комерційний бік процесу, захотіла би поєднувати такий нелегкий заробіток ще й з безкоштовним (!) викладанням у лаврській художній школі, чи погодилася на це з самої лише вдячності закладу. Більше того, за спогадами одного з учнів Ф. Коновалюка, свій гонорар за чотири роки роботи над стінописами Трапезної церкви та палати Їжакевич майже повністю витратив на підтримку своїх учнів (з виплачених йому 23625 руб. в нього залишилося 2 тисячі, в той час як у його колеги Попова, відомого своєю скнарністю, з яким вони разом виконували основні роботи і якому виплатили стільки ж, залишилось 18 тисяч) [2, с. 95]. Завдяки ініціативі та наставництву Івана Сидоровича, учні школи власними силами роз-



Іл. 3. Богородиця. Фрагмент композиції «Приношення па-нагії» в апсиді Трапезної церкви св. Антонія і Феодосія. Києво-Печерська лавра. Автор — І. Їжакевич



Іл. 4. Преподобні отці печерські. Фрагмент розпису Трапезної церкви (палата) св. Антонія і Феодосія. Києво-Печерська лавра. Автор — І. Їжакевич

робили проект розпису надбрамної Церкви всіх святих і блискуче виконали роботу. Успіх у цьому проєкті для багатьох із них став вирішальним і допоміг повірити в свої сили та продовжити навчання у вищих мистецьких закладах. Сама стилістика розпису говорить про те, як сильно вплинула творчість Їжакевича на його учнів. У ній більше свободи та легкості, незвичайних композиційних і кольорових рішень, адже вся увага та контроль монастирського керівництва діставалися Трапезній церкві, де регламентува-

лося буквально все, і помітна «архітекторська» чіткість і сухість О. Щусєва (автора проєкту архітектурної розбивки розписів та фрескізів).

Особистісне ставлення, «горіння» справою стосувалося не тільки організації навчального процесу, а кожної деталі роботи. Їжакевич разом з О. Щусєвим придумали техніку настінного живопису «під гофре» (іл. 1), якою вирізняються розписи Трапезної — трудомістке нанесення фарби прямо з палітри, що надавало поверхні рельєфності і створювало ефект дорогоцінного оксамитового килима із золотими аплікаціями.

Для більшої виразності та достовірності у роботі над образами Їжакевич користувався фотознімками колоритних богомольців, яких знімав на його прохання учень школи Іван Озерянський. Ці знімки згодились і у розробці типажів для Всіхсвятської церкви, завдяки чому образи святих живі та персоналізовані (іл. 2). Стилістика його робіт не всім подобалася, монахи називали його святих витрішкуватими совами, але в них відчувався живий нерв, дух народної віри, на протигагу солодкуватому рафінованому академізму Верещагіна на стінах Успенського собору, від якого, за словами вихованців школи, «мухи дохнуть» [2, с. 88], але який на той час вважався, що парадоксально, більш «візантійським» і ортодоксальним, на відміну від знищених «католицьких» розписів XVIII ст.

За стилістикою, розписи Трапезної та Всіхсвятської церков це — модерн, але не сецесія, не ар-нуво, не югендштил, а саме український модерн. Стиль, що за своїм духом декадентський і глибоко світський, у цьому випадку виявився життєствердним, духовно наповненим, відповідним тому непростому часові та знаковому місцю, ввібрав у себе минуле київських пагорбів, відобразив тогочасне, доторкнувся до майбутнього — крізь золото райських дерев і квітів трапезної палати пробивається світло майбутнього віку, горішнього світу (іл. 3, 4).

Лаврські художні майстерні ім. І. Їжакевича

Наразі мистецьку справу в обителі продовжує, крім реставраторського відділу заповідника, творче об'єднанням іконописців, назване на пошану Івана Сидоровича Їжакевича. Розміщуються майстерні цих іконописців у будівлі, спеціально збудованій для іконописної школи ще в 1880-х рр., в якій народний художник викладав під час роботи над розписами Тра-

пезної церкви. Майстерні пережили непрості часи смут, війн і революцій, і після ремонту, розпочатого у 1953 році Київською спілкою художників, були розподілені між художниками, де з часом сформувалось об'єднання іконописців. Тобто від часу заснування і дотепер, корпус № 30 — це виключно мистецький осередок у монастирській міні-державі (тепер у музейному містечку, оскільки територія Верхньої Лаври належить історико-культурному заповіднику. — *К. В.*). Тут також продовжуються освітні традиції — організовані школа (майстерня Михайла Гайового. — *К. В.*) та приватні заняття з іконопису. При самому монастирі також є іконописна майстерня, але на загал ремісницька, ніж художня, бо спрямована на постачання продукції до іконних крамниць, і не може розглядатись у контексті наслідування традицій давніх малярень.

