

# ЦЕРКОВНА СТАРОВИНА

---

УДК 75.052:[726:27-523.41(477.51)]:763(4-15):930.85(4)«18»

Ірина Бугера



## ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІ ГРАВЮРИ ЯК ЗРАЗОК ДЛЯ НАСТІННИХ РОЗПИСІВ ХІХ СТ. ЧЕРНІГІВСЬКОГО ТРОЇЦЬКОГО СОБОРУ

DOI: 10.5281/zenodo.4394334

© І. Бугера, 2020. CC BY 4.0

**Мета** публікації – здійснення мистецтвознавчого аналізу деяких монументальних композицій ХІХ ст. та визначення ступеня впливу на церковний стінопис цього періоду західноєвропейського мистецтва, зокрема, друкованої гравюри. **Методика дослідження** продиктована характером матеріалу та визначена з огляду на завдання, що ставились на кожному з етапів роботи. Для визначення ступеня розробленості питання обрано принципи історизму та історіографічного аналізу, для виявлення художніх особливостей стінопису використано методи порівняльного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає в запровадженні до наукового обігу монументальних розписів Троїцького собору, що були виконані у ХІХ ст., оскільки спроба висвітлення процесів та особливостей створення настінних розписів Троїцького собору м. Чернігова у ХІХ ст. здійснена по суті, вперше. На основі проведеного аналізу зроблено **висновки** про те, що питання взаємовпливів мистецтва різних країн потребує більш детального дослідження, оскільки храмові розписи ХІХ ст. до сьогодні лишаються малодослідженими. На превеликий жаль, досі не встановлені особи художників, які виконували розписи у чернігівському Троїцькому соборі. Однією з причин такого стану речей є те, що до другої половини ХХ ст. дослідники ставилися до стінопису собору досить неуважно, оскільки не визнавали його цінності. Проте під час ретельнішого їхнього вивчення стає зрозуміло, що стінопис чернігівських храмів є свідченням того, що Чернігів не лишився осторонь загальномистецьких тенденцій, характерних для міст Європи та Російської імперії. Стильові риси та кольорова гама розписів Троїцького собору свідчить про те, що у ХІХ ст. для оздоблення живописними композиціями стін храмів залучалися досвідчені майстри, знайомі з художніми прийомами та зразками європейських майстрів.

**Ключові слова:** Троїцький собор, стінопис, композиція, гравюра, стильові ознаки, кольорова гама.

Настінний живопис ХІХ ст. Троїцького собору м. Чернігова, практично не досліджений мистецтвознавцями, лише нещодавно опинився в колі інтересів деяких спеціалістів. Це надзвичайно цікавий живописний комплекс, що складався у першій третині та поновлювався у 70-ті рр. ХІХ ст., різноманітний за стилістикою, складом сюжетів, а також цікавий із точки зору відстеження культурних та мистецьких зв'язків Чернігова з країнами Європи. Однак, ця пам'ятка українського мистецтва залишилась недооцінена у працях дослідників до недавнього часу.

Так, майже без уваги залишив розписи Чернігівський архієпископ Філарет (Гумілевський), якому належить найперша згадка про стінопис Свято-Троїцького собору: в «Історико-статистичному описі Чернігівської єпархії» автор побіжно зга-

дує «священні зображення», виконані на стінах та склепіннях храму<sup>1</sup>. На початку ХХ ст. питання оздоблення Троїцького собору порушує у своїй публікації «Очерки мистецтва Старої України» історик В. Л. Модзалевський, проте, він згадує лише причетних до будівництва собору та здійснення розписів архієреїв і архітектора<sup>2</sup>, та напис про ктиторство І. Мазепи у куполі храму<sup>3</sup>.

Значну увагу опису розписів собору приділив протоієрей О. Єфімов у нарисі «Чернігівський Свято-Троїцький-Іллінський монастир, нині Троїцько-Архієрейський будинок». Він зазначав, що після пожежі 1808 р. завдяки старанням єпископа Чернігівського Михайла Десницького у монастирі та в соборі зокрема був здійснений капітальний ремонт та виконаний стінний живопис, а в 1876–1878 рр. він був поновлений Чернігівським єпископом Серапіоном. Автор також докладно описує схему розміщення живописних композицій на стінах собору<sup>4</sup>.

