

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Зайцева Вікторія Олександрівна

УДК 7.025:75.052]271.2-788(477-25)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕСТАВРАЦІЯ АНСАМБЛЮ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ
ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ**

Спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ В.О. Зайцева

Науковий керівник:

Несен Ірина Іванівна, кандидатка історичних наук, доцентка

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Зайцева В.О. Реставрація ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2023.

Дисертацію присвячено досвіду реставрації ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври – яскравої перлини в низці збережених творів українського монументального живопису XVIII ст. та початку XX ст. Унікальні розписи інтер'єру храму за своїм глибоким змістом та художнім значенням посідають особливе місце не тільки в національному, а й у світовому мистецтві. На сьогодні це єдиний зразок живописного оздоблення XVIII ст., виконаний майстрами київської школи, та збережений до наших днів в повному обсязі.

На підставі вивчення та аналізу архівних, історіографічних джерел та науково-методичної літератури в роботі висвітлено історію реставрації монументального живопису храму в контексті змін в культурному та естетичному розвитку суспільства, досліджено реставраційні технології і практики настінного живопису минулих століть, здобутки вітчизняної реставрації XX ст. в галузі монументального живопису, цикли реставрації живопису Троїцької надбрамної церкви, а також техніко-технологічні особливості розписів.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю переосмислення, узагальнення та надання оцінки попереднього практичного досвіду в царині охорони та реставрації архітектурно-мистецької спадщини, що на сьогодні є однією з найскладніших, наукоємних та проблематичних

галузей. Це зумовлено як історичними подіями минулого, пов'язаними з пристосуванням до власних утилітарних потреб, релігійних уподобань та смаку, пожежами та стихійними лихами, пошкодженнями храмів під час бойових дій, занедбанням та знищенням будівель культового призначення в результаті заборони релігії в радянський час, нечисленністю збережених об'єктів, втратою їх автентичності, природними чинниками, так і недостатньою увагою за збереженістю таких пам'яток та якістю їх реставрації в подальшому.

Зосередження уваги на комплексному дослідженні стінопису Троїцької надбрамної церкви підсилено початком реставраційних робіт на пам'ятці, проведення яких на сьогодні неможливе без попереднього вивчення історії її досліджень та аналізу живописної складової у тісному зв'язку з діагностикою стану збереження. Досвід відновлення Троїцької надбрамної церкви минулих періодів дозволяє глибше підійти до вирішення сучасних проблем збереження пам'ятки та визначення оптимальної програми її сучасної реставрації. Тому дослідження спрямоване, насамперед, на систематизацію та узагальнення набутого досвіду в галузі відновлення монументального живопису пам'ятки.

У ході з'ясування ступеню дослідження проблеми історії створення, вивчення та реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви у вітчизняній історіографії був констатований брак досліджень і публікацій, що висвітлюють попередній досвід реставрації унікальних розписів пам'ятки, його основні принципи та методи, техніко-технологічні особливості, а також відсутність висвітлення проблематики сучасного стану збереження. У дисертації зібрано та систематизовано значний обсяг архівних джерел, частина яких вперше вводиться до наукового обігу, здійснено аналіз та узагальнення наявного фактологічного матеріалу з даної проблематики. Системно проаналізовані, дотичні до теми дослідження, праці українських та зарубіжних авторів (П. Лашкарьова, Ф. Ернста, В. Акуленка, П. Жолтовського, В. Шиденка, Ф. Уманцева, Л. Калениченка, О. Плющ, А. Беляя, О. Нестулі, Л. Ганзенко, Т. Тимченко, А. Кондратюк, О. Афоніної,

Н. Ковпаненко, Ю. Івашко, Л. Прибєги, О. Пітателевої, С. Оляніної, В. Шуліки, В. Карпова, Б. Сланського (B. Slansky), Паоло та Лаури Мора (P. Mora & L. Mora), Ф. Касадіо (F. Casadio), Ж. Карбовської-Берент (J. Karbowska-Berent), Р. Дж. Геттенса та Г. Л. Стаута (R.J. Gettens & G.L. Stout), К.В. Хорі (C.V. Horie), А. Маккіа (A. Macchia), І. Санду (I. Sandu) та інших).

Багатовекторність завдань представленої роботи зумовила комплексний міждисциплінарний підхід до методологічної основи дослідження, що ґрунтується на поєднанні сукупності як теоретичних, так і практичних методів: *історичного та історико-хронологічного* – у пошуці першоджерел щодо висвітлення історичних подій, що вплинули на процеси створення та відновлення стінопису Троїцької надбрамної церкви, з подальшим *системно-аналітичним та структурно-генетичним* підходами до виявлених даних в контексті розвитку реставраційної галузі; *культурологічного та аксіологічного* – у виокремленні характерних рис еволюції реставраційної теорії і практики, визначення їх місця та значення у загальному розвитку культури; а також *системно-діяльнісного* – у розкритті процесів та результатів практичної реставраційної діяльності. Водночас застосування нових інноваційних підходів та дослідницького інструментарію з залученням спеціальних *техніко-технологічних* методів дослідження надали можливість поглибити знання про особливості монументального живопису Троїцької надбрамної церкви, що є принципово новим у дослідженні пам'ятки. Завдяки *синергетичному підходу* вдалося з'ясувати складність матеріальної основи стінопису, його взаємозв'язок з навколишнім середовищем та проблематику сучасного стану збереження пам'ятки.

У дисертації простежено зміни мистецького образу та окреслено основні періоди дослідження та реставрації художнього ансамблю Троїцької надбрамної церкви, враховуючи весь складний комплекс його побутування в історичному розвитку від періоду створення до наших днів. З метою здійснення всебічного аналізу етапів формування наукових підходів і

технологій проведення циклів реставрації монументального живопису сформульовано визначальні принципи та практичні методи відновлення пам'ятки в історичній хронології.

З'ясовано, що відновлення ансамблю монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в період XVIII – кінця XIX ст. тісно пов'язане з розвитком теоретичної думки в гуманітарній сфері та відбувалось у відповідності з естетичними смаками епохи. Формування наукового підґрунтя на початку XX ст. в царині охорони та збереження пам'яток, практична робота перших українських науковців та реставраторів М. Касперовича, К. Кржемінського, К. Мощенка, М. Вайнштейна, П. Курінного була визначальною для подальшого розвитку української реставраційної школи.

Встановлено, що досвід наукової реставрації художнього ансамблю Троїцької надбрамної церкви в другій половині XX ст. посприяв виявленню нових даних в дослідженні монументального та іконописного мистецтва київської школи доби бароко, що мало велике значення у справі вивчення української мистецької спадщини.

Конкретизація попередніх досягнень та втрат в реставраційній галузі акцентувала увагу на аналізі випробуваних методик реставрації та наслідках їх використання під час циклів реставрації живописного оздоблення Троїцької надбрамної церкви.

Досвід роботи в галузі реставрації пам'яток, пов'язаний зі спеціальними науковими дослідженнями, дозволив глибше познайомитись з особливостями монументального живопису Троїцької надбрамної церкви та простежити основні культурно-стилістичні зміни обличчя пам'ятки. Ґрунтуючись на комплексі досліджень техніки та технології монументальних розписів та іконостасу храму, їх стилістичних особливостей визначено характерні технічні прийоми та специфіку живописної манери виконання. Методами мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізів отримано результати щодо складу матеріалів стінопису

та іконопису храму, що розширило коло інформації про пам'ятку та визначило її місце в історичному розвитку національного та світового мистецтва.

В контексті вивчення проблематики актуального стану монументального живопису Троїцької надбрамної церкви на основі проведення сучасних комплексних досліджень, аналізу періодичної фотофіксації, висновків наукового моніторингу пам'ятки визначені основні фактори, які впливають на збереженість стінопису, з перспективною розробкою пам'яткоохоронних заходів та рекомендацій щодо подальшого збереження. Основні реставраційні методи та прийоми, які застосовуються на об'єкті, максимально дотримуються засад консервації та спрямовуються на забезпечення умов збереження автентичності його матеріальної структури, художнього та історичного значення.

Ключові слова: Троїцька надбрамна церква, Києво-Печерська лавра, українське бароко, монументальний живопис, іконостас, консервація та реставрація живопису, техніка і технологія стінопису та іконопису, історія та методологія реставрації, пам'яткоохоронна діяльність, моніторинг.

SUMMARY

Zaitseva V.O. Restoration of the ensemble of Monumental Painting of the Trinity Gate Church in the Kyiv-Pechersk Lavra – qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) by specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2023.

The dissertation is concerned with the experience of restoration of the paintings ensemble of the Trinity Gate Church in the Kyiv-Pechersk Lavra, which is a bright pearl in a number of preserved works of Ukrainian monumental painting of the 18th century and the beginning of the 20th century. The unique paintings of the

interior of the temple, due to their deep meaning and artistic significance, occupy a special place not only in national, but also in world art. Today, this is the only example of pictorial decoration of the 18th century, made by masters of the Kyiv painting school, and preserved to this day in its entirety.

Based on the study and analysis of archival, historiographical sources and scientific and methodological literature, the work highlights the history of the restoration of the monumental painting of the temple in the context of changes in the cultural and aesthetic development of society. The paper also studies the restoration technologies and practices of mural painting of past centuries, achievements of national restoration of the 20th century in the field of monumental painting, cycles of painting restoration of the Trinity Gate Church.

The urgency of the research is due to the need to rethink, generalize and provide an assessment of previous practical experience in the field of protection and restoration of architectural and artistic heritage, which is today one of the most complex, science-intensive and problematic fields. This is due to historical events of the past, related to adaptation to one's own utilitarian needs, religious preferences and taste, fires and natural disasters, damage to temples during hostilities, neglect of religious buildings as a result of the prohibition of religion in the Soviet era, the small number of preserved objects, the loss of their authenticity, natural factors, as well as insufficient attention to the preservation of such monuments and the quality of their restoration in the future.

Focusing attention on the comprehensive study of the mural painting of the Trinity Gate Church was strengthened by the beginning of restoration work on the monument, which is currently impossible without a preliminary study of the history of its research and analysis of the pictorial component in close connection with the diagnosis of the state of preservation. The experience of the restoration of the Trinity Gate Church of the past periods allows a deeper approach to solving the current problems of preserving the monument and determining the optimal program for its modern restoration. Therefore, the research is primarily aimed at the systematization

and generalization of the acquired experience in the field of restoration of the monumental painting.

In the course of clarifying the degree of research into the problem of the history of the creation, study and restoration of the monumental painting of the Trinity Gate Church in the national historiography, a lack of research and publications highlighting the previous experience of restoring the unique paintings of the monument, its main principles and methods, technical and technological features, as well as the lack of coverage of the current state of preservation is acknowledged. The dissertation collected and systematized a significant amount of archival sources, some of which are introduced into scientific discourse for the first time, analyzed and summarized the existing factual material on this issue. The works of the following Ukrainian and foreign authors were systematically analyzed (P. Lashkariov, F. Ernst, V. Akulenko, P. Zholtovskyi, V. Shidenko, F. Umantsev, L. Kalenichenko, O. Pliushch, A. Belay, O. Nestulia, L. Ganzenko, T. Tymchenko, A. Kondratyuk, O. Afonina, N. Kovpanenko, Y. Ivashko, Yu. Prybiega, O. Pitateleva, S. Olianina, V. Shulica, V. Karpov, B. Slansky, Paolo and Laura Mora, F. Casadio, J. Karbowska-Berent, R. J. Gettens & G. L. Stout, C. V. Horie, A. Macchia, I. Sandu and others).

The multi-vector nature of the tasks of the presented work was determined by a complex interdisciplinary approach to the methodological basis of the study, which is based on a combination of a set of both theoretical and practical methods: *historical* and *historical-chronological* – in the search for primary sources for the coverage of historical events that influenced the processes of creating and restoring the frescoes of the Trinity Gate Church, followed by *systemic-analytical* and *structural-genetic* approaches to the identified data in the context of the development of the restoration industry; *cultural* and *axiological* – in highlighting the characteristic features of the evolution of restoration theory and practice, determining their place and significance in the general development of culture; as well as *systemic-activity* – in revealing the processes and results of practical restoration activities. At the same time, the application of new innovative approaches

and research tools and the involvement of special *technical and technological* research methods provided an opportunity to deepen knowledge about the peculiarities of the monumental painting of the Trinity Gate Church, which is fundamentally new in the study of the monument. Due to the *synergistic* approach, it was possible to find out the complexity of the material basis of the mural painting, its relationship with the environment and the problems of the current state of preservation of the monument.

The dissertation traced the changes in the artistic image and outlined the main periods of research and restoration of the artistic ensemble of the Trinity Gate Church, taking into account the entire challenging complex of its existence in the historical development from the period of its creation to the present day. In order to perform a comprehensive analysis of the stages of the formation of scientific approaches and technologies for carrying out cycles of monumental painting restoration, defining principles and practical methods of restoration of the monument in historical chronology were determined.