Наступні есе, написані на базі інтерв'ю з респондентами-учасниками творчого об'єднання ім. І. Іжакевича, містять їхні роздуми на тему творчих пошуків нової художньої мови в сучасному церковному мистецтві, про розуміння канону як свободи/обмеження, звернення до традицій народного мистецтва.

Олена Думбадзе

(за записом розмови 5.09.2018 р.)

Іконопис Олени легкий і радісний, зі зрілою вивіренистю, але дитячою прямою. Можливо, в цьому випадку позитивно вплинула відсутність академічної освіти, яка часто заважає професійним художникам переступити через надмірну правильність і усвідомленість дій, «відпустити» себе, дозволити трансцендентному керувати процесом, стати провідником божественної енергії.

Спочатку захоплювалася іконописом Росії XVIII—XIX ст., палехським розписом, від останнього лишилась любов до деталей і декоративності, але згодом відійшла від цього й обрала вектор наслідування першоджерелам, щоб уникнути ефекту «зламаного телефону» та звертатися до мистецьких образів, у яких Первообраз відображений в більшій чистоті й з меншими спотвореннями. Адже сам процес іконописання передбачає копіювання, «списування» з іконописного зразка, оригіналу. А копіювання з невдалої копії, зробленої бездумно, призводить з часом до відхилення від зразка настільки, що його складно впізнати, і при цьому він вже

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (145), 2019



Іл. 5. Св. Гавриїл Самтаврійський. Автор — О. Думбадзе

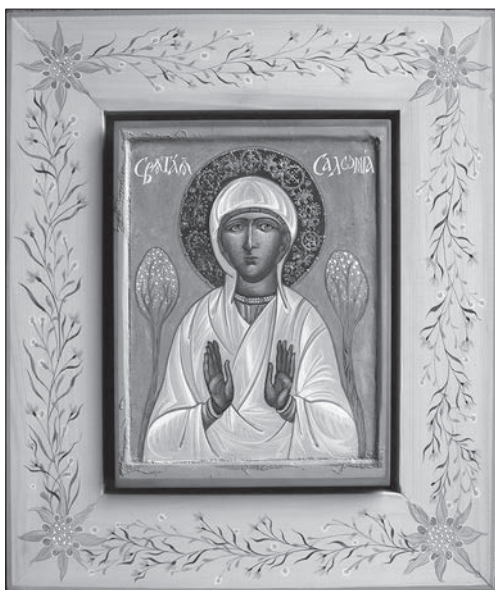


Іл. 6. Св. Христофор. Автор — О. Думбадзе

не містить у собі необхідної інформації про Першообраз. Це робить ікону не здатною виконати свою найпершу функцію та призначення, до того ж вона стає просто естетично неприємною, відштовхує глядача, справляючи хибне враження про церковне мистецтво та християнство в цілому. Чисту «незайману» красу Олена знайшла у ранньохристиянському мистецтві та в давній грузинській іконі, де поєднано лаконічність і монументальність образів як відображення цільної мудрості, стійкості і простоти народної віри, з її дитячою безпосередністю, як втілення



Іл. 7. Св. Мартін Турський. Автор — О. Думбадзе



Іл. 8. Св. Соломія. Автор — Р. Селівачов

сутності християнської віри. В іконописі мисткиня звертається до образів грузинських святих, використовуючи декорування відповідного стилю, але приносить в них своє особистісне — незначні компо-

зиційні зміни, кольорове рішення, манеру письма. В результаті грузинські святі на її іконах починають відображати українську ментальність авторки, стають значно м'якшими та ліричними, наближуються до особи глядача, який не може не відчутти через них «ефект присутності» зображуваного на площині ікони нематеріального світу (іл. 5).