Інтерес до настінного живопису Троїцького собору відновився в останній третині ХХ ст., коли у храмі розпочалися масштабні дослідницькі та реставраційні роботи. У 1970-ті рр. бригада художника-реставратора В. Бабюка Київської спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні провела дослідження стану живопису Троїцькому собору, здійснила фотофіксацію, креслення та замальовки живопису, мікрохімічні дослідження тиньку та кольорового шару. У 1973–1977 рр. було виконано великий обсяг робіт по консервації та реставрації стінопису Троїцького собору<sup>5</sup>.

Результати роботи бригади В. Бабюка, виявлені в архівних документах, лягли в основу публікацій чернігівського історика, мистецтвознавця А. Адруга. У його дослідженнях особливу увагу приділено розписам, що належать до першого періоду оздоблення храму (кінець ХVII – початок ХVIII ст.), проведено їх систематизацію, здійснено датування<sup>6</sup>, атрибуцію, виявлено аналогії, висвітлено питання проведення досліджень та реставрації стінопису собору в ХІХ ст.<sup>7</sup>. Історія розписів Троїцького собору ХVII–ХХ ст., втрач під час пожеж і систематизація розписів за часом їх створення висвітлена у публікаціях А. Доценко<sup>8</sup>, історичні та історіографічні питання створення розписів собору різних періодів висвітлювались у роботах Т. Миколайко<sup>9</sup>.

Як впливає з наведеного історіографічного аналізу, розписи Троїцького собору, виконані в ХІХ ст., у плані зображальної типології є малодослідженими й не внесеними до кола інтересів істориків та мистецтвознавців. Проте на стінах Троїцького собору м. Чернігова зберігся цілий живописний комплекс, що створювався протягом ХVII–ХІХ ст., реставрувався у ХХ ст., а на сьогодні складається із різноманітних за стилістикою сюжетів. Його можна розглядати як цікаву та яскра-

<sup>1</sup> Филарет (Гумилевський), архиеп. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 4. С. 38.

<sup>2</sup> Модзалевский В. Л. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. *Чернігівська старовина* : зб. наук. пр., присвячений 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С. 110.

<sup>3</sup> Там само. С. 137.

<sup>4</sup> Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицко-Архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. *Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. Часть неофициальная*. 1911. № 15. С. 403–404.

<sup>5</sup> Проектные предложения по консервации настенной масляной росписи ХVIII–ХХ вв. в памятнике архитектуры ХVII в. – Троицком соборе в гор. Чернигове. 1972. Т. 1, 2. *Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Відділ музейної та науково-фондової діяльності*.

<sup>6</sup> Адруг А. Нововідкриті розписи ХVII ст. в Чернігові. *Образотворче мистецтво*. 1984. № 3. С. 26–27.

<sup>7</sup> Адруг А. Живопис Чернігова другої половини ХVII – початку ХVIII століть. Чернігів, 2013. С. 9–37.

<sup>8</sup> Доценко А. До питання про датування стінопису Троїцького собору. *Сіверянський літопис*. 1997. № 5. С. 95–97.

<sup>9</sup> Миколайко Т. До питання стану живопису Троїцького собору в ХХ столітті. *Сіверянський літопис*. 2018. №3. С. 55–59.; Миколайко Т. Живопис першої половини ХІХ ст. у Троїцькому соборі. *Сіверянський літопис*. 2017. №4. С. 123–128.; Миколайко Т. А. Композиції монументального живопису к. ХVIII-п. ХІХ ст. у Троїцькому соборі Чернігова. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*: зб. наук. праць. 2017. Вип. 26. С. 307–311.

ву ілюстрацію однієї зі сторінок мистецтва Чернігова та його взаємозв'язків з мистецтвом країн Європи.