It was found that the restoration of the ensemble of monumental painting of the Trinity Gate Church in the period of the 18th – late 19th centuries is closely related to the development of theoretical thought in the humanitarian sphere and was carried out in accordance with the aesthetic tastes of the era. The formation of the scientific background at the beginning of the 20th century in the field of protection and preservation of monuments, the practical work of the first Ukrainian scientists and restorers, such as M. Kasperovych, K. Krzheminskyi, K. Moshchenko, M. Vainshtein, P. Kurinnyi was decisive for the further development of the Ukrainian restoration school.

It was established that the experience of the scientific restoration of the artistic ensemble of the Trinity Gate Church in the second half of the 20th century contributed to the discovery of new data in the study of the monumental and iconographic art of the Kyiv painting school of the Baroque era, which was of great importance in the study of Ukrainian artistic heritage.

The specialization of previous achievements and losses in the field of restoration focused attention on the analysis of tested methods of restoration and the consequences of their use during the cycles of restoration of the pictorial decoration of the Trinity Gate Church.

The experience of working in the field of restoration of monuments, connected with special scientific research, made it possible to get to know more deeply the peculiarities of the monumental painting of the Trinity Gate Church and to trace the main cultural and stylistic changes in the face of the monument. Based on a complex of researches on the technique and technology of monumental paintings and the iconostasis of the temple, as well as their stylistic features the characteristic technical techniques and the specifics of the painting manner of execution were determined. Using the methods of microchemical, thermochemical, luminescent and emission spectral analysis, results were obtained regarding the composition of the materials of the mural and icon painting of the temple, which expanded the range of information about the monument and determined its place in the historical development of national and world art.

In the context of studying the problems of the current state of the monumental painting of the Trinity Gate Church on the basis of modern comprehensive research, analysis of periodic photofixation, conclusions of scientific monitoring of the monument, the main factors that affect the preservation of the mural painting are determined, with the prospective development of monument protection measures and recommendations for further preservation. The main restoration methods and techniques used at the object adhere to the principles of conservation as much as possible and are aimed at ensuring the conditions for preserving the authenticity of its material structure, artistic and historical significance.

Keywords: Trinity Gate Church, Kyiv-Pechersk Lavra, Ukrainian Baroque, monumental painting, iconostasis, conservation and restoration of painting, technique and technology of mural painting and iconography, history and methodology of restoration, monument protective activity, monitoring.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації*

1. Зайцева В.О. Досвід реставрації монументального живопису інтер'єрів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період 1979–1991 рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: НАКККиМ, 2020. №3. С. 104–109. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220108>
2. Зайцева В.О. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Дослідження та реставрація. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка»*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 43, Том 1. С. 104–110. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-1-14>
3. Зайцева В.О. Пам'яткоохоронна та реставраційна діяльність на території Києво-Печерської лаври в період 1920–1960 рр. в контексті реставрації Троїцької надбрамної церкви. *«Вісник Львівської національної академії мистецтв»*, 2021. Вип. № 45, С. 149–157.
4. Зайцева В.О. Малярський ансамбль Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври у світлі формування «реставраційної» теорії та практики в період в XVIII–XIX ст. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка»*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55, Том 1. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-14>

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

5. Зайцева В.О. Збереження історичного стінопису пам'яток архітектури в контексті проведення реставраційних заходів. «*KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*». №6 (42). Люблін : KWANT STUDIO, 2021. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.6.6>

6. Zaitseva V. Experience of restoration of murals of the Trinity Gate Church in Kyiv: overview [Досвід реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви у Києві: огляд]. *International Journal of Conservation Science (IJCS)*. Volume 13, Issue 1, 2022. pp. 85–94. (Web of Science).

<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000819464600006>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Зайцева В.О. Техніко-технологічні особливості монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Могиланські читання 2017. Збереження й дослідження культурної спадщини України: люди, ідеї, візії*. Зб. наук. праць. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Видавництво «Фенікс», 2018. С. 222–227.

8. Зайцева В.О. Особливості збереження та реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в 1950–1980-х рр. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали п'ятнадцятої Міжн. наук. конф., 29 травня–2 червня 2018 р., Київ. Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2018. С. 148–152.

9. Зайцева В.О. Зовнішній настінний розпис кріпосних мурів Києво-Печерської лаври. Історія реставрації, дослідження та проблеми збереження. *Сіверщина в історії України*. Вип. 11. Зб. наук. праць. Національний

заповідник «Глухів», Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, Глухівський Національний педагогічний університет, 2018. С. 26–31.

10. Зайцева В.О. Поновлення стінопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період XVIII–XIX ст.: огляд архівних джерел *«Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність»*. Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р., Київ : НАКККіМ, 2018. С. 323–326.

11. Зайцева В.О. Досвід реставрації архітектурних пам'яток національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника в повоєнний період. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали Міжнародного симпозиуму*, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України, Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 166–168.

12. Зайцева В.О. Троїцька надбрамна церква в кінці XVIII–початку ХХ ст.: особливості змін зовнішнього убранства храму. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Сімнадцятої Міжн. наук. конф., 28 травня–1 червня 2019 р. Київ. Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, Київ : НКПКЗ, 2019. С. 204–208.

13. Зайцева В.О., Чобітько О.М. Проблеми збереження та реставрації пам'яток архітектури та монументального живопису Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Реставрація пам'яток архітектури в умовах високого рівня ґрунтових вод та підвищеної вологості інтер'єрів*. Матеріали Міжн. наук.-практ. конф., 24–25 жовтня 2019 р. Київ : Нац. Києво-Печ. іст.-культ. заповідник, ICCROM України, «Фенікс», 2019. С. 49–57.

14. Черевко І.А., Зайцева В.О. Дослідження вологості будівельних матеріалів стінопису на монастирських мурах НКПКЗ для визначення чинників погіршення стану живописних композицій та розробки заходів щодо їх збереження. *Могилянські читання 2019. Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення*. Зб. наук. праць. Київ : Національний

Києво-Печерський істор.-культ. заповідник, Видавництво «Фенікс». 2019. С. 353–362.

15. Зайцева В.О. Ремонтно-реставраційні роботи в інтер'єрі церкви на Економічній брамі наприкінці ХІХ ст. Уточнення атрибуції живопису. *Могілянські читання 2020. Відбудова християнських святинь України: історія, здобутки, перспективи*. Зб. наук. праць. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Видавництво «Фенікс», 2020. С. 298–304.

16. Зайцева В.О. Проблеми збереження та реставрації олійних розписів пам'яток архітектури Києво-Печерської лаври. *International scientific and practical conference "Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects"*: conference proceeding, November 27–28, 2020. Venice : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. pp. 178–182. / *Міжнародна науково-практична конференція «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку»* (Венеціанський університет Ка' Фоскарі, м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 року). С. 178–182. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-46>

17. Зайцева В.О. Аналіз досліджень Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в кінці ХІХ–на початку ХХ ст. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *«Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір»*: матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київ. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 13–14.

18. Зайцева В.О. Роль іконописної малярні Києво-Печерської лаври в справі відновлення станкового та монументального живопису. *Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку* : матеріали І міжн. наук. спеціалізов. конф., 5 березня 2021 р., Хмельницький. Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2021. С. 35–39. DOI <https://doi.org/10.36074/mcnd-05.03.2021.art.04>

19. Зайцева В.О. Традиції та інновації іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* [Теоретичні та емпіричні наукові дослідження: концепція та напрямки]: *Collection of scientific papers “ΛΟΓΟΣ “ with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference* (Vol. 2), May 28, 2021. Oxford-Vinnitsia: P.C. Publishing House & European Scientific Platform. (Збірн. II Міжн. наук.-практ. конф. (Т. 2), 28 травня 2021 р., Оксфорд, Вінниця-Оксфорд: Європейська наукова платформа). С. 210–211. DOI <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.62>

20. Зайцева В.О., Чобітько О.М. Дослідження стану збереження та режиму використання пам'яток архітектури. «*Пристосування пам'яток культурної спадщини до сучасного використання з метою їх збереження*». Матеріали Міжн. наук.-практ. конф., 21–22 жовтня 2021 р. Київ. ІККРОМ України. Київ: НЗ «Києво-Печерська лавра», ІССРОМ України, Видавництво «Фенікс», 2021. С. 25–31.

21. Зайцева В.О. Технологічні особливості іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. «*Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей*». Матеріали наук.-практ. конф., 28–29 жовтня 2021 р. Київ. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київ : НАКККіМ, 2021. С. 8–10.

22. Зайцева В. Мистецька спадщина під час війни: історія і сучасність. «*Культурна спадщина: інноваційні підходи та сталий розвиток*». Тези доповідей II-ї Міжн. наук.-практ. конф., 8-9 вересня 2023 р. Львів. Нац. унів. «Львівська політехніка», Львів, 2023. С. 69–72.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

23. Зайцева В.О. Розгляд та аналіз техніко-технологічних досліджень монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Містобудування та*

територіальне планування: Наук.-техн. збірник / Головн. Ред. М.М. Осетрін. Київ : КНУБА, 2017. Вип. 64. С. 93–102.

24. Зайцева В.О. Проблеми збереження монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в сучасний період. *Архітектурний вісник КНУБА : наук.-виробн. збірник. Київ : КНУБА, 2018. Вип. 16. С. 115–120.*

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ	19
ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ	29
1.1 Історіографія та джерельна база дослідження	29
1.2 Методологія дослідження	45
Висновки до розділу 1.....	49
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ	51
2.1 Видозміни мистецького образу Троїцької надбрамної церкви в контексті розвитку реставраційної теорії і практики на межі XVII–XVIII ст.	51
2.2 Доба поновлень ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви (за матеріалами архівних джерел XVIII–XIX ст.).....	66
2.3 Особливості реставрації Троїцької надбрамної церкви наприкінці XIX– початку XX ст.....	77
2.4 Становлення наукових підходів та основні цикли реставрації стінопису та іконостасу Троїцької надбрамної церкви в 1950–1990-х рр.	103
Висновки до розділу 2.....	133
РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ АНСАМБЛЮ РОЗПИСІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ У СЬОГОДЕННІ	137
3.1 Аналіз техніко-технологічних досліджень ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви як основи сучасного реставраційного процесу	137

3.2 Актуальний стан та фактори впливу на збереженість настінного живопису Троїцької надбрамної церкви	156
3.3 Оптимізація програми реставрації Троїцької надбрамної церкви в сучасний період	171
Висновки до розділу 3.....	178
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	186
ДОДАТКИ	217
Додаток А. Глосарій.....	217
Додаток Б. Ілюстрації	224
Додаток В. Результати техніко-технологічних лабораторних досліджень...	273
Додаток Г. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	288

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ВМГ – Всеукраїнський музейний городок.

ВУАК – Всеукраїнський археологічний комітет при Всеукраїнській академії наук. В 1924 році ВУАК остаточно був проголошений центральним органом Головнауки в справі охорони пам'яток старовини, мистецтва, побуту та природи в межах УРСР.

ВХРРМ – Всеукраїнська художньо-реставраційна репродукційна майстерня. Реставраційний заклад створений в 1931 році на території Києво-Печерської лаври.

ВЦНДЛКР – Всесоюзна центральна науково-дослідна лабораторія з консервації і реставрації музейних художніх цінностей.

ДНТЦ «Конрест» – Державний науково-технологічний центр консервації та реставрації пам'яток.

КМСНРВМ – Київська міжобласна спеціальна науково-реставраційна виробнича майстерня.

НКПКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. НЗ КПЛ – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра».

ПОЛПРУ – підвідділ по ліквідації майна релігійних установ при колегії відділу соціального забезпечення Київського виконкому в 1919 році.

РСНРВМ – Республіканські спеціалізовані науково-реставраційні виробничі майстерні (реорганізовані з тресту «Будмонумент» згідно з рішенням Ради Міністрів УРСР з 01 вересня 1951 року).

УСНРВУ – Українське спеціальне науково-реставраційне виробниче управління.

ЦДАВО – Центральний державний архів вищих органів влади та управління (Україна, Київ).

ЦДІАК – Центральний державний історичний архів (Україна, Київ).

ЦКОПСІМУ – Центральний комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Монументальне мистецтво України займає чільне місце у розмаїтті національної та світової мистецької спадщини. Розвиваючись в умовах нескінченної боротьби за національне самоствердження, воно зазнавало стрімких злетів та падінь. При цьому творчий геній українського народу народжував блискучі твори високої мистецької якості, не втрачаючи народної самобутності та унікальності. Синтезуючи багатовікові традиції та мистецькі досягнення сучасності формувалася і школа українського монументального та станкового живопису, що у XVII–XVIII ст. досягли свого апогею. Яскравою перлиною в низці збережених творів українського монументального живопису виокремлюється ансамбль розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. На сьогодні це єдиний зразок живописного оздоблення XVIII ст., виконаний майстрами київської школи, та збережений до наших днів в повному обсязі.