Розвитку та збагаченню свого творчого доробку новими образами й сюжетами Олена Думбадзе завдячує, як не дивно, замовникам, які часто звертаються з проханнями написати образи, з іконографією яких вона до того не була знайома, стимулюючи зробити невелике дослідження, розширити свої пізнання у вже ніби добре знайомій сфері. Дехто із замовників ще й католики за віросповіданням, замовляють ікони святих, які були прославлені ще до розділення церков і є нашою спільною спадщиною, як наприклад образ св. Христофора (іл. 6) та Мартіна Турського (іл. 7).

Копіткий підхід у дослідженні сюжету, особливостей зображення святого стосується кожної роботи Олени. Навіть добре знайомий популярний образ потребує переосмислення, «пропускання» через призму особистісного бачення. Але вона все ж розмежує власну творчість і іконопис, обережно ставлячись до надто вільних експериментів. До українського мистецтва Олена звертається лише використовуючи бароковий декор для ікон у відповідному стилі, але не відчуває, що в українському церковному мистецтві стався такий органічний мікс, як у грузинському чи болгарському, в якому б так само відобразився менталітет народу, його власне бачення християнства, його відповідь світовому християнству. Українське бароко для неї — більше загальноєвропейське, ніж українське явище. Тому на її думку роботи над пошуком власної художньої мови для сучасного церковного мистецтва в Україні ще достатньо, не вистачає митців-іконописців, настільки зрілих у пензлі та вірі, щоб доторкнутися до такої тонкої матерії з належним трепетом і сміливістю.

Роман Селівачов

(за записом розмови 10.09.2018 р.)

Творчість Романа близька по духу з іконописом Олени, з подібним прагненням до дитинної радості та простоти в образах. Але він вихований на «візантійському стилі», повністю відійти від нього не може, хоча й тяжіє до народної ікони й орнаменти-

ки. «Народність» його ікони взагалі досить яскраво виражена, що є вже своєрідним «фірмовим стилем» автора (іл. 8).

Однак його образи, щедро декоровані живими народними візерунками, з експериментами у кольорах, композиції і матеріалах, сприймаються все рівно як «канон», який він сам сприймає умовно, і ревнує більше за влучність послугу зображення, аніж за «правильність» і відповідність певним стандартам (іл. 9). Завдання ікони, на думку Романа — максимально передавати Прообраз, а канон лише регулює цей процес, залишаючи деталі за іконописцем.

Період захоплення старими зразками, майстрами, технологіями для нього минув, хоча в іконописі він бачить себе все ще на етапі учнівства, але більш упевненого, самостійного, без боязкого оглядання назад у минуле з несміливим проханням дозволу творити нове.

Вважає іконопис багатим полем для творчих пошуків, бо формат станкової роботи дає більше простору та свободи для експерименту, оскільки монументальні розписи (Роман брав участь у оформленні інтер'єрів храмів Києва та Криму. — К. В) зобов'язують прислухатися до думки інших учасників процесу (замовників, колег, духівництва, глядачів-мирян), досягати компромісного рішення, прийняттого для всіх.

На думку Романа, у пошуках нових шляхів розвитку синкретичного за природою церковного мистецтва варто бути сміливішими, не зациклюватись на стильових рамках, історичній відповідності, тримаючись головного правила — сердечної щирості та відповідальності у створенні образу перед Прообразом.

Наталія Гладовська

(за записом розмови 26.08.2018)

Наталія, як і Роман Селівачов, вихована в царині «візантійського стилю», дотепер він є для неї головним взірцем й орієнтиром у творчості. Довід і рівень володіння прийомами письма дозволяють навіть у межах списку з оригіналу створювати віртуозну авторську ікону (іл. 10). Значний вплив на її формування як художника мало навчання в майстерні храмової культури професора М.А. Стороженка, хоча прищеплена ним любов до барокових ліній і форм не переважила тягіння до візантійської умовності та лаконічності. Все ж у доробку є образи, створені в традиції українського бароко, в яких вона дозволи-



Іл. 9. Святитель Спіридон. Автор — Р. Селевачов



Іл. 10. Успіння Пресвятої Богородиці. Автор — Н. Гладовська

ла собі більше імпровізації з формами, композицією та кольоровим вирішенням, щедро застосувала відповідний декор і орнаментику (іл. 11).