Витоки особливих рис настінного церковного живопису XIX ст. слід шукати у більш ранні часи. Зокрема, протоієрей Г. Флоровський зазначав, що вже на початку XVII ст. «в Оружейній палаті ... ми знаходимо «німецьких» майстрів, що працювали по <...> іконному письму. І вплив західних гравюр у руському іконопису середини століття стає настільки сильним, що Нікону вже силою доводилось відбирати <...> ікони «фрязького письма», – і віддавали їх з явною неохотою, так встигли вже до них звикнути. ... І в кінці століття цілі храми розписувались по «заморським кунштам» – частіше за все за голандськими гравюрами»<sup>10</sup>. Зв'язок із західною культурою в різних сферах поступово посилювався, що стало підґрунтям для творення складного та багатогранного церковного мистецтва XIX ст. і однієї з найважливіших його частин – настінних храмових розписів, які були доступні для сприйняття великій кількості людей<sup>11</sup>. Саме використання творів друкованої графіки в якості зразків іконографії справило на нього досить значний вплив.

Європейські зразки впливали на створення розписів різними шляхами. Передусім у якості іконографічного джерела використовувались Біблії з гравірованими ілюстраціями, а саме альбоми гравюр, що вибірково ілюструють події Старого та Нового Заповітів. За даними дослідників, лише у зібраннях російських бібліотек зберігається близько 80 екземплярів 13-ти різноманітних ілюстрованих Біблій XVI–XVIII ст., в основному голландського та німецького походження<sup>12</sup>.

Одним із найпопулярніших західноєвропейських іконографічних джерел вважається видання Біблії Піскатора («*Theatrum biblicum ae neis expressae... per Nicolaum Ioannis Piscatorem*»). Використання цього твору друкованої графіки вважається виявом значної ролі графіки у процесі передачі творчих досягнень та художнього досвіду на теренах Європи.

Крім того, зразком для іконографії могли слугувати ілюстрації інших видань, зокрема, Біблія де Ондта, видана у 1728 р. в м. Гаазі, Біблія Кіліана (1758 р., м. Аусбург), Біблія Вайгеля (1695 та 1712 рр., Аусбург), Біблія Меріана (1625–27 та 1638–43 рр., Франкфурт-на-Майні; 1639 та ін.), Біблія Борхта (1581, 1585 рр., Антверпен; 1639, 1673 рр., Амстердам) та багато інших. На думку дослідників, ці видання були відомі не лише у великих містах, але й у провінціях<sup>13</sup>.

Проте у 1850-х та 1860-х рр. відбулася зміна зразків. На перший план серед них виходить ілюстрована Біблія Юліуса Шнорра фон Карольсфельда. Іноді також використовувалися зображення з Біблії Поля Густава Доре<sup>14</sup>.

Видатний богослов та іконописець професор Леонід Успенський зазначав, що обер-прокурор Синоду постійно замовляв книготорговцю Гроту в Петербурзі друковані зразки західних художніх творів, які в подальшому розсилав по монастирях Імперії в якості взірця для написання «ікон». Він надавав особливу перевагу творам «дюсельдорфських назарян»<sup>15</sup>, яскравим представником яких і був Юліус Шнорр. З його біографії дізнаємося, що син та учень художника Іоанна Файта

<sup>10</sup> Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 73.

<sup>11</sup> Сурова А. Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись Синодального периода на примере храмов Тверской области. *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. 2012. Вып. 2. С. 395–400. URL: <https://www.actual-art.org/stati/131-st2012/rus19/509-surova-vliyanie-zapadnoevropejskikh-obraztsov.html?showall=1>.

<sup>12</sup> Гамлицкий А.В. Западные европейские лицевые Библии в России XVII–XVIII вв. *Владельцы и формы бытования. Филевские чтения. Тезисы шестой научной конференции*. 1999. С. 12.

<sup>13</sup> Сурова А. Влияние западноевропейских образцов...

<sup>14</sup> Павлова А. Церковные росписи храмов в Рязанской области XIX – начала XX века. *Предмет архитектуры. Искусство без границ: сборник научных работ*. Москва, 2011. С. 267–279. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29833978>.

<sup>15</sup> Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. СПб., 1997. С. 537.

Шнорра фон Карольсфельда, добре підготовлений батьком, вступив до Віденської академії мистецтв у 1811 р. і потрапив там під вплив групи романтиків «Союз святого Луки». Це об'єднання молодих художників отримало назву «назарійці». У їх творчості проявляються реакційні тенденції німецького романтизму, на противагу еклектичному спрямуванню школи Віденської Академії мистецтв. Назарійці ставили за мету відродження релігійного монументального мистецтва в дусі середньовіччя та майстрів раннього Відродження. Їх живопис був тісно пов'язаний з академічними традиціями, проти яких спочатку виступали. Врешті, художники з «Союзу св. Луки» незабаром були визнані офіційними колами і часто запрошувалися для викладацької роботи та керівництва у академіях, розпису церков, королівських резиденцій та музеїв.