Однак, жодний витвір мистецтва з плином часу не зберігає свою первозданну красу та цілісність. Старовинні розписи тьмяніють та осипаються, руйнуються під дією природних чинників, гинучи на очах день за днем. Рахунок цих втрат збільшують події минулого – пожежі, стихійні лиха та війни. Твори мистецтва минулих віків змінював не тільки час, але й людина, знищуючи, перемальовуючи та пристосовуючи до релігійних потреб, нових стилістичних віянь, художніх уподобань та смаку. Важлива роль у справі захисту пам'яток минулого від руйнуючої дії часу, виявленні їх первісного вигляду, глибокому вивченні та забезпеченні збереження належить реставрації, формування та становлення якої відбувалося в руслі загального розвитку науки та мистецтва у відповідності з рівнем культури, духовними та естетичними ідеалами суспільства.

На сьогодні охорона та реставрація національної культурної спадщини, збереження її для майбутніх поколінь є одним із пріоритетних напрямків державної політики незалежної України. Ця тема є надзвичайно актуальною

через нечисленність збережених об'єктів стародавнього стінопису і значну втрату їх автентичності внаслідок більш пізніх ремонтів, перебудов, поновлень. Серйозні виклики перед суспільством поставило і жорстоке російське вторгнення в Україну, що актуалізувало проблеми збереження та реставрації творів монументального мистецтва та архітектури.

Незважаючи на широке коло фахових досліджень, присвячених Троїцькій надбрамній церкві, досвід та особливості реставрації унікальних розписів храму до сьогодні не були предметом спеціального вивчення. Історія відновлення монументального живопису пам'ятки маловідома та майже не досліджена. Наявні відомості розпорошені по різних установах та архівах, частково втрачені. Набагато менше досліджень і публікацій висвітлюють історичні передумови становлення та розвитку української реставраційної школи, формування основних принципів та методів реставрації, а також проблематику сучасного стану збереження розписів. В зв'язку з чим залишається поза увагою як науковців, так і широкої громадськості цілий пласт української культури – визначний доробок українських реставраторів, їх багаторічних досліджень, напрацювань, важливих наукових відкриттів та результатів практичної роботи.

Зосередження уваги на вивченні питань реставрації живописного оздоблення Троїцької надбрамної церкви підсилено початком проведення сучасних відновлювальних робіт на пам'ятці. Тому, дослідження спрямоване, насамперед, на систематизацію та узагальнення набутого досвіду в галузі реставрації ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви, що дозволить глибше підійти до вирішення сучасних проблем збереження пам'ятки для визначення оптимальної програми проведення консерваційно-реставраційних заходів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана згідно з планом науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики України й комплексної теми кафедри

мистецтвознавчої експертизи: «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 0118U001513). Тема роботи затверджена на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 30.10.2018 (Протокол № 3), уточнена 25.10.2022 (Протокол №3).

Матеріали дисертаційного дослідження мають зв'язок із затвердженою програмою комплексних науково-дослідних робіт Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» за темами: «Історія реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви та монастирських мурів (за матеріалами архівних джерел)» (2015–2018, державний реєстраційний номер РК 0115U006014), «Дослідження об'єктів культурної спадщини архітектурного комплексу Верхньої Лаври Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника» (2017–2019 (у співавторстві), державний реєстраційний номер РК 0117U004169).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Науковим завданням дисертації є комплексне дослідження досвіду реставрації ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви з XVII–XVIII ст. до сьогодення в контексті становлення та розвитку засад реставраційної справи в Україні.

Мета дослідження: здійснити всебічний аналіз циклів реставрації ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви з позиції формування наукових підходів і технологій проведення робіт в історичному вимірі.

Поставлена мета передбачає виконання низки важливих завдань:

- здійснити аналіз й узагальнення наявного історіографічного матеріалу, сформувати джерельну базу, обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження;
- простежити видозміни мистецького образу Троїцької надбрамної церкви в контексті розвитку реставраційної теорії і практики на межі XVII–XVIII ст.;

- виявити характерні риси доби поновлень ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви за матеріалами архівних джерел XVIII–XIX ст.;
- проаналізувати особливості принципів відновлення Троїцької надбрамної церкви в кінці XIX–першої третини XX ст.;
- окреслити основні цикли реставрації стінопису та іконостасу Троїцької надбрамної церкви в 1950–1990-х рр. у площині формування наукових підходів в реставраційній діяльності;
- здійснити аналіз техніко-технологічних особливостей стінопису та іконостасу Троїцької надбрамної церкви;
- проаналізувати актуальний стан та визначити фактори впливу на збереженість настінного живопису Троїцької надбрамної церкви;
- розглянути положення оптимізації сучасної програми консерваційно-реставраційних заходів Троїцької надбрамної церкви в контексті світових пам'яткоохоронних тенденцій.

Об'єкт дослідження: ансамбль монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Предмет дослідження: теорія і практика реставрації монументального живопису та іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з XVII–XVIII ст. до наших днів.

Територіальні межі дослідження включають пам'ятки, розташовані на території Києво-Печерської лаври.

Методологічна основа дослідження включає сукупність методів, принципів та прийомів, що ґрунтується на *комплексному міждисциплінарному підході* до вивчення об'єкту дослідження. В роботі застосовані як *загальнонаукові* (емпіричний, історичний, порівняльно-історичний, системний, термінологічний, когнітивний тощо), так і *спеціальні наукові* (мистецтвознавчий, техніко-технологічний, фотографічний) *методи* дослідження, що надали можливість поглибити знання про пам'ятку, розширюючи межі вивчення дослідниками.

З метою визначення та простеження генези живописного оздоблення Троїцької надбрамної церкви здійснено пошук та узагальнення наявного емпіричного матеріалу із застосуванням *історіографічного, системно-аналітичного та структурно-генетичного підходів*. Етапи становлення та розвитку реставраційної науки в галузі монументального живопису викладені відповідно аналізу практичних методів реставраційної роботи окремих періодів, в контексті загального історичного та культурного процесів.

Системно-структурний підхід надав можливості розкрити сутність етапів реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви за рахунок інтеграції інших наук та сфер діяльності (історії, хімії, фізики, біології). Застосування *хіміко-технологічних, мікро-біологічних та оптичних методів* зосередило увагу на вивченні матеріалів та технології створення об'єкта, причин та видів його руйнувань та привнесених спотворень, а також основних принципах та методах реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви. Досвід застосування *системно-діяльнісного та синергетичного* підходів у дослідженні стінопису з інтеграцією *спеціальних методів (періодичний моніторинг, фотофіксація об'єкту, діагностика стану, тощо)* окреслили загальну проблематику сучасного стану, основні фактори впливу на збереженість настінного олійного живопису та обумовили засади для науково обґрунтованого вибору методики реставрації, а також оптимального режиму утримання та експлуатації.

Дослідження є оригінальною авторською, логічно побудованою науковою працею, актуальною для галузі сучасного мистецтвознавства в царині реставрації. У роботі вперше комплексно вивчено особливості реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви упродовж XVII–XXI ст.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- проведено комплексний аналіз реставрації Троїцької надбрамної церкви у кількох хронологічних періодах. З цією метою систематизовано та

введено до наукового обігу значний корпус архівної документації і виявлено нові сторінки в історії пам'ятки;

- практика реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви вивчена з позиції розвитку основних тенденцій національного монументального мистецтва в період XVIII–XX ст. Це дозволило створити періодизацію формування реставраційної теорії і практики у п'яти періодах: кінець XVII–друга половина XVIII ст.; кінець XVIII– друга половина XIX ст.; 1880-ті–1930-ті рр.; 1950-ті–1990-ті рр.; 2000–2020-ті рр. Окреслено важливі етапи створення методології відновлювальних процесів в контексті формування та становлення української реставраційної школи. Акцентовано увагу на технологічних аспектах та виконавцях робіт;

- комплекс натурних та лабораторних досліджень монументальних розписів й іконостасу храму, їх стилістичних особливостей визначив характерні технічні прийоми та специфіку живописної манери виконання, властивої для українського монументального та іконописного мистецтва київської школи XVIII – початку XX ст. Здійснено аналіз результатів техніко-технологічних досліджень матеріалів стінопису та іконостасу (грунтів, пігментів фарбового шару), що сприяло виявленню нових даних про час створення розписів, їх приналежність до художніх традицій європейського мистецтва доби бароко;

- на основі досліджень стінопису Троїцької надбрамної церкви *in situ* здійснено аналіз сучасного стану та визначено основні чинники впливу на їх збереженість, наведено висновки наукового моніторингу останніх років з рекомендаціями щодо перспективного реставраційного втручання, подальшого збереження та експлуатації;

уточнено:

- відомості щодо змін художнього оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів Троїцької надбрамної церкви на підставі архівних джерел, зібраного

ілюстративного матеріалу, результатів техніко-технологічних досліджень та, виявлених під час проведення реставраційних робіт, написів;

набуло подальшого розвитку:

- аналіз джерелознавчих аспектів та перспективних техніко-технологічних досліджень первісних шарів стінопису, виявлених під час реставрації пам'ятки в 1979–1990 рр.

Особистий внесок здобувачки. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому всі теоретичні положення, наукові результати та рекомендації, викладені в дисертації, отримано автором особисто. Усі, окрім трьох, наукові публікації є одноосібними.

Практична цінність роботи полягає в подальшому використанні її результатів під час проведення наступних реставраційних проєктів, наукових досліджень, спостережень. Представлена робота ініціює створення науково-інформаційної бази з необхідністю документування (паспортизації) збережених монументальних розписів пам'яток архітектури Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та розроблення рекомендацій щодо їх подальшого збереження та реставрації. Матеріали дослідження можуть бути використані як джерело інформації для реставраторів, мистецтвознавців, працівників національних заповідників та інших музейних установ України, викладачів та студентів навчальних закладів культури і мистецтв, ЗМІ.

Апробація результатів дисертаційної роботи. Основні положення, результати і висновки дисертації оприлюднені на 15 міжнародних наукових і науково-практичних конференціях та 1-й всеукраїнській науковій конференції: XXII Міжнародній науково-практичній конференції «Могилянські читання 2017: Збереження й дослідження культурної спадщини України: люди, ідеї, візії» (Київ, НКПМКЗ, 7 грудня 2017); XV Міжнародній науковій конференції «Церква – наука – суспільство: питання взаємодії» (Київ, 29 травня–2 червня 2018); XVII Всеукраїнській науковій конференції «Сіверщина в історії України» (Національний заповідник «Глухів», Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК, Глухівський Національний

педагогічний університет, Глухів, 30 травня–1 червня 2018); Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність» (Київ, НАКККіМ, 20–21 листопада 2018); Міжнародному симпозиумі «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, НАКККіМ, 6 червня 2019); XVII Міжнародній науковій конференції «Церква – наука – суспільство: питання взаємодії» (Київ, НКПКЗ, 28 травня–1 червня 2019); Міжнародній науково-практичній конференції «Реставрація пам'яток архітектури в умовах високого рівня ґрунтових вод та підвищеної вологості інтер'єрів» (Київ, НКПКЗ, ICCROM України, 24–25 жовтня 2019); XXIV Міжнародній науково-практичній конференції «Могилянські читання 2019: Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення» (Київ, НКПКЗ, 5–6 грудня 2019); XXV Міжнародній науково-практичній конференції «Могилянські читання 2020: Відбудова християнських святинь України: історія, здобутки, перспективи» (Київ, НКПКЗ, 3–4 грудня 2020); International scientific and practical conference “Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects” (Міжнародній науково-практичній конференції «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (Венеціанський університет Ка'Фоскарі, Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020); IV Міжнародній науково-практичній конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, НАКККіМ, 3–4 листопада 2020); I Міжнародній науковій спеціалізованій конференції «Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку» (Хмельницький, Міжнародний центр наукових досліджень, 5 березня 2021); II Міжнародній науково-практичній конференції «Theoretical and empirical scientific research: concept and trends» (Оксфорд, 28 травня 2021); Міжнародній науково-практичній конференції «Пристосування пам'яток культурної спадщини до сучасного використання з метою їх збереження» (Київ, ІККРОМ України, НЗ «Києво-Печерська лавра», 21–22 жовтня 2021); Науково-практичній конференції «Наукова атрибуція

творів, експертиза та оцінка культурних цінностей» (м. Київ, НАКККіМ, 28–29 жовтня 2021); II Міжнародній науково-практичній конференції «Культурна спадщина: інноваційні підходи та сталий розвиток» (м. Львів, Національний університет «Львівська політехніка» 8–9 вересня 2023).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладені у 24 публікаціях, з них: 4 у виданнях, включених до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»), затверджених МОН України; 2 статті в іноземних наукових виданнях, 1 з яких індексується у міжнародних науково-метричних базах Web of Science; 16 праць апробаційного характеру (3 у співавторстві); 2 публікації, які додатково відображають тему дослідження.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (255 позицій), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 293 сторінки, з них – 165 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ

1.1 Історіографія та джерельна база дослідження

Першою будівлею, що зустрічає прочан та мандрівників біля входу до Києво-Печерського монастиря, є головна брама, увінчана ще за часів Київської Русі церквою Святої Трійці. Вистоявши після навали монголо-татарського нашестя 1240-го року, періоду насадження візантійсько-академічного стилю в кінці XIX ст., революційних подій 1917 року та двох світових воєн, Троїцька надбрамна церква єдиний лаврський храм, що дійшов до наших днів майже без змін, зберігши своє давньоруське ядро та планувально-просторову структуру. За свою історію Троїцька надбрамна церква привертала увагу багатьох дослідників, архітекторів, мистецтвознавців, істориків, що в своїх працях захоплювались її унікальністю, неповторною архітектурою, стилістикою та живописним декором.