Наталія Гладовська не сприймає канон як обмеження та заборону, а швидше — як дороговказ, який допомагає орієнтуватись, щоб не заблукати, не втратити сенсу ікони. Її особисте визначення — розуміння ікони як дзеркала, в якому глядач, вірянин бачить себе, свою совість, тобто ікона сприяє самозаглибленню і співбесіді людини з самим собою і з Бо-



Іл. 11. Образ Пресвятої Богородиці «Благодатне небо».
Автор — Н. Гладовська



Іл. 12. Розп'яття. Дипломна робота. Автор — Оксана Возіянова

гом. Коли ж в іконі занадто багато від автора, коли в ній особистість художника (як от в іконописі деяких вихованців Львівської школи. — *К. В.*) виходить на перший план — зникає місце для глядача, для його молитовного звернення, ікона та її глядач перестають бути потрібними одне одному, а в такому разі який сенс у такому іконописі, крім естетичного задоволення й авторського марнославства?

Ікони Наталі прикрашають багато храмів, та особливо значимою є її участь у відновленні розписів Успенського собору в стилі українського бароко, де нею були виконані чотири образи Богородиці в центральному приділі. Ці роботи є її внеском у продовження багатовікової традиції лаврської іконописної школи.

Андрій Гончар

(за записом розмови 20.08.2018 р.)

Художника-монументаліста Андрія Гончара можна вважати одним із головних продовжувачів справи давніх лаврських майстрів, за його участь у роботі з відновлення розписів Успенського собору, хоча він себе особисто вважає більше ремісником і «просто майстерним виконавцем». Однак його стінописи вказують на інше — неабияку любов до своєї справи, захопленість бароковими ритмами та формами, високу професійність і працездатність, адже площа виконаних робіт — колосальна.

В його випадку склався ідеальний «пазл» для виконання такого завдання — вихований з народним мистецтвом у крові завдяки батькам художнику Петру Гончару та співакці Ніні Матвієнко, а також дідові — знаменитому скульптору та колекціонеру І.М. Гончару, та з сильним академічним вишколом (Київська академія мистецтв, майстерня історичного живопису Ф. Гуменюка. — *К. В.*), а також значним досвідом монументальних робіт, що передували розписам в Лаврі.

Перший його досвід церковних стінописів був при відновленні Михайлівського Золотоверхого монастиря, куди його запросили як знавця старих іконописних технік і технологій, перейнятих від Ф. Гуменюка та зі стажування в Ермітажі. Він виявився дуже затребуваним, оскільки за радянських часів спеціалістів для такої роботи не готували, а шановані живописці-соцреалісти при переході від звичних полотен з портретами вождів і сталеварів до фресок з архангелами втрачали весь свій гонор і не справлялися. Потім було відтворення іконостасу XVIII ст. у Покровській

церкві на Подолі, що прищепило Андрієві любов до барокової естетики, яка надалі тільки зростала.

У відновленні розписів Успенського собору весь попередній досвід монументальних робіт і знання технологій стали у нагоді — внутрішнє оздоблення храму здійснювалося за концепцією XVIII ст., по фотографіях XIX ст., відзнятих до розписів академіка Верецагіна. Був розроблений проект — компроміс між тим, що хотіла бачити там Церква і тим, що хотіла зробити Укрпроектреставрація. Андрію доручили відтворювати по старих світлинах багатофігурні композиції першого поверху, місцями вирішуючи композиційні завдання, де за технічних причин точне повторення було неможливе, але дуже бажане максимальне слідування оригіналу.

Орієнтиром і головним взірцем для роботи були, звісно, барокові стінописи Троїцької надбрамної, що досить символічно — щоб відтворити розписи у сучасному храмі лаври, оновлені майстром Іринархом 1843 року, зверталися до іншого шедевр монастирських митців, тільки створеної більше ніж на століття раніше. Три періоди з життя Лаври втілилися в одному храмі, таким чином можна вважати, що у прикрашанні Великої Лаврської Церкви, присвяченої Успінню Богородиці, взяли участь всі покоління митців, так чи інакше пов'язаних з її обителлю. Цей храм досить еклектичний, в чомусь без дотримання міри у прикрашанні, але є велика цінність і краса у цьому єднанні непокєднуваного, неможливого ні за яких інших обставин.