Оселившись з іншими представниками групи в покинутому монастирі у Римі, схильний до романтизму Ю. Шнорр, вивчаючи, окрім натури, і творчість старовинних німецьких та італійських майстрів, розробив нові художні прийоми, зосередившись на людських почуттях. У 1827 р. він посів кафедру історичного живопису в Мюнхенській Академії мистецтв, у 1848 р. переїхав до Дрездена, де зайняв посади професора Дрезденської Академії та директора місцевої галереї. У цей період у своїй творчості Ю. Шнорр майже повністю облишив середньовічну романтику і віддався всією душею релігійному мистецтву. Він здійснив задуманий ще в Римі проект видання «Біблії в картинках», яка отримала популярність не лише в Німеччині, але й в інших країнах. «Біблія...», що являє собою серію із 240 гравюр на дереві – ілюстрацій до Святого Писання, була видана у Лейпцигу у 1852–60 рр. та неодноразово перевидавалася<sup>16</sup>.

Попри прагнення художника вибудовувати композиції за зразками старих італійських майстрів, ці малюнки відрізняються сухим академізмом. У них свідомо відкинута усіляка спроба історичної достовірності, події відбуваються ніби поза часом та простором, усі персонажі одягнуті в умовні «античні» драперії, типи облич досить одноманітні.

Ілюстрації Ю. Шнорра багаторазово відтворювалися в Російській імперії в народних, навчальних, дитячих біблійних виданнях, виходили окремими альбомами. З-поміж іншого, за ними часто розписувалися православні храми і створювалися великі цикли, що інколи вкривали всі склепіння та стіни храмових приміщень, й окремі невеликі композиції. Із гравюр Гюстава Доре бралися лише одиничні приклади композицій, оскільки на них наявні численні дальні плани, а фігури часто виглядають дрібними<sup>17</sup>. Натомість гравюри Шнорра надзвичайно зручні для відтворення в розписах, оскільки їх дії відбуваються на передньому плані, композиції врівноважені і здебільшого центричні, а крупні постаті досить виразні. У композиціях відсутня як зайва деталізація, так і незаповнений «пустий» простір.

Автори розписів іноді спрощували запозичені у Шнорра композиції шляхом виключення певних персонажів або ж посилювали напруження сюжету шляхом уведення додаткових постатей або символів. Деякі сюжети розписів запозичували лише окремі фрагменти гравюр Юліуса Шнорра фон Карольсфельда. Крім того, твори німецького художника впливали на творчість місцевих майстрів і в плані спадкоємності стилістики та деяких мотивів.

Так, у східній частині центрального куполу чернігівського Троїцького собору зображено Бога-Отця. Поколінна постать Саваофа виконана серед хмар; сивий старець із густою довгою бородою одягнений у блакитний хітон та зелений плащ, перекинутий через ліве плече. Композиція, що займає третину площини купола,

<sup>16</sup> Библия в иллюстрациях. 240 иллюстраций – гравюры на дереве Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда с библейскими текстами по синодальному переводу. Б.м. : Издательство «Свет на Востоке», 1992.

<sup>17</sup> Библия в гравюрах Гюстава Доре. URL: <http://gorenka.org/index.php/bibliya-v-risunkakh/288-bibliya-v-gravyurakh-gyustava-dore>.



відділена від інших зображень ліпними тягами. Під час досліджень розписів у 1972 р. реставратори зробили висновок, що малюнок у куполі собору належать до першої половини XIX ст.<sup>18</sup>. Проте А. Адруг відзначив схожість виконання Бога-Отця у центральному куполі Троїцького собору із подібним зображенням на гравюрі Юліуса Шнорра фон Карольсфельда<sup>19</sup>.