За результатами огляду історіографії, наявні джерела з дослідження монументального живопису Троїцької надбрамної церкви за своїм науковим спрямуванням можна розділити на декілька умовних груп:

- джерела XVII–XIX ст. – писемні описи, архівні документи, періодичні видання, спогади та інші праці, що мають історичний та описовий характер;
- мистецтвознавчі дослідження та публікації теоретично-теологічного спрямування, що розкривають богословську програму розписів та їх філософське осмислення;
- дослідження, що входять до колективних узагальнюючих праць, а також праці окремих авторів з історії архітектури церкви та її мистецького

оздоблення з характеристикою об'ємно-просторової та планувальної структури і композиції.

Одну з перших згадок про храм Святої Трійці зустрічаємо на сторінках трактату 1638 року «Тератургіма, або Чудеса» авторства ієромонаха Києво-Печерської лаври Афанасія Кальнофойського – відомого церковного, культурного діяча та письменника XVII століття [168]. Саме це видання, що стало продовженням історичних праць «Патерик Печерський» та «Повість временних літ» у розвитку богословської думки, залишається єдиним джерелом інформації про час та історію спорудження головної брами стародавньої Лаври – Троїцької надбрамної церкви.

Неабияку зацікавленість архітектурними будівлями Києво-Печерського монастиря та їх художнім оформленням виявив Павло Алепський (Хвалебський) під час подорожі Україною в середині XVII століття. У своїх описах він лишив документальні свідчення про особливості українських церков та їх начиння, не оминувши увагою і живописне оздоблення Троїцької церкви [215, с. 34].

Із суспільним усвідомленням історичної та мистецької вартості духовного і культурного надбання минулого в першій половині XVIII ст. починається пробудження уваги до історії архітектурної та живописної спадщини України. На хвилі зростаючого інтересу до об'єктів матеріальної культури стародавнього Києва та лаврських святинь з'являються дослідницькі праці української інтелігенції та інших знавців старовини. Описи Києво-Печерської лаври та її церков знаходимо в працях митрополита Київського і Галицького, члена Київської духовної академії та Імператорської Академії наук Євгенія Болховітінова [94], а також Іриня Фальковського, Самуїла Миславського [143, с. 113] та ін.

Дослідження та наукова фіксація пам'яток української історії і культури стали важливою сторінкою діяльності Тараса Шевченка, який в період з 1845 по 1847 рік входив до складу, створеної у 1843 році при канцелярії київського, подільського й волинського генерал-губернатора, Тимчасовій комісії для

розбору давніх актів (Київська археографічна комісія). Художник брав участь у експедиціях, археологічних розкопках та оглядах історичних пам'яток України, зробивши чимало малюнків для видання альбому «Древности» [197, с. 43-54]. Не втратили вони актуальності і в наш час – малюнки Т. Шевченка мають практичне застосування як іконографічний матеріал у сучасній пам'яткоохоронній практиці, а в окремих випадках є єдиним взірцем для реставрації пам'яток архітектури [204, с. 175].

На межі ХІХ–ХХ ст. суттєвий внесок у справу дослідження пам'яток архітектурно-мистецької спадщини зробили члени історичних та археологічних товариств. Матеріали щодо вивчення пам'яток вітчизняної історії публікувалися на сторінках спеціальних науково-популярних журналів та часописів, таких як: «Киевская старина», «Живописное обозрение», «Епархиальные ведомости», «Зодчий», «Труди» археологічних з'їздів, «Чтения» історичних товариств тощо. Значну роботу по вивченню живопису Києво-Печерської лаври проводили М. Істомін [131-134], М. Петров [182, 183], П. Лебединцев [156-158], М. Кузьмін, Г. Ертель [106], М. Сементовский, С. Яремич та ін. Разом з тим, слід зазначити, що основна увага авторів була зосереджена на видатних пам'ятках великокняжої доби, таких як Велика Успенська церква, Софійський, Михайлівський собори, церква Спаса на Берестові та інших. А праці, зазвичай, присвячувались раннім періодам їх історії. Українському мистецтву доби ХVІІ–ХVІІІ ст. не приділялось належної уваги, що обумовлене, зокрема, його низькою мистецькою оцінкою у колі дослідників цього періоду. Зокрема, мистецтво України розглядається тільки в контексті культурного впливу інших країн – Візантії, Росії та Західної Європи, та впевненості у відсутності будь-яких ознак самобутності та національної ідентичності.

Одним із перших дослідників Троїцької надбрамної церкви був професор Київської духовної академії П.О. Лашкар'єв, який, ґрунтуючись на «свідченнях А. Кальнофойського, наявності елементів стародавньої кладки, цілісності плану і фасадних форм», припустив, що храм на «Святих воротах»

є одною з найбільш стародавніх будівель, що збереглися в Києві [154, с. 263-282]. Його припущення були підтверджені натурними дослідженнями Троїцької церкви членів Київського церковно-археологічного товариства під час проведення ремонтно-будівельних робіт у 1881 році. Головні аспекти досліджень П. Лашкарьова було оприлюднено на засіданнях археологічних з'їздів та опубліковано в «Трудах» Київської Духовної Академії [155].

Важливі спостереження щодо витоків та стилістичних особливостей настінних розписів Троїцької церкви знайшли відображення в працях таких авторів як М.П. Істомін та М.І. Петров. Як джерело для створення композицій малярського ансамблю церкви М. Істомін визначає «сильний вплив» Біблії Піскатора (1674), Вейгеля (1712) та західної гравюри загалом [134, с. 32]. Крім того, до кола його інтересів потрапили питання, пов'язані з історією художньої освіти в Україні, провідне місце в якій належало іконописній малярні Києво-Печерської лаври. В рефератах «К истории живописи в Киево-Печерской лавре» [131] та «Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в.» [133] автор, ґрунтуючись на архівних джерелах, наводить свої роздуми щодо витоків та характеру мистецького навчання в обителі. Висновки своїх досліджень учений оприлюднював на археологічних з'їздах в Вільно (1893), Ризі (1896) та Києві (1899).

Зв'язок іконографічної програми стінопису Троїцької надбрамної церкви з західними впливами прослідив і М. Петров, зауважуючи, що лаврські майстри «не задовольнялися рабським наслідуванням західним взірцям», а звернулись до копіювання творів західних митців з метою влаштування «*правильної, систематичної школи іконопису*», яка і була відкрита в Києво-Печерській лаврі в 1763 році [182, с. 40]. Разом з дослідниками П. Лебединцевим, М. Закревським, М. Сементовським, П. Лашкарьовим М. Істомін та М. Петров зробили значний внесок у справу вивчення особливостей церковної архітектури різних періодів та її художнього оздоблення.

З розвитком археологічного напрямлення в науці формувались теоретичні концепції, що склалися в процесі розробки аналітичного методу дослідження матеріальної культури минулого. Введення до наукового обігу чисельних архівних матеріалів, результатів власних досліджень суттєво збагатили джерельну базу як у вивченні окремих пам'яток, так і сприяли подальшому розвитку та становленню історії мистецтва й архітектури в цілому. Саме в цей період формується систематичний науковий характер вивчення пам'яток архітектурно-мистецької спадщини Києва [164].

Досі не втратили актуальності праці дослідників українського художнього спадку першої третини ХХ ст.: Д. Антоновича [84], К. Шероцького (Широцького) [221], Ф. Біляшівського (Біляшевського), Ф. Ернста [104, 105], Д. Щербаківського, Ф. Шміта, Г. Павлуцького [181], С. Таранушенко [207], наукові доробки яких, на відміну від попередників, були спрямовані на виявлення національних рис і самобутності українського мистецтва та акцентували увагу на непересічному таланті українських майстрів. Розшукуючи, збираючи та впорядковуючи культурні цінності, об'єктом їх наукового інтересу став весь обсяг пам'яток культури України. В серії публікацій «Київ: провідник», за редакцією Ф. Ернста, «Київ. Путівник» К. Шероцького значна увага приділена пам'яткам Києво-Печерської лаври, зокрема, Троїцькій надбрамній церкві та її оздобленню. Так, К. Шероцький простежує особливості трактування біблейських сюжетів через літературну думку, церковні пісні та молитви. Автор відмічає гармонійне поєднання кращих рис мистецтва доби Відродження та місцевого колориту, відхід від стародавніх прийомів монументальності шляхом декоративності, розмаїттям фарб, композиції, а також реалістичності образів [221, с. 283].

Окрім спроби систематизації величезного розпорошеного матеріалу дослідники працювали і на пам'яткоохоронній ниві. Переймаючись проблемами збереження пам'яток культури, в низці опублікованих студій таких як «Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году» Ф. Ернста (1918), «Культурні цінності в небезпеці» Д. Щербаківського (1927),

науковці не тільки здійснюють опис руйнувань Києва під час подій 20–30-х років ХХ ст., а й намагаються привернути увагу *«уряду, місцевих органів влади та всього свідомого громадянства на те нищення пам'яток, що провадилося свідомо і несвідомо по всіх просторах»* країни [103]. На жаль, затьмарена арештами, розстрілами та засланнями, наукова спадщина українських вчених першої третини ХХ ст., була незаслужено відкинута на довгі роки забуття, а велика кількість їх напрацювань так і не була опублікована або безслідно втрачена. В зв'язку зі зміною політичної ситуації, антирелігійною кампанією, згоранням процесу українізації наприкінці 1920–1930-х рр. відбувається припинення досліджень української мистецької спадщини та фактичне знищення української мистецтвознавчої школи [142, с. 10]. Негативне ставлення до її здобутків вплинуло на подальший розвиток історичної науки та мистецтвознавства.

Наукові студії з вивчення українського мистецтва відновилися тільки після Другої світової війни завдяки зусиллям українських науковців. Для налагодження науково-дослідної роботи в Україні було створено низку установ, де виконувались завдання з дослідження української архітектурно-мистецької спадщини, вирішувались питання охорони та реставрації пам'яток. В 1945 році була утворена Академія архітектури УРСР, яку очолив академік В. Заболотний. До її складу увійшли науково-дослідні інститути: Інститут історії та теорії архітектури, Інститут художньої промисловості, Інститут монументального живопису та скульптури, а також наукова бібліотека. З цього часу дослідження з історії архітектури набули планомірного та послідовного характеру. Праці співробітників Ю. Асєєва, С. Безсонова, І. Ігнаткіна, Г. Логвина, М. Цапенка та інших охоплювали широке коло питань української архітектури та монументального живопису, поповнивши наукову царину результатами комплексних архітектурних, археологічних та мистецтвознавчих вишукувань з залученням архівних матеріалів. Торкалися вони і питань архітектури та стінопису лаврських будівель і споруд.

Втім, найбільш ґрунтовно монументальний живопис архітектурних пам'яток Києво-Печерського заповідника був досліджений у працях радянського періоду. Упродовж 60–80-х рр. ХХ ст., крім серії колективних узагальнюючих видань з історії мистецтва [138], з'явилася низка монографічних досліджень, присвячених як окремим пам'яткам, так і художнім напрямам, стилям, митцям [202]. Незважаючи на політичний підтекст, мистецтвознавчі праці цього періоду висвітили новий фактаж у вивченні української культової архітектури та образотворчого мистецтва, ставши науковою базою для сучасних досліджень. Історія розвитку настінних розписів ансамблю Троїцької надбрамної церкви простежена у роботах П. Жолтовського [110], С. Кілессо (1975), Г. Логвина (1958), М. Цапенка (1967), Ф. Уманцева [213-215], Ю. Асєєва [85], П. Білецького [93].

Так, висвітлюючи узагальнюючу картину розвитку настінних розписів XVII–XVIII ст. України, доктор мистецтвознавства П. Жолтовський (1904–1986) виокремлює історію розвитку монументального живопису у церквах Києво-Печерської лаври, розглядає основні групи настінних розписів, аналізує їх іконографічний зміст та зв'язок з художньою культурою епохи. Розписи Троїцької церкви дослідник поєднує зі стінописом Успенського собору лаври як у художньому відношенні, так і в композиційно-іконографічному вирішенні, відносячи їх до єдиної малярської школи. А художні принципи, що були закладені в її основу – «певна свобода мистецького виконання та глибокий сакральний зміст», ставить визначальними в подальшому розвитку живописної школи Києво-Печерської лаври аж до початку ХІХ ст. [110, с. 39].