Оксана та Олексій Возіянови

(за записов розмови 12.09.2018 р.)

Великими знавцями та поціновувачами бароко є подружжя художників Оксани та Олексія Возіянових. Навчалися у професора М. Стороженка в його майстерні храмової культури, а згодом і в асистентурі. Спілкування з такою геніальною особистістю вплинуло на формування їхнього світобачення і формування як митців. Дипломна робота Оксани по закінченню навчання вже на той час демонструвала творчу зрілість і прагнення до поєднання у сакральному мистецтві барокової стилістики, нерозривно пов'язаної з декоративністю і орнаментикою народного мистецтва, з сучасними технологічними і композиційними рішеннями (іл. 12).

Олексій, в свою чергу, закінчив освіту створенням роботи, в якій єдналися вишукані лінії та форми ві-



Іл. 13. Преображення Господнє. Дипломна робота. Автор — Олексій Возіянов



Іл. 14. Успенський собор. Фрагмент роботи «Покрова». Автор — Оксана Возіянова

зантійського мистецтва зі святковою бароковою іконографією (іл. 13).

Для обох основний напрямок — небароко, як шлях від реалістичного малярства, що не відповідає сакральному духу ікони, до стилістично-знакового умовного живопису (іл. 14).

Наразі залишаються вірними обраному напрямку в іконописі, а Олексій — ще й викладає живопис у власній майстерні.

Михайло Гайовий

(за записом розмови 10.08.2018 р.)

Цей майстер навчає основам іконопису в лаврських художніх майстернях, наслідуючи освітні тра-

диції школи минулого, займається іконописець Михайло Гайовий.

Сам він вихованець майстерні живопису і храмової культури М. Стороженка, який прищеплює своїм учням прагнення до вдосконалення технічної майстерності, самовизначення й усвідомлення відмінностей сакрального мистецтва від світського. Михайло проникнувся цим розумінням, що привело його до віри й визначило вибір роду діяльності. Дипломною роботою був поліптих «Вівтар Богородиці». Микола Стороженко рекомендував йому продовжити навчання в статусі асистента-стажера при Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, де Михайло спробував себе і як викладач іконопису, допомагаючи своєму наставникові у роботі зі студентами. В асистентурі написав наукову роботу «Підготовка дерев'яних поверхонь для темперного і олійного живопису» та виконав дипломну картину «Собор преподобних отців Києво-Печерської Лаври» в традиціях бароко.

Знаковою подією для Михайла Гайового стало отримання через розподіл живописної секції Національної спілки художників майстерні у Лаврі, в будівлі колишньої іконописної школи. Тому рішення продовжувати традиції цього місця й організувати в ній власну школу іконопису було природним і логічним.

Школа орієнтована на вивчення давньоруського та візантійського канону, якому сам іконописець неухильно слідує. «Живоподібність», тобто реалізм у іконі, вважає неприйнятним, адже це позбавляє її сили та сенсу, оскільки ікона покликана пробуджувати стан духовного і молитовного самозаглиблення. При порушенні в ній канону сакральний образ перетворюється на картину, яка не здатна до виконання такого завдання. Михайло виховує своїх учнів в строгому наслідуванні канону та відповідальності за свою роботу.

Висновки. Аналіз діяльності лаврських іконописних майстерень упродовж трьох століть приводить до розуміння їхніх спільних рис та відмінностей. Лаврська школа-майстерня, не важливо чи у XVIII ст., під керівництвом Іринарха у XIX ст., чи на початку XX ст. на момент викладацької діяльності І. Іжакевича, переживала однакові труднощі, балансує на межі між творчою роботою і служінням інтересам монастиря, який частіше прагматично ста-

вився до малярні. Підготовка кваліфікованих художників займала багато часу, і результату від інвестицій у виховання митців монастирському керівництву чиновникам було складно дочекатися, в постачанні регулярної, хоч і не високохудожньої продукції до монастирських крамниць часом бачили більше сенсу. Однак майстри бачили своїм головним завданням пошук нових, відповідних своєму часові, рішень в церковному мистецтві, через що їх часто критикували, але ще частіше — наслідували. Сучасні лаврські майстерні, як і раніше, борються за зміну ставлення до себе, та тепер не тільки з боку монастиря, а ще й від історико-культурного заповідника, на території якого знаходяться.