Ця гравюра ілюструє оповідь про перший день творіння. Тут постать Саваофа також покоління, оточена сяйвом, від якого розходить ся яскраве проміння крізь хмари, розташовані навколо постаті Бога-Отця. Створюється враження ніби він розриває клуби хмар, відводить їх руками, даючи простір сяючому світлу<sup>20</sup>. На монументальній композиції у Троїцькому соборі хмари піднімаються не так високо, клубочаться в нижній частині зображення, і тому руки Саваофа здаються просто піднятими на рівень плечей з оберненими в сторони долонями. За постаттю також присутнє сяйво, що в розписі отримало жовтуватий відтінок, проте від нього не розходить ся проміння, як на гравюрі. Також відчуються схожість зображень і в постаті, одязі, пластиці драперій. Під час виконання настінного розпису художниками були скопійовані риси обличчя, хвилястість волосся, складки одягу, їхня кількість і глибина.

Отже, після порівняння настінної композиції із зображенням на гравюрі стає очевидним, що означена частина розпису собору була виконана під час поновлення настінного живопису 1876–78 рр. До того ж, згідно з висновками реставраторів, живопис у куполі храму виконувався по левкасу, нанесеному безпосередньо на штукатурку, більш ранніх шарів живопису під ними не виявлено<sup>21</sup>, тобто попередні зображення були, швидше за все, повністю втрачені, і оформлення купола у останній третині XIX ст. проводилося заново. У той же період був поновлений і живопис у західній частині собору, зокрема на північній стіні західної частини головного нефу під хорами ілюстровано «Притчу про багача і Лазаря» та симетрично їй на південній стіні зображено багатофігурну композицію «Ісус з апостолами».

У верхньому лівому куті північного простінку на світлому вохристому тлі в обрамленні м'яких хмар теплих світлих відтінків бачимо дві постаті: сивобородий чоловік, що сидить та тримає на колінах іншого, також із сивою бородою та волоссям. Перший чоловік має густе кучеряве сиве волосся, одягнений у рожевий хітон, ноги прикриті зеленим плащем. Він тримає на колінах іншого, старшого за віком, чоловіка, нижня частина тіла якого накрита синьою тканиною, дивиться на нього, підтримує його правою рукою за плече, а ліва його рука піднята. Старець має виснажений вигляд, сидить на правому коліні та спирається рукою на ліве коліно молодшого чоловіка. У нижній частині простінку зображено високі, спрямовані до верху, язики вогню, які по зовнішніх своїх краях мають червоно-помаранчеве забарвлення, а всередині – рожеве та біле. Язики ніби огортають постать чоловіка з руками, простягненими до змальованих у хмарах постатей. Поясна постать чоловіка, обернена до глядача лівим боком та спиною, звертає руки та обличчя з сивим волоссям і бородою до неба.

Автор розпису промалював анатомічні особливості постатей та вирази облич, які відображають почуття діючих осіб, світлотіні формують глибокі виразні складки одягу, відтінки світлих теплих кольорів – клуби хмар навколо верхньої частини зображення та яскраві червоно-помаранчеві язики вогню.

Порівнюючи настінний розпис північного простінку у західній частині притвору Троїцького собору із композицією у збірнику гравюр Юліуса Шнорра, помітно, що для виконання монументального розпису автор використав лише частину гра-

<sup>18</sup> Проектные предложения ... Т. 1. С. 11.

<sup>19</sup> Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. ... С. 13.

<sup>20</sup> Библия в иллюстрациях ... С. 11.

<sup>21</sup> Проектные предложения... С. 11.

вюри, яка ілюструє притчу про багача та бідного Лазаря. Гравюра Юліуса Шнорра складається із двох частин<sup>22</sup>. Більша, що займає дві третини композиції, змальовує сцену, описану на початку притчі: багатій сидить в оточенні слуг, які підносять йому їжу та напої, насолоджується ситим життям, смачними наїдками та гарними жінками; на сходи́нці біля його ніг напівлежить бідний хворий Лазар, який випрошує крихти їжі, і дві собаки облизують рани на його ногах. На задньому плані, у правій частині гравюри, зображено того ж багатія, охопленого вогнем, який простягає руки до постатей у верхній частині – Авраама, який тримає на колінах Лазаря. Отже, художник-монументаліст використав частину композиції гравюри, яка більше підходила за розміром та композиційним розташуванням. Крім того, частини оригінальної композиції трохи зсунуті одна відносно одної: у порівнянні із гравюрою, де багач серед вогню зображений чітко під Лазарем та Авраамом у хмарах, на стіні собору перший розміщений у нижньому правому куті, а решта людей – у верхньому лівому, і між вогнем та хмарами велика частина тла зафарбована темним синім кольором. Таким чином, формат зображення змінений у відповідності до ділянки стіни, на якій воно розміщене, а саме воно підпорядковане архітектурній формі. Рамою для композиції стала сама форма означеної ділянки стіни.