Суттєвий внесок у дослідження пам'ятки вніс історик архітектури Г. Логвин (1910–2001). Науковець, спираючись на висновки, проведені в 1957–1958 рр., архітектурних та археологічних досліджень, аналізує основні зміни в архітектурі храму за період свого побутування. Крім Г. Логвина результати, здійснених в період 50–70-х років ХХ ст., досліджень вводить до наукового обігу і архітектор С. Кілессо (1931–2012) як один із авторів проекту реставрації Троїцької надбрамної церкви 1958–1962 рр. В своїй праці «Києво-

Печерская лавра» (1975) автор заперечує попередні висновки дослідників ХІХ ст. щодо конструктивних особливостей церкви в давньоруський період та робить спробу атрибуції її розписів.

Проте, виняткове місце у дослідженні Троїцької надбрамної церкви, по праву, належить історику, мистецтвознавцю Федору Уманцеву (1914–2010), який присвятив їй окрему монографію, що вийшла друком у 1970 році [215]. У дослідженні виявлені закономірності розвитку українського мистецтва в період від ХІІІ ст. до середини ХVІІІ ст., охарактеризовано його складові на прикладі Троїцької церкви, надано гідну оцінку розписам як мистецькому явищу. Висвітлюючи процеси формування національних традицій та становлення стилю українського бароко, автор простежив філософський підтекст та цілісність живописних композицій пам'ятки. Та головним завданням праці, як вважав сам Ф. Уманцев, було «встановлення сюжетного взаємозв'язку малярства та хронологічних рамок його виконання» [211, с. 101].

Окреме місце займають наукові доробки П. Жолтовського [108; 109] та В. Шиденка [222], які присвячені історії створення та організації живописної малярні Києво-Печерської лаври, зробивши вагомий внесок у загальну історію розвитку станкового та монументального живопису на теренах однієї з найстаріших художніх шкіл Східної Європи. Вивчення традицій художнього навчання в Україні увійшли до кола проблематики і дослідника В. Овсійчука. В своїй ґрунтовній праці «Українське малярство Х–ХVІІІ століть. Проблеми кольору» автор не тільки вперше в українському мистецтвознавстві торкається питань ролі та класифікації кольору в українському малярстві, розвиває думки з приводу його природи та сутності, робить спробу «проникнення в духовний світ твору за допомогою цього найвиразнішого пластично-образного засобу», а й звертається до психології майстрів певної мистецької доби через призму світосприйняття, естетики та духовного рівня суспільства [173, с. 10]. Презентуючи в своїй роботі бароковий період у малярстві, дослідник

звертається і до стінопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, відмічаючи надзвичайну вишуканість та багатство відтінків живопису.

Палітру мистецтвознавчих праць збагатили дослідження, що торкаються нових підходів до вивчення художнього оформлення Троїцької надбрамної церкви, а саме витоків теологічної програми розписів. Серед масиву публікацій слід відмітити працю Л. Міляєвої «Іконографія і красномовність українського бароко (розписи Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври)» (1994), що розкриває богословський зміст розписів, створених під впливом «поетики літературного бароко». Дослідниця пропонує своє розуміння концепції стінопису, що підпорядкована Божественній літургії, трактуючи сакральне значення композицій з позиції символіки та семантики. Цілісність ідейно-художнього задуму «як синтезу богословської думки і церковного живопису доби українського бароко» розглядає в своїх дослідженнях О. Лопухіна [162]. Здійснюючи аналіз складної іконографічної програми стінопису, науковиця виявляє логічну побудову сюжетної лінії тематичних циклів розписів в контексті їх богословського тлумачення, відтак, роблячи висновок про тісну співпрацю у її розробці лаврських малярів, іконописців та богословів. Продовження та розвиток теми семантичних проблем монументального живопису Троїцької надбрамної церкви відображене в дисертаційному дослідженні А. Кондратюк. В його основі вивчення семантики та стилістичних особливостей розписів в контексті загальноєвропейського художнього процесу XVII–початку XVIII ст. [146; 147] В іншій роботі мистецтвознавиці з'ясовані джерела іконографії сюжетів храму, складений каталог монументального живопису Троїцької надбрамної церкви [169].

Потрапляє до поля зору дослідників і питання дослідження пейзажних композицій Троїцького храму. В цьому аспекті заслуговує на увагу публікація О. Пітателевої, де розкриваються образно-художні особливості пейзажу лаврської образотворчої традиції. На прикладі стінопису Троїцької надбрамної церкви дослідниця визначає змістовну роль пейзажу як «уявного саду» –

образу, поширеного в епоху барочної символічної метафори», де, натхнений західноєвропейськими джерелами, пейзажний стрій набув нового звучання під впливом «благодатної атмосфери вченості, неначе світла, яке розливається навколо Києво-Могилянської академії» [186]. До джерелознавчого та релігієзнавчого вивчення пейзажної тематики церкви звертається у своїх дослідженнях М. Нікітенко, трактуючи пейзаж як «оригінальну семантичну структуру, елементи якої співвіднесені з загальною декоративною програмою притвору та храму в цілому». Авторка наголошує на тому, що пейзажний живопис пам'ятки не є суто механічно запозиченим із західноєвропейської традиції, а несе глибоке символічне навантаження, маючи «коріння вітчизняної іконографії» з проповідницької літератури XVII–XVIII ст. та доби середньовіччя через призму літургійної традиції свята Трійці [172].

На різних етапах дослідження монументального живопису пам'ятки дослідники торкаються теми виконавців та атрибуції розписів. Концепції та погляди різних авторів різняться висновками, що є причиною того, що до сьогодні не знайдено жодних збережених документальних відомостей про час створення і авторів розписів. Дослідник Д. Антонович в роботі «Скорочений курс історії українського мистецтва» (1923) стверджує, що розпис Троїцької церкви зроблено через 50 років після розпису церкви Спаса на Берестові, датованої 1644 роком [84, с. 177]. В більшості досліджень щодо виконавців живопису домінуючою залишається думка про те, що стінопис виконаний керівниками лаврської іконописної малярні – Феоктистом Павловським та Іоанном Максимовичем [110; 201] з залученням Мойсея Якубовича [201, с. 79]. Цю гіпотезу спростовує Ф. Уманцев, який вважає, що майстри головної малярні Києво-Печерського монастиря не могли виконувати розпис у Троїцькій церкві, так як «в 20-х роках вони вели напружену роботу в соборному храмі Лаври», припускаючи, що розпис виконали живописці Больницького монастиря, що мав свою власну малярню [215, с. 52]. На міркування Л. Ганзенко (1989) розписи виконані в два етапи: в 1734 році майстри Феоктист Павловський, Іоанн Максимович та Алімпій Галик

розписали приміщення церкви, через 10 років – в 1742–1744-х рр. майстер А. Галик самостійно розписав притвор зі сходами. Наразі це питання й досі дискусійне.

Протягом останніх років предметом живого мистецтвознавчого дискурсу стає іконостас Троїцької надбрамної церкви. Серед низки публікацій, наявних в науковому просторі, слід зазначити праці О. Пітателевої, яка розглядає іконостас як «самостійний художній організм», що несе змістовне навантаження та входить до складу єдиної художньо-сміслової програми барокового оформлення Троїцького храму. Методом порівняння стильових особливостей окремих ікон, виокремлюючи подібність авторських «почерків», дослідниця робить спробу з'ясування їх авторства. В своїй роботі «Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Богословська програма та її художнє втілення» авторка звертається до історії реставрації іконостасу, зокрема, реставраційної документації початку 80-х років ХХ ст., в процесі якої на поверхнях ікон та елементів іконостасу художниками-реставраторами було відкрито низку історичних написів. Окрім цього, приділено увагу особливостям поновлень ікон Троїцького іконостасу, висвітлення яких надає неабияку цінність дослідженню [187]. Ідеєю органічного включення іконостасу до загального богословського задуму керується в своїх публікаціях і А. Кондратюк [145]. Натомість, своє бачення щодо особливостей іконостасу Троїцького храму, а саме: розгляд причин відходу від традиційної іконографії, пропонує в своїх публікаціях С. Оляніна. Науковиця пояснює такі зміни бажанням «проілюструвати тему посвяти храму». На її думку, тематичну іконографію іконостасу церкви слід розглядати не як самостійний елемент, а як «частину загального ієротопічного проєкту» відновлення монастирського простору Києво-Печерської лаври після наслідків пожежі 1718 року [175, с. 57]. Крім того, в своїх розвідках науковиця торкається проблем семантики архітектурно-пластичної організації Троїцького іконостаса як образу «райського саду» [174; 176].

Пожвавлення наукового інтересу до пам'ятки пов'язане також з виявленням нових даних щодо ікон зі святкового ряду іконостасу, що довгий час вважалися втраченими. Так, на основі комплексних досліджень музейних предметів з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» науковці Я. Литвиненко та О. Пітателева [159], О. Рижова, В. Распопіна та інші [195] доводять їх приналежність до Троїцького іконостасу.

Незважаючи на значну кількість фахових досліджень, праць, що висвітлюють загальну історію реставрації унікальних розписів пам'ятки у вітчизняній історіографії практично немає. В зв'язку з чим залишається поза увагою як науковців, так і широкої громадськості цілий пласт української культури – визначний доробок українських реставраторів, їх багаторічних досліджень, напрацювань та важливих наукових відкриттів. Окрім цього, наявні публікації жодним чином не торкаються проблематики збереження унікальних розписів церкви та необхідності їх охорони та реставрації.

Відповідно до визначеної мети та завдань представленою дисертаційного дослідження основна увага в роботі зосереджена на відомостях, що безпосередньо стосуються ключових етапів реставрації живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври та історії її досліджень. Характеризуючи окремі цикли реставраційних втручань у пам'ятку на прикладі Троїцької надбрамної церкви, в роботі порушені питання історичних передумов формування, становлення та розвитку реставраційної справи та пам'яткоохоронної діяльності в Україні.

Вагому цінність для роботи мали дисертація та наукові розвідки науковиці Л. Ганзенко (1989), що на сьогодні є чи не єдиним дослідженням історії реставрації монументального живопису в Україні періоду XVII–XIX ст. На прикладі історії окремих київських пам'яток великокняжої доби дослідниця окреслює основні етапи реставраційного досвіду, виявляючи взаємозв'язок ідей та принципів, що впливали на методологію реставрації, та акцентує увагу на ідеологічних та естетичних аспектах в культурній царині досліджуваного періоду. Досвід реставраційної діяльності в Україні

ототожнюється нею з основними досягненнями західноєвропейської та російської культури в галузі охорони та реставрації культурної спадщини, а її розвиток – закономірним етапом розвитку української національної культури.

Окрім цього, теоретичну основу дослідження склали праці Ф. Ернста [104, 105], В. Акуленка [81], О. Нестулі [170, 171], П. Жолтовського [108-110], Ф. Уманцева [211-215], Г. Логвина (1958), С. Кілессо (1975), Н. Ковпаненко [141-144], Т. Тимченко [209, 210], Л. Прибєги [190], О.В. Сіткарьової [199-201], А. Гришина та інших [179]. Питання формування основ охорони пам'яток, теоретичні принципи та актуальні проблеми практичної реставрації проаналізовані в працях Ю. Івашко [228, 237, 238], М. Орленка [177, 246], Т. Тимченко [209], І. Дорофієнко [100, 101], В. Шуліки [225], А. Іванової (1975), В. Філатова (1995), Т. Федосєєвої (1999), Маноні (С. Mannoni) [243], П. Мора [244].

Фундамент джерельної бази дослідження складають маловідомі писемні документи, що зберігаються в архівах міста Києва: Центральному державному історичному архіві України (ЦДІАК України), Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України) та архіві фондів Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (НЗ КПЛ).

Важливі сторінки історії пам'ятки відображені в архівних справах 128 фонду Центрального державного історичного архіву України. Це унікальні рукописні документи – рапорти лаврських еклезіархів, економів, благочинних, начальників іконописної школи та малярні, звітні та витратні відомості лаврського живописного відомства тощо. Саме вони, визначаючи головні історичні та культурні події, залишаються єдиним джерелом інформації про основні заходи, втручання, ремонтні роботи, переробки та особливості поновлень живопису Троїцької надбрамної церкви в період з XVIII–початку XX ст.

Вагомим джерелом історії становлення та розвитку пам'яткоохоронної галузі в Україні є 725 фонд ЦДІАК, що стосується діяльності Київського товариства охорони пам'яток старовини та мистецтва, заснованого в 1910 році

групою київських істориків, археологів та мистецтвознавців. Фонд містить звітну документацію про роботу товариства (1910–1919), журнали засідань та постанов, акти оглядів та комісій, доповіді та документи про підготовку археологічних з'їздів, співпрацю з іншими установами, що займалися охороною пам'яток, листування членів товариства (в тому числі з Духовним собором Києво-Печерської лаври) щодо охорони та вивчення пам'яток [35, 36].