У мистецькому розвитку простежуються спільні з майстрами минулого риси та мотивації, попри переривання традиції іконопису за радянських часів. Характер використання в роботі народного мистецтва дещо змінився — іконописці звертаються до надбань минулого, не завжди відчувуючи відповідність часові і доцільність застосування неактуальних мотивів, адже це жива матерія, яка змінюється разом з народом.

Оскільки художники працюють в окремих майстернях, хоч і в одній будівлі, їхня робота не носить об'єднаного характеру, але кожен з членів об'єднання по-своєму працює над спільною метою — розвитком церковного мистецтва. Залежно від особистих схильностей, здійснюють пошук нових художніх засобів і мови, на основі давньоруського і візантійського канону, традицій бароко чи народного мистецтва. Продовжують справу попередників, прикрашаючи обитель монументальними розписами (як Андрій Гончар), експериментуючи у площині станкової ікони (як Роман Селівачов чи Олена Думбадзе), неодмінно поєднуючи глибоке розуміння завдань релігійного мистецтва зі схильністю до використання засобів з народного. Живі й освітні традиції давніх малярень через навчання іконопису М. Гайовим та живопису — О. Возіяновим.

Не вистачає лише одного — згуртованості й мудрому керуванню. В минулі часи були проблеми з нерозумним ставленням керівництва монастиря до організації роботи майстерень, тепер же проблема в тому, що немає ніякої організації та керування. Художники по своїй природі не схильні до соціальної

активності. Рідкісним винятком є поєднання в одній особі організаторських і мистецьких якостей, а лише така харизматична персона, яка горить справою і запалює інших на втілення нових мистецьких проєктів, подає ідеї та здатна з глибоким розумінням процесу та відповідальністю підійти до справи так, як робив у цьому ж місці свого часу Іван Сидорович Їжакевич.

Можливим шляхом вирішення багатовікової проблеми є створення на базі лаврських майстерень культурного центру, спрямованого на висвітлення і популяризацію церковного мистецтва загалом і надбань лаврських митців зокрема, що посприє лояльному ставленні Церкви і підтримці з боку заповідника.

Галереї, які б займалися виставковою діяльністю в напрямку релігійного мистецтва в Україні — одиниці, найуспішніший приклад — Iconart у Львові, яка репрезентує творчість локальних іконописців, маючи на меті зближення сучасного мистецтва та християнської духовності. Організація освітньо-мистецького закладу подібного напрямку діяльності в Києві є нагальною потребою — не як протиставлення львівському аналогові, а як побратим у спільній справі. І де ще йому бути, як не в Києво-Печерській лаврі.

1. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. Київ: Наукова думка. 1982. 285 с.
2. Шиденко В.А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври (російською мовою). Київ: НКПІКЗ; Фенікс, 2008. 256 с.
3. Лопухіна О.В. Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в ХІХ — поч. ХХ ст. *Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури*. 1999. Вип. 2. С. 11—17.
4. Дундяк І. Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої пол. ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5. С. 1095—1101.

REFERENCES

- Zholtovskyi, P.M. (1982). Drawings of the Kyiv-Lavra iconographic studio. Album-catalog. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Shydenko, V.A. (2008). Selected works from the history of Kyiv Pechersk Lavra. Kyiv: NKPHCP; Phoenix [in Russian].
- Lopukhina O.V. (1999). Activities and artistic direction of the Lavra's icon painting workshop of the XIXth and beginning of the XXth centuries. *Lavrsky Almanac: Kyiv-Pechersk Lavra in the context of Ukrainian history and culture: Issue 2*, 11—17 [in Ukrainian].
- Dundiak, I. (2016). Ivan Yizhakevych and the church's art of Ukraine of the second half of the XXth century. *The ethnology notebooks*, 5, 1095—1101 [in Ukrainian].