Симетрично цій композиції на південному простінку зображено Ісуса з апостолами. Постаті в туніках і плащах розміщені таким чином, що створюють композицію, витягнуту горизонтально, щільно вписану по ширині стіни. Центром композиції є Ісус з розведеними у сторони руками, апостоли стоять поряд у різноманітних позах, в більшості фронтально. Різнорізні нахили їхніх голів та положення рук створюють динаміку зображення та емоційність сцени бесіди, що відбувається. Вирази ликів апостолів сповнені умиротворення і спокою, загалом у написанні постатей, одягу, облич, природи навколо переважає реалістична манера.

Академічно точно виконаний малюнок, м'яке світло-тіньове моделювання постатей, теплий колорит рожево-блакитних, оливкових, пісочних відтінків характерні для обох описаних композицій, що є свідченням того, що виконані вони були в один часовий період, із використанням одного джерела зразків. І хоча в альбомі гравюр Юліуса Шнорра не знайдено точного іконографічного зразка для створення композиції «Ісус з апостолами», проте вона подібна за живописно-пластичними прийомами та стилістично до зображень, створених німецьким художником.

На східному схилі південної арки західної клітки північного нефа збереглася композиція XIX ст. «Пророк Ілія в пустелі», вміщена у прямокутну ліпну раму. На тлі порослого трав'яного пагорба сидить сивобородий чоловік у світлій туніці. Зелений плащ вкриває голову, ліву руку та ноги пророка. Права його рука піднята вгору, приймає від ворона принесений хліб, ліва виглядає з плаща на рівні грудей і тримає шматок їжі. Це зображення є копією частини гравюри «Ворони годують Ілію» з Біблії Юліуса Шнорра<sup>23</sup>. Композиція гравюри, крім пророка, по центру вміщує зображення річки, що протікає серед каміння, дерев у правій частині композиції та високих дерев з могутнім покрученим корінням у лівій частині. Отже, для виконання стінопису художник використав лише центральну частину гравюри Шнорра, проте зображення мають низку відмінностей. У процесі порівняння зображень стає помітно, що складки правого рукава туніки на стінописі розташовані таким чином, що вони деформують плече, кисть лівої руки занадто коротка та широка і від того виглядає анатомічно невідповідною, складки одягу пророка на композиції у соборі не настільки глибокі та чіткі, як на гравюрі. Це могло бути як результатом виконання композиції недостатньо досвідченим майстром (що здається дивним з огляду на місце її розташування на відкритому, доступному глядачеві

<sup>22</sup> Біблія в ілюстраціях... С. 213.

<sup>23</sup> Біблія в ілюстраціях... С. 124.

місці неподалік від входу), так і її значною видозміною під час поновлення живопису собору вже у XX ст. Проте незаперечним лишається факт, що зразком для зображення пророка Ілії на арці собору стала гравюра із Біблії Юліуса Шнорра фон Карольсфельда.

Звісно, вплив європейських друкованих видань на настінні розписи храмів України і, зокрема, Чернігова, не вичерпується описаними прикладами. Питання взаємовпливів мистецтва різних країн потребує більш детального дослідження, оскільки храмові розписи XIX ст. до сьогодні лишаються малодослідженими. На превеликий жаль, досі не встановлені особи художників, які виконували розписи у чернігівському Троїцькому соборі. Однією з причин такого стану речей є те, що до другої половини XX ст. дослідники ставилися до стінопису собору досить не уважно, оскільки не визнавали його цінності. Проте під час ретельнішого їхнього вивчення стає зрозуміло, що стінопис чернігівських храмів є свідченням того, що Чернігів не лишався осторонь загальномистецьких тенденцій, характерних для міст Європи та Російської імперії. Стильові риси та кольорова гама розписів Троїцького собору свідчить про те, що у XIX ст. для оздоблення живописними композиціями стін храмів залучались досвідчені майстри, знайомі з художніми прийомами та зразками європейських майстрів.