Інша група джерел, задіяна у дослідженні, зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). Група репрезентує документи періоду 1917–1968 рр., що стосуються створення та організації діяльності Центрального комітету охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні, очолюваний М.Ф. Біляшівським (1917–1918) (Ф. 2581, опис 1, опис 2) [44, 45, 46]; історичних передумов становлення та розвитку реставраційної діяльності на теренах лаврського Музею культів та побуту і Всеукраїнського музейного городка (Ф. 166, опис 1 (1918–1920), опис 3 (1923), опис 11 (1933–1941)) [37–43]; особливостей відродження та організації реставраційної роботи в Києво-Печерському заповіднику в період 50–80-х рр. ХХ ст. (Ф. 4794 (1946–1978) – справи Українського спеціалізованого науково-реставраційного виробничого управління Держбуду УРСР) [51–55]; Ф. 4760 (1966–1987) – справи Українського республіканського товариства охорони пам'яток історії та культури) [47]; Ф. 4762 (1946–1950) – справи Управління музеїв і охорони пам'ятників культури) [48–50].

Виняткову цінність для роботи має візуальна історія пам'ятки – збірка світлин кінця ХІХ–середини ХХ ст., що зберігається в фондах «Фото» та «Негативи» відділу наукового-фондової роботи Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», на яких зафіксовано загальний вигляд та фрагменти архітектурного та живописного ансамблю Троїцької надбрамної церкви, що дало змогу простежити зміни художнього оформлення храму в окремі історичні періоди.

Наразі, особливу групу джерел становить майже недосліджена та недоступна для широкого загалу і багатьох науковців проектно-реставраційна документація, що частково зберігається в науково-технічних архівах інституту «УкрНДІпроектреставрація» та Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», і надає важливу інформацію про стан збереження пам'ятки та основні етапи реставраційних заходів, охоплюючи період з 50-х років ХХ ст. до сьогодення. Група містить матеріали про конкретну діяльність Київської міжобласної спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні (КМСНРВМ) в означені періоди, включає проведені комплексні мистецтвознавчі, техніко-технологічні дослідження, робочі протоколи науково-реставраційних рад, картограми, фотофіксацію проведених заходів та результати практичного досвіду реставраційної роботи. В свою чергу, наявна проектно-реставраційна документація змістовно висвітлює розвиток методичних засад в галузі реставрації монументального і станкового живопису та проблематику реставраційної діяльності в Україні [56, 58–79].

В роботі враховано науковий та практичний досвід художників-реставраторів, що, зокрема, брали безпосередню участь в реставраційному процесі відновлення Троїцької надбрамної церкви та інших пам'яток Києво-Печерської лаври. Надзвичайно цінними та інформативними виявилися окремі розвідки таких українських науковців та реставраторів, як Л.П. Калениченко, О.Ф. Плющ [139, 192], Є. Мамолат (історичні довідки до реставраційної документації), А.Й. Марампольський [153, 80], І.П. Дорофієнко [101]. Наразі, суттєвий внесок щодо дослідження іконостасу Троїцької надбрамної церкви вніс український художник-реставратор А.Х. Беляй. В серії публікацій, присвячених живопису лаврської іконописної школи, дослідник простежив не тільки історію та реставрацію окремих творів, а й детально висвітлив технологію їх створення, ґрунтуючись на висновках власних обстежень та мікрохімічних досліджень [90–92].

Звернення до методичних основ техніко-технологічного вивчення будь-якої пам'ятки на сьогодні стало необхідною умовою наукової реставрації.

Технологічне дослідження творів образотворчого мистецтва дозволяє отримати необхідну інформацію про природу, склад та структуру матеріалів художнього твору, про принципи використання та зміни якості цих матеріалів в процесі створення або старіння, а також відповісти на питання про автентичність твору, його датування, бути основою для атрибуції. Як показали дослідження, нехтування результатами техніко-технологічних досліджень призводить до некоректних висновків в атрибуції творів. На додачу до цього, вони є відправними даними при визначенні збереженості твору та ступеню зміни його первісного вигляду, при виявленні втрат та доповнень, дають необхідні відомості щодо здійснення консерваційно-реставраційних робіт, режиму збереження тощо.

Зважаючи на специфіку представленої роботи, автором опрацьовано окремий прошарок науково-методичної літератури, пов'язаний з теорією дослідження техніки і технології живопису та методологією реставраційних процесів, для чого було задіяно публікації вітчизняних та зарубіжних авторів. Сукупність техніко-технологічних досліджень станкового та настінного живопису, їх особливості, способи та задачі простежені у роботах Mora P. & Mora L. (Пауло та Лаури Мора) [244], Б. Сланського [251], Ю. Гренберга (2000). Автори надають змістовну інформацію про комплексне дослідження структурних шарів живопису (основи, ґрунту, фарбового та захисного шарів); методи вивчення творів живопису (дослідження в ультрафіолетових, інфрачервоних та рентгенівських променях, мікроскопічне дослідження з відбором проб); характеристику пігментів, що використовується в живописі, та відомості щодо часу застосування. Дослідження матеріалів живопису та історія розвитку різноманітних живописних технік вивчена в дослідженнях В. Лоханько [163], Б. Сланського [251], F. Casadio (Ф.Касадіо) [229], R.J. Gettens & G. L. Stout (Р.Дж. Геттенс, Г.Л. Стаут) [234], A. Saccato, L. Moens (А. Коккато, Л. Моенс) [231], A. Macchia (А. Маккія) [241]. Необхідну інформацію про розвиток та наукове обґрунтування проведення різноманітних реставраційних операцій, а також впровадження в

реставраційну практику новітніх матеріалів для реставрації надали наукові розвідки О. Плющ [192], С. V. Horie (С. Хорі) [235], P. Mora & L. Mora (П. Мора) [244], Т. Федосєєвої (1999), I. Sandu (І. Санду) [248, 252].

Проблематика стану збереження пам'яток архітектурно-мистецької спадщини у тісному зв'язку з аналізом матеріальної культури акцентується в наукових матеріалах J. Karbowska-Berent (Я. Карбовської-Берент) [229], М. Фоміної [233], М. Орленка, Ю. Івашко [246, 237], P. Noble, A. Van Loon, J. J. Boon (П. Нобл, А. Ван Лун, Дж. Дж. Бун) [233] та ін.

Для роботи залучені періодичні видання та матеріали науково-практичних конференцій з питань реставраційної та пам'яткоохоронної діяльності як в Україні, так і за її межами.

Окремий розділ присвячений інформації, отриманій автором роботи в результаті власних натурних та аналітичних досліджень стінопису Троїцької надбрамної церкви, що включає відомості про сучасний стан збереження, основні чинники впливу та висновки наукового моніторингу останніх років з рекомендаціями щодо подальшої експлуатації.

1.2 Методологія дослідження

Методологічна основа дослідження включає сукупність методів, принципів та прийомів, що ґрунтується на *комплексному міждисциплінарному підході* до вивчення об'єкту дослідження. В роботі застосовані як *загальнонаукові* (емпіричний, історичний, порівняльно-історичний, системний, термінологічний, когнітивний тощо), так і *спеціальні наукові* (мистецтвознавчий, техніко-технологічний) *методи* дослідження, що надали можливість поглибити знання про пам'ятку, розширюючи межі вивчення дослідниками.

З метою визначення та простеження генези та видозмін живописного оздоблення Троїцької надбрамної церкви здійснено узагальнення наявного емпіричного матеріалу із застосуванням *історичного, системно-аналітичного*

та *структурно-генетичного підходів*. Виходячи з того, що пам'ятка невід'ємна від історичної епохи, в яку вона була створена, ціннісна функція її реставрації полягає у збереженні унікальності не тільки як твору мистецтва, але й як свідка історії. В процесі вивчення досвіду реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви враховувався весь складний комплекс її побутування в історичному розвитку від періоду створення розписів до наших днів. Залучення та опрацювання широкого кола архівної документації, частина яких вперше вводиться до наукового обігу, надали можливість визначити певну хронологічну послідовність проведених заходів, виявити нові сторінки в історії пам'ятки, звірити наявну інформацію з інших опублікованих джерел, уточнити її та систематизувати.

Застосування *культурологічного та аксіологічного* підходів сприяло виявленню характерних рис еволюції реставраційної теорії і практики, визначення їх місця та значення у загальному розвитку культури. Етапи становлення та розвитку реставраційної науки в галузі монументального живопису викладені відповідно до вимог *критичного аналізу* практичних методів реставраційної роботи окремих періодів, в контексті загального історичного та культурного процесів. Разом з цим, розгляд ціннісних критеріїв процесу реставрації твору в культурологічному аспекті веде до акцентування його пізнавального значення.

Специфічні особливості зазначеної тематики вимагали застосування нового спектру методів дослідження, що базуються на *діалектичному та системно-діяльнісному* підході. На основі вивчення архівних та історіографічних джерел було проаналізовано складний шлях становлення та розвитку вітчизняної пам'яткоохоронної та реставраційної галузі, виявлено її здобутки та втрати. Основні періоди реставрації пам'ятки розглянуто в системі суб'єктивно-об'єктивних відносин, що склалися, зокрема, в атмосфері впливу ідеологічних та естетичних критеріїв суспільства, визначаючи характер та дії реставратора.

Формування наукового підґрунтя в справі реставрації живопису, глибоке вивчення історії мистецтва та матеріальної культури створило умови для впровадження в реставраційну практику нових принципів та новітніх реставраційних методик, вплинувши на подальший розвиток цієї галузі. Сучасне осмислення реставрації як складної багатогранної *системи* потребувало задіяння комплексу інших наук – хімії, фізики, біології, що оперують *спеціальними конкретнонауковими методами* дослідження. Застосування *хіміко-технологічних, мікро-біологічних та оптичних методів* зосередило увагу на вивченні матеріалів та технології створення об'єкта, причин та видів його руйнувань та привнесених спотворень, а також основних принципах та методах реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви, що є принципово новим у дослідженні пам'ятки.

Грунтуючись на комплексі досліджень техніки та технології монументальних розписів храму, його стилістичних особливостей визначено характерні для нього технічні прийоми та специфіку живописної манери виконання. Методами *мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізів* отримано результати щодо складу матеріалів стінопису та іконопису, що здатні надати інформацію з історії, часу створення та атрибуції розписів, збагачуючи інформаційне поле вивчення живопису Троїцької надбрамної церкви.

Дослідження проблематики сучасного стану збереження розписів Троїцької надбрамної церкви, якому присвячений 3 розділ роботи, здійснено за допомогою *системно-структурного, візуального та описового* методів. Натурне обстеження пам'ятки є невід'ємною частиною науково-дослідного та консерваційно-реставраційного процесів, здійснюючи діагностику стану, виявляючи ступінь збереження та можливі причини руйнування матеріальної структури розписів, необхідних для науково обґрунтованого вибору методики реставрації, а також оптимального режиму утримання та експлуатації. Попереднє натурне дослідження монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви виконувалося візуально з встановлених риштувань, з

використанням додаткового освітлення та фотофіксації фрагментів стінопису. Наразі залучення *фотографічного методу* дослідження дуже важливе для вивчення настінного живопису на різних фазах реставраційних заходів – до, в процесі та після реставрації. В сукупності зі спеціальними прийомами освітлення фотографічна зйомка дозволяє зафіксувати низку подробиць живопису, визначальних для діагностики його стану. Окрім цього фотофіксація об'єкту в належних умовах є суттєвим допоміжним інструментом у виявленні елементів, недоступних при звичайному спостереженні.

За допомогою досвіду застосування *аналітичного методу періодичного моніторингу* нами здійснювалася фіксація динаміки та розвитку деструкційних процесів в матеріалах живопису (розширення старих конструктивних тріщин, відшарування та втрати штукатурного і фарбового шарів) та фактори, що впливають на загальний стан збереження пам'ятки. Зокрема, суттєвим фактором є зміни мікрокліматичних умов в інтер'єрі церкви, що вивчались за допомогою *спеціальних інструментальних методів* дослідження – методом вимірювання показників температури та вологості повітря в приміщенні приладами (переносні термогідрометри, психрометри). За результатами досліджень розробляються рекомендації щодо виведення пам'ятки з несприятливого стану, підтримці в ній оптимального мікроклімату та режиму експлуатації.

Складність матеріальної основи стінопису, взаємозв'язок та взаємовплив між його структурними матеріалами, проблематика сучасного стану збереження та основні фактори впливу на збереженість настінного олійного живопису розглянуті з позицій *синергетичного підходу*. Перебуваючи у постійній взаємодії зі складовими зовнішнього середовища – повітрям, світлом, температурою та вологістю, твори живопису зазнають суттєвих змін як фізико-хімічних властивостей матеріалів фарбового шару, так і естетичних та колористичних характеристик. Водночас вивчення особливостей застосування та технології нового арсеналу реставраційних

матеріалів, їх впливу на подальше збереження розписів, акцентувало увагу на змінах, що відбуваються в матеріалах живопису в процесі старіння.

Висновки до розділу 1

Огляд історіографії та аналіз стану розробки проблеми показав, що наукові інтереси дослідників різних періодів зосереджені, головним чином, на джерелознавчих (П. Лашкар'юв, М. Істомін, М. Петров, К. Шероцький), стилістичних й іконографічних аспектах (П. Жолтовський, Ф. Уманцев, О. Лопухіна, О. Пітателева, А. Кондратюк), особливостях семантики розписів й іконостасу (Л. Міляєва, А. Кондратюк, М. Нікітенко, О. Пітателева, С. Оляніна) Троїцької надбрамної церкви та вивченні конструктивних особливостей архітектури храму (Ю. Асєєв, Г. Логвин, С. Кілессо, М. Цапенко). Незважаючи на широке коло досліджень, присвячених Троїцькій надбрамній церкві, на сьогодні окремі сторінки її історії висвітлені недостатньо. Зокрема, маловідома та майже не досліджена історія реставрації мистецького оздоблення церкви. Зазвичай, науковці в своїх дослідженнях окреслюють окремі періоди змін живописного оздоблення пам'ятки, характеризуючи її стилістичні особливості, та обмежуються поверховими характеристиками колишніх реставраційних процесів, не даючи чіткої картини як їх хронології, так і особливостей методології реставрації.

Таким чином, фундаментом представленого дослідження став корпус *архівної документації*, що зберігається в Центральному державному історичному архіві України (ЦДІАК України), Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України) та архівах фондів Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та науково-дослідного інституту «УкрНДІпроектреставрація». Реставраційний процес збагатив історію пам'ятки цінними свідченнями щодо колишніх реставраційних втручань, заповнивши прогалини в наявних джерелах.

Відсутні у науковому просторі і фахові публікації, в яких би розглядалось питання узагальнення та оцінки попереднього досвіду реставраційних втручань, аналізу та вивчення основних принципів та методів реставрації настінних розписів церкви, а також техніко-технологічних особливостей стінопису. Наявні публікації, що торкаються даної проблематики, мають побіжний та епізодичний характер.

Для розроблення теми становлення та розвитку реставраційної діяльності в Україні, основних принципів та методів реставрації в історичному розвитку, проблематики сучасної реставраційної галузі були залучені праці Л. Ганзенко, Ф. Ернста, Л. Прибеги, В. Акуленка, О. Нестулі, Т. Тимченко, А. Беляя, Ю.Івашко, М. Орленка, В. Карпова.

Джерельна база з теорії техніко-технологічних досліджень стінопису спирається на праці вітчизняних та зарубіжних авторів: В. Лоханько, Б. Сланського, О. Плющ, Ю. Гренберга, P. Mora & L. Mora (П. Мора), R. J. Gettens & G. L. Stout (Р.Дж. Геттенс, Г.Л. Стаут), F. Casadio (Ф.Касадіо), J. Karbowska-Berent (Я.Карбовської-Берент), P. Noble, A. van Loon, J.J. Boon (П. Нобл, А. Ван Лун, Дж. Дж. Бун), A. Macchia (А. Маккія) та інших.

Методологічна основа роботи ґрунтується на *комплексному міждисциплінарному підході* із застосуванням *історичного, системно-аналітичного, системно-діяльнісного, структурно-генетичного, культурологічного, аксіологічного, мистецтвознавчого, візуального, описового та синергетичного методів та підходів*. Водночас недостатнє висвітлення та відсутність комплексних фахових досліджень з історії та практики реставрації ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври спонукали як до розширення історіографії, так і до застосування нових інноваційних підходів та дослідницького інструментарію. Спектр спеціальних методів дослідження з залученням *техніко-технологічного, мікро-хімічного, мікро-біологічного та оптичного* методів надали роботі більш змістовного наповнення.

РОЗДІЛ 2

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

2.1 Видозміни мистецького образу Троїцької надбрамної церкви в контексті розвитку реставраційної теорії і практики на межі XVII–XVIII ст.

Витоки дбайливого ставлення до київських архітектурних святинь, як свідків історичного минулого, беруть свій початок в польсько-литовський період з відбудови зруйнованих храмових споруд часів Київської Русі після монголо-татарського нашествия. Починаючи з першої половини XVII ст., за ініціативи та підтримки митрополита Петра Могили в Києві були розпочаті роботи з відбудови Софійського собору, церкви Спаса на Берестові, храмів Києво-Печерського і Видубицького монастирів [190, с. 143]. За своїми ідейними передумовами та досить щадній методиці ведення робіт досвід відновлення православних культових святинь у Києві в першій половині XVII ст. розглядається в культурі України як етап формування основ охорони пам'яток. В цей період спостерігається значний вплив західноєвропейського досвіду збереження історико-культурної спадщини, що склався в епоху Відродження та проявився в акцентованій увазі до пам'яток минулого [119, с. 95]. В основі реставраційної практики того періоду побутувало не тільки бажання відбудувати та пристосувати до сучасного смаку, але й врятувати від подальшої руйнації найстаріші пам'ятки церковної архітектури. Уцілілі храми «не надбудовуються, як пізніше за Мазепи та у XVIII ст., а обмежуються мінімальними розмірами, зберігаючи свою стару конструкцію без змін» [104, с. 162].

З завершенням середньовічного етапу розвитку країни наприкінці XVII ст. починається нова доба, що зумовила докорінні зміни не тільки в політичному, економічному, а й культурному та мистецькому житті України.

Знайомство з європейською культурою в Україні позначилося на розвитку мистецтва, освіти, науки і літератури, центром яких став Київ. Зокрема, суттєві трансформації в художній культурі на зламі XVII–XVIII ст. були пов'язані з поширенням нових гуманістичних ідей, спрямованих на пізнання та гармонійний розвиток людини, її розуму та вивчення навколишнього середовища, де «людина сприймалася цільною, активно спрямованою своєю волею до добра й земного щастя» [173, с. 347].

Провідну роль в цьому процесі відігравала Києво-Могилянська колегія (академія), яка давала глибокі знання з філософії, риторики, етики та естетики. Становлення нових естетичних ідеалів, розумне ставлення до життя шляхом вдосконалення людини, що було в основі творів її діячів, мали безперечний вплив на тогочасне мистецтво. Барокова риторика повчань, проповідей змушувала митців до пошуків нових форм, ідей та інтерпретацій для вирішення образів засобами живопису.

Зародки стилю європейського бароко з характерним для нього пафосом, пластичною експресією і багатством варіацій мальовничих композицій знайшли благодатний ґрунт в українській культурі та мистецтві. Розвиток науки та освіти, національна свідомість, боротьба і перемога, здобута у національно-визвольній війні 1648–1654 рр., сприяли небаченому її піднесенню. Меценатство гетьманського уряду та накопичення великих статків у середовищі козацької старшини, що витрачали значні кошти на культове будівництво, створення нових та розбудову старих монастирських ансамблів, серед яких Києво-Печерська лавра, Мгарський, Чернігівський Троїцько-Іллінський, Густинський монастирі та інші, посприяли значному зростанню українського мистецтва нового стилю [214, с. 151].

Провідна роль у формуванні бароко, що поширилося по всій Європі на межі XVII–XVIII ст., належала розвитку мурованого будівництва як головного об'єкта стінопису та декоративно-прикладного мистецтва. Українські зодчі здійснювали освітні подорожі за кордон, підвищуючи соціальну роль і статус майстра-архітектора [96, с. 284]. Однак, бароко в Україні зазнало інтерпретації

багато в чому відмінної від західноєвропейських форм. Спрямована на відродження української державності політика гетьманства стала сприятливим тлом для набуття мистецтвом «поєднання життєствердного внутрішнього змісту з декоративними ефектами формально пластичного вирішення» [198, с. 441]. Разом з тим, відношення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського мистецтва бароко було досить стримане [196, с. 95]. Нові тенденції спрямовуються в бік світського начала, що тяжіє до реалістичного відображення навколишньої дійсності [110, с. 7].

Головний зміст художньо-творчих напрямків був пов'язаний зі створенням нових творів, співзвучних духовним та естетичним ідеалам епохи. Водночас, практика реставрації творів мистецтва мала стилістичні та технічні ознаки свого часу. В другій половині XVII–XVIII ст. прогресивні завоювання могилянської доби в галузі охорони пам'яток поступаються практиці «поновлення та виправлення» живопису відповідно до зміни естетичних уявлень епохи [119, с. 96]. Після приєднання України до Російської імперії увага та зацікавлення стародавніми пам'ятками слабшає, що зумовлене, зокрема, низкою політичних та релігійних протиріч. Цей період дослідниками історії реставрації визначено як «доба поновлення», характерна для «церковної реставрації» пам'яток [98, 210].

Старовинні розписи потерпали від згубних слідів часу, тьмяніли та осипалися, руйнувалися під дією кліматичних чинників, вологи та бруду. Протягом багатьох століть суцільне або часткове поновлення було єдиним засобом збереження церковного стінопису та іконопису, і розглядалося як прояв піклування про стародавній живопис, в основі ідеї якого було поліпшення стану, виправлення недоліків та збереження його сакральної функції, набуваючи цієї якості з кожним наступним фарбовим шаром. Та причина поновлень була не тільки технічною. Твір, частіше, відновлювався не як пам'ятка історії, а пристосовувався до художніх та ідеологічних смаків епохи. Зміна духовної традиції та ціннісних критеріїв культури призводили до

значних видозмін як в стародавньому іконописі, так і в художньому оздобленні храмів. Природно, що такий підхід приводив не тільки до виправлення, а й до нищення пам'яток, як ідейно неприйнятних.

Зі зміною естетичної концепції архітектури та живописного оздоблення храмів відбуваються суттєві зміни і з боку техніко-технологічної культури розписів. З XVIII ст. в Україні набуває поширення, запозичена з Європи, олійна техніка. Маючи значні технологічні переваги над складними у виконанні техніками фрески або темпері, олійний живопис надав митцям нових можливостей у засобах художньої виразності. З XVIII ст. широкого поширення набуває практика перемальовувань середньовічного стінопису олійними фарбами – прийом, що традиційно використовувався в московській державі. Захоплення художників новою технікою стало причиною абсолютного нищення стародавніх зразків клейових, темперних, фрескових розписів методом тотального їх поновлення. Хвиля оновлень стародавніх церков торкнулася таких київських пам'яток як Софійський та Михайлівський Золотоверхий собори, Кирилівська церква, Михайлівський собор Видубицького монастиря та інших [119, с. 96].

Нові мистецькі тенденції позначилися і на історії ансамблю Києво-Печерської лаври, якій належало провідне місце у розвитку українського образотворчого мистецтва. Маючи своїх живописців, граверів, а з XVIII ст. і малярську школу, Києво-Печерська лавра стає одним з основних мистецьких осередків в Україні. Володіючи численними містами та маєтками, відіграючи важливу ідеологічну роль як духовного так і культурного центру країни, Лавра підтримувала тісні зв'язки з козацьким середовищем, яке залишалось основною рушійною силою в культовому будівництві. Значний внесок в розбудову монастиря зробив український гетьман Іван Мазепа, меценатська діяльність якого стала стимулом до запровадження нового стилю мистецтва, який пізніше назвуть «мазепинське бароко». В період інтенсивного кам'яного будівництва у 1698–1701 рр. на його кошти Києво-Печерська лавра огорожується кріпосними мурами. Ставши складовою Печерської фортеці до

комплексу мурів увійшли вежі Годинникова, Онуфріївська, Малярна та вежа Кущника, Економічна та Троїцька надбрамні церкви.

З цього періоду Лавра починає поступово змінювати своє «обличчя» як ззовні, оздоблюючи церкви в нових архітектурних формах, щедро прикрашених фронтонами, барочними волютами, декоративними мотивами, так і зсередини – створюючи розписи у тісному зв'язку з традиціями народної творчості та здобутків західного мистецтва. Прості монументальні об'єми фасадів рясно декоруються рельєфним рослинним орнаментом, членуються карнизами і пілястрами, завершуються виразними банями, демонструючи «багате і благополучне життя України під булавою Мазепи» [165, с. 216]. Загальне прагнення до краси і живописного рішення площин, що побутувало в XVIII ст., призводило до широкого застосування монументальних розписів в оздобленні екстер'єрів українських храмів.

Оволодіння досягненнями образотворчого мистецтва західної Європи відбувалося шляхом навчання українських майстрів за кордоном. Окремий вплив мало завезення до України та колекціонування зразків західноєвропейського гравіювального мистецтва, початок якому поклав ще митрополит Петро Могила [182, с. 37]. Чимала збірка книг з гравюрами зберігалась і в Києво-Печерській лаврі [109, с. 6]. Серед них велика кількість італійських, французьких, німецьких та англійських видань XVII ст. на релігійну тематику та посібників для оволодіння рисунком. Надзвичайну популярність отримала «Біблія Піскатора» – раритетний альбом, до якого входили графічні твори представників художніх течій мистецтва Нідерландів XVI ст. Саме це видання послужило джерелом для створення композицій малярських ансамблів, зокрема ансамблю Троїцької надбрамної церкви.