### References:

Adruh, A. (1984). Novovidkryti rozpysy 17 st. v Chernihovi [Newly opened paintings of the 17th century. in Chernihiv]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine arts*, 3, 26–27.

Adruh, A. (2013). Zhyvopys Chernihova druhoi polovyny XVII – pochatku XVIII stolit [Painting of Chernihiv in the second half of the XVII – early XVIII centuries]. Chernihiv, Ukraine.

Bibliia v hraviurakh Hiustava Dore [Bible in engravings by Gustave Dore]. Retrived from <http://gorenka.org/index.php/bibliya-v-risunkakh/288-bibliya-v-gravyurakh-gyustava-dore>

Byblyia v yllustratsyiakh. 240 iliustratsyi – graviury na dereve Yuliusa Shnorr fon Karolsfelda s bybleiskimi tekstami po sinodalnomu perevodu [Bible Illustrated. 240 illustrations – woodcuts by Julius Schnorr von Karolsfeld with biblical texts according to the synodal translation]. (1992). B.m.: Izdatelstvo «Svet na Vostoke».

Dotsenko, A. (1997). Do pytannia pro datuvannia stinopysu Troitskoho soboru [To the question of dating the frescoes of the Trinity Cathedral]. *Siverianskyi litopys – Severian chronicle*, 5, 95–97.

Efimov, A. (1911). Chernigovskij Svjato-Troitskij-Ilinskij monastyr, nyne Troitsko-Arkhierejskij dom. Eho proshloe i sovremennoe sostoianie [Chernihiv Holy Trinity-Ilyinsky Monastery, now the Trinity-Bishop's House. Its past and present state]. *Pribavlenie k Chernigovskim eparhialnym izvestijam – Addition to the Chernihiv Eparchial News*, unofficial part, № 15, Pp. 400–408.

Hamlytskyi, A. (1999). Zapadnoevropejskie litsevye Biblii v Rossii XVII–XVIII vv. Vladeltsy i formy bytovaniia [Western European Facial Bibles in Russia of the 17th – 18th centuries. Owners and forms of existence]. *Filev readings. Abstracts of the sixth scientific conference*, 12–15.

Humylevskiy, F. (1873) *Istoryko-statystycheskoe opysanye Chernyhovskoi eparkhyi – Historical and statistical description of the Chernihiv diocese*. Chernihiv, Ukraine. B. 4.

Modzalevskij, V. (1992) *Ocherki iskusstva Staroj Ukrainy. Chernihov [Essays on the art of Old Ukraine. Chernigov]. Chernihivska starovyna: zbirnyk naukovykh prats, prysviachenyi 1300-richchiu Chernihova – Chernihiv antiquity: a collection of scientific works dedicated to the 1300th anniversary of Chernihiv*. Chernihiv, Ukraine, 101–142.

Mykolaiko, T. (2017). Kompozytsii monumentalnoho zhyvopysu k. XVIII–p. XIX st.

u Troitskomu sobori Chernihova [Compositions of monumental painting of the XVIII-n. XIX century in the Trinity Cathedral of Chernihiv]. *Novi doslidzhennia pamiatok kozatskoi doby v Ukraini: zbirnyk naukovykh prats – New researches of monuments of the Cossack era in Ukraine: a collection of scientific works*, 26, 307–311.

Mykolaiko, T. (2017). Zhyvopys pershoi polovyny XIX st. u Troitskomu sobori [Painting of the first half of the XIX century. in the Trinity Cathedral]. *Siverianskyi litopys – Severian chronicle*, 4, 123–128.

Mykolaiko, T. (2018) Do pytannia stanu zhyvopysu Troitskoho soboru v XXstolitti [On the question of the state of painting of the Trinity Cathedral in the twentieth century]. *Siverianskyi litopys – Severian chronicle*, 3, 55–59.

Pavlova, A. (2011). Tserkovnye rospysy khramov v Riazanskoi oblasti XIX – nachala XX v. [Church murals of churches in the Ryazan region of the XIX – early XX century]. *Predmet arkhitektury. Iskusstvo bez hranits : sbornik nauchnykh rabot – The subject of architecture. Art without borders: collection of scientific works*, 267–279.