Поштовхом до змін художнього оформлення лаврських храмів стала і велика пожежа, що сталася у Києво-Печерському монастирі в 1718 році, спустошивши значну кількість його споруд та Велику Успенську церкву [30, арк. 58]. Таким чином, відповідно до нових стилістичних віянь та уподобань інтер'єри храмів оновлюються новими розписами.

Процес трансформації, що розпочався наприкінці XVII ст. з великого будівництва в Києво-Печерському монастирі, відбився і на історії однієї з найдавніших його будівель – Троїцькій надбрамній церкві. Зведена, за свідченням Афанасія Кальнофойського, в 1106 році чернігівським князем Миколою Давидовичем Святошею (Святославовичем) за зразком київських Золотих воріт та колишньої церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці над ними [24], церква зазнала деяких змін та перебудов за часів енергійної діяльності Петра Могили (Б. Рис. 1-4). Остаточне формування мистецького образу храм отримав у 30-ті роки XVIII ст¹. Будівлю було увінчано грушоподібною банею з маківкою, високий барабан якої та стрункий злегка видовжений силует надали їй подібність до башти, що так вразила відомого арабського мандрівника Павла Алепського під час його візиту до Лаври [215, с. 34]. Замість стародавніх простих аркових закомар фасади храму оздоблюються вишуканими хвилеподібними фронтонами. В оздобленні екстер'єру храм отримав весь репертуар декоративних прийомів, притаманних своєму часу: живописне оформлення площин, багатство пластики архітектурних деталей, підсилене світлотіньовою грою декоративного ліплення, а також використання елементів ордерної системи. Між тим «ордер приваблює українських майстрів не конструктивною логікою, а декоративними можливостями» [160, с. 10]. Розкішна орнаментация декоративного ліплення, майстерно виконана скульптором Василем Стефановичем в 1731 році [17, арк. 11], застосовується головним чином у вигляді лиштви вікон, порталів та на фронтоні східного фасаду. Увага приділена і прикрасам верхньої частини храму – граням барабану куполу, що оформлені з винятковим багатством і ошатністю. На фасадах зображені здебільшого абстрактні декоративні мотиви – розетки і квіти, закомпоновані в

¹ За деякими свідченнями, Троїцька була єдиною церквою, інтер'єрів якої не торкнувся нищівний вогонь 1718 року. Зокрема такої думки дотримувався протоієрей Ф. Титов у своєму «Путівнику» [191, с. 28]. Пізніше до такого висновку прийшов дослідник історії Києво-Печерської лаври М. Г. Васильєв, стверджуючи, що під час пожежі Троїцька надбрамна церква втратила баню, але її стіни та склепіння вціліли. Тож, стародавній храм був перебудований та отримав риси властиві для Бароко [57, арк. 4].

гірлянди та букети, фрукти і плоди, символізуючи тему достатку. Серед зображень квітів, як символів сонця, зустрічаємо, почерпнуті з місцевої флори, мальви, троянди, дзвіночки та грона винограду. Одночасно з ними, тут наявні і класичні мотиви – листя аканту, стрічки, волюти та мушли.

З північного фасаду на місці дерев'яного притвору, який, ймовірно, згорів під час пожежі 1718 року, був збудований кам'яний зі сходами, що вели в церкву [215, с. 45]. Фасад прибудови було розчленовано двома лініями пілястр з багатим профілюванням, увінчаними капітелями та завершеними рипідами у верхніх ярусах. Свій первісний вигляд, збережений до наших днів, залишився на південному фасаді пам'ятки. Плaskі лопатки, що розділяють фасад на три частини, завершені трьома округлими арками, які відповідають склепінчастим перекриттям інтер'єру церкви.

Цікавою особливістю храму стало різне архітектурне вирішення фасадів. Масивна геометрія форм західного фасаду, що акцентує будівлю з зовнішньої сторони монастирських мурів, оздоблена розписами, пишним ліпленням та вхідним порталом, вирізняючись винятковою урочистістю та парадністю. Натомість, внутрішній – східний фасад виглядає більш вишукано. Вертикальне членування його масиву пілястрами та витонченим декором з вертикальним розміщенням живописних композицій надає йому подібності до іконостасу, вносячи у форми елемент поетичності й одухотвореності [87, с. 6].

Поле фронтона західного фасаду зайняла монументальна композиція з зображенням Духа Святого в оточенні янголів. Під нею розміщувалася сцена «Коронування Богородиці Святою Трійцею на царство», обабіч якої було зображено постаті князя Володимира Київського та Михаїла Чернігівського, нижче – преподобні Антоній та Феодосій Печерські, а за ними Благовірні Борис та Гліб. Серед інших зображень західного фасаду були присутні Святитель Михаїл, митрополит Київський та священномученик Макарій, п'ять дів Мудрих, святі рівноапостольні цар Костянтин, княгиня Ольга та Марія Магдалина, князь Олександр Невський, преподобні Іоанн Дамаскин та Роман Солодкоспівець (Б. Рис. 5). В центрі східного фасаду в овальному обрамленні

вміщено поясне зображення Богородиці, над нею – сюжетна композиція «Спаситель з учнями». На ділянках прясел та пілястр – постаті архістратигів Михаїла та Гавриїла, а також чисельних святих пророків, мучеників та преподобних: пророк Захарія, Праведна Єлизавета, Іоанн Предтеча, пророки Мойсей та Єлисей, святителі Микита, Ісайя, Інокентій, Іларіон, преподобні Зосима і Саватій, Феодосій Тотемський, Арсеній Великий та інші (Б. Рис. 6). Прикрашений розписами був і прохід під церквою. На площині коробового склепіння були розміщені старозавітні композиції «Явлення Воскреслого Господа Ісуса Христа», зображення Марії Магдалини та «Моління Спасителя про чашу» [24; 119].

Завершили живописний ансамбль Троїцької церкви композиції з зображенням двох Соборів преподобних Печерських Ближніх та Дальніх печер, розміщених на укосах кріпосних стін перед брамою, утворюючи невеличку парадну площу, що підкреслила винятковість будівлі (Б. Рис. 7, 8). Тут, біля Святих воріт відбувалися урочисті зустрічі князів та митрополитів, хода заможних бояр та простих богомольців [157, с. 39].

Появу живописних композицій на кріпосних стінах перед церквою попередні дослідники пов'язують з приїздом до Києва імператриці Єлизавети Петрівни у 1743–44 роках [1]. Так звані «ілюмінації»² за Троїцькою брамою створювались під керівництвом начальника Троїцького Больницького монастиря Мойсея Якубовича [215, с. 56] за участю художника І. Кодельського та лаврського іконописця Алімпія (Галика)³[13].

Європейський вплив на українське мистецтво, що поширювався, зокрема, через гравюру, ламав старі іконографічні стереотипи [173, с. 356]. Нова форма синтезу архітектури і живопису спричинила за собою докорінні зміни методів, заснованих на візантійських традиціях. Тепер живопис починає виступати на рівних правах з архітектурою, вирішуючи питання змісту та

² *Ілюмінації* – назва картин, вкритих фарбами різних кольорів, що існувала в середні віки до XVII ст.

³ Перед смертю художник, згадуючи про ці роботи в своєму листі до Духовного Собору, зазначає, що «означеного 1744 года во время делания илюминаций за Троецкою брамою монастырской работы обвалившееся двоекратно решитование мене низжайшего весьма прибило» [13, арк. 2].

об'ємнопросторової побудови композиції [213, с. 180]. Разом з тим, невеликий простір інтер'єру залишався взірцем давньоруського хрестовокупольного храму з квадратом чотирьох опорних стовпів по центру. Всі конструкційні елементи інтер'єру Троїцької церкви стали активними учасниками у організації нового живописного оздоблення. Склепіння, стіни, стовпи та арки були вкриті живописними композиціями різного розміру, кожна з яких займала відповідне місце в іконографічній програмі всього стінопису. Ідейно-художній зміст розписів, заснований на послідовності богослужінь за церковним календарем, вбудований в декілька тематичних циклів та налічує більше ста композицій [162, с. 119]. Розпочинає сюжетну канву з простору вхідної галереї та притвору урочиста композиція походу праведників, що немов зустрічає та супроводжує віруючих до входу в храм. Архітектоніку основного об'єму складають ключові сцени: «Перший Вселенський собор» на західній стіні, що «відповідала провідній думці монументальної проповіді» [93, с. 30], сцена Святої Літургії у вівтарній частині, та лейтмотив розписів – тема Святої Трійці, повторена на склепіннях та підкупольному просторі. Решта композицій, розміщених ярусами, тематично пов'язані з ключовими, та ілюструють основні фабули Нового Завіту. Сюжетні сцени супроводжуються написами, взятими з богословської та проповідницької літератури XVII–XVIII ст., і розкривають зміст зображеного [147, с. 37]. Серед композицій наявні сюжети західного походження, запозичені з гравюр європейських лицевих Біблій [147, с. 131]. Споріднені риси з гравюрою виявляються і в застосуванні декоративних елементів – орнаментів, картушів та деталей ліплення, що знайшли своє місце в оздобленні масивних стовпів та вітрил, а також в композиційному вирішенні окремих зображень. Зокрема, на площині підпружних арок сюжети вписані в овальні медальйони, натомість, сцени на вертикальних гранях опорних стовпів розміщені традиційно – з горизонтальним розмежуванням на самостійні композиції.

Характерний для художнього оформлення Троїцької церкви «поліфонізм тем та багатозначність живописних композицій» вказує на

ретельно розроблену богословську концепцію, що була присутня в творах видатних богословів того часу – Лазаря Барановича, Іоаннікія Ґалятовського, Антонія Радивиловського та інших [162, с. 126]. Зокрема, авторство богословського задуму для живописного ансамблю церкви приписують вихованцю Києво-Могилянської академії, покровителю мистецтва, архімандриту Лаври Іоаннікію Сенютівичу (1715–1729), який разом зі своїм намісником – художником О. Тарасевичем, здійснювали безпосереднє керівництво відновлювальними роботами після пожежі 1718 року [92, с. 6].

Розвиток барокових тенденцій та нове світосприйняття вимагало від тогочасних художників-монументалістів вирішення нових задач, пов'язаних зі встановленням ілюзорного взаємозв'язку живопису з реальним простором. Ці задачі протягом двох попередніх століть успішно розроблялися в західноєвропейському мистецтві, досягаючи небаченої віртуозності зображуваного дійства, що вторгалось в межі реальної архітектури засобами живопису. Проте українські майстри мали шукати свій шлях до проблеми, адже розвиваючись в іншій художній і світоглядній парадигмі, в їх творчості продовжувало панувати художнє мислення, засноване на традиціях візантійської культури.

Нове розуміння композиції та прагнення об'єднати зображення стін та склепінь, що спостерігається в ілюзорному порушенні архітектурного простору, зумовило створення небаченого реалізму образів, що не могло не вплинути на емоційний стан звичайної людини. Заходячи в храм з тісним простором, що цілковито поглинули реалістичні образи святих, преподобних та Біблійні сюжети, що презентують торжество Церкви, людина ставала причетною до Божественного дійства, де реальне поєднувалося з нереальним. Окреме враження справляли пейзажно-зооморфні сюжети, що набули широкої популярності в українській панегіричній гравюрі XVII–XVIII ст. Фантастичні краєвиди з райськими птахами, звірами, дивовижними істотами та рибами, що зображені головним чином в притворі, несуть глибокий семантико-

алегоричний зміст та довершують теми таїнств хрещення, Євхаристії та покаєння в контексті свята Трійці-П'ятидесятниці [172, с. 395].

Певний емоційний настрій створювався і колоритом, побудованим гармонійним поєднанням кольорів та їх відтінків. Колір, що усвідомлювався і використовувався митцями як повноцінний елемент вираження своїх творчих задумів, стає важливим засобом для вирішення живописних проблем: організації елементів композиції, співзвучності та глибини кольорових плям, повітряної перспективи. Крім того, важливе місце відводилося його символіці, яка заснована на багатовікових національних традиціях відображення світу [173, с. 344; 205].

З завершенням художнього оформлення інтер'єру в Троїцькій церкві була встановлена нова вітварна огорожа у вигляді високого багаторівневого іконостасу. Виготовлена чернігівськими сницарями І. Оветкою та І. Опанасовим в 1734 році, вона стала виразним акцентом інтер'єру в загальній архітектоніці внутрішнього простору та завершальним вузлом ідейно-іконографічної програми монументальних розписів. Виконавцями ікон вважають живописців Алімпія (Галика), Феоктиста (Павловського), А. Улазовського та ін. [130, с.1325] з