Proektnye predlozheniia po konservatsii nastennoi maslianoi rospisi XVIII–XX vv. v pamiatnike arkhitektury XVII v. – Troitskoho sobora v hor. Chernihove [Design proposals for the conservation of wall oil painting of the 18th–20th centuries. in an architectural monument of the 17th century. – Trinity Cathedral in the mountains. Chernigov]. (1972). *Natsionalnyi arkhitekturno-istorychnyi zapovidnyk «Chernihiv starodavnii». Viddil muzeinoi ta naukovo-fondovoi diialnosti – National architectural and historical reserve «Chernigiv ancient». Viddil museum and science and fund activities*. T. 1, T. 2.

Prot. Heorhii Florovskii. (1991). Puti russkoho bohosloviia [The paths of Russian theology]. Kyiv, Ukraine.

Surova, A. (2012). Vlyianie zapadnoevropeiskykh obraztsov na russkuiu monumentalnuiu zhyvopys Synodalnogo peryoda na prymere khramov Tverskoi oblasti [The influence of Western European designs on Russian monumental painting of the Synodal period on the example of churches in the Tver region]. *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei – Actual problems of theory and history of art: collection of scientific articles*, 2, 395–400.

Uspenskyi, L. (1997). Bogosloviie ikony Pravoslavnoj Tserkvi [Theology of the icon of the Orthodox Church]. St. Petersburg, Russia.

**Бугера Ірина Сергіївна** – молодший науковий співробітник Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» (вул. Преображенська, 1, м. Чернігів, 14000, Україна)

**Buhera Iryna S.** – junior researcher of the National Architectural and Historical Reserve «Ancient Chernihiv» (1 Preobrazhenska Str., Chernihiv, 14000, Ukraine)

**E-mail:** bugera\_ira\_17@ukr.net

## WESTERN EUROPE ETCHING AS A PROTOTYPE FOR CHERNIHIV TRINITY CATHEDRAL WALL-PAINTINGS OF 19TH CENTURY

*The purpose of this publication is providing an art review of some monumental compositions of 19th century in order to determine the influence of Western European art (particularly etching) on sacral wall-paintings of this period. The research methods are derived from peculiar issues of explored objects and particular goals, set during the investigation process. In order to determine the level of knowledge of the case, principles of historicism and historical analysis were chosen. Methods of comparative analysis and art analysis were used to identify artistic features of the frescoes. In fact, an investigation of creating the 19th century monumental paintings of Trinity Cathedral is provided for the first time ever – that is the scientific novelty of the work. The provided research leads to a conclusion, that 19th century monumental paintings remain poorly*



studied even though they are a fair illustration of the Western and Eastern European art interference. Unfortunately, the identities of the artists who painted in the Trinity Cathedral in Chernihiv have not yet been established. One of the reasons for this state of affairs is that by the second half of the twentieth century, researchers treated the fresco of the cathedral rather carelessly, because they did not recognize its value. However, upon closer examination, it becomes clear that the frescoes of Chernihiv churches are evidence that Chernihiv did not stay away from the general artistic trends characteristic of the cities of Europe and the Russian Empire. The stylistic features and color scheme of the paintings of the Trinity Cathedral indicate that in the 19th century. Experienced masters, familiar with artistic techniques and samples of European masters, were involved in decorating the walls of the temples with picturesque compositions.

**Key words:** Trinity Cathedral, wall-painting, composition, etching, stylistic features, color spectrum.

**Дата подання:** 13 жовтня 2020 р.

**Дата затвердження до друку:** 16 листопада 2020 р.

#### Цитування за ДСТУ 8302:2015

Бугера І. Західноєвропейські гравюри як зразок для настінних розписів XIX ст. чернігівського Троїцького собору. *Сіверянський літопис*. 2020. № 6. С. 23–31. DOI: 10.5281/zenodo.4394334.

#### Цитування за стандартом APA

Buhera, I. (2020). Zakhidnoievropeyski hraviury yak zrazok dlia nastinnykh rozpysiv XIX st. chernihivskoho Troitskoho soboru [Western Europe etching as a prototype for Chernihiv Trinity Cathedral wall-paintings of 19th century]. *Siverianskyi litopys – Siverian chronicle*, 6, 23–31. DOI: 10.5281/zenodo.4394334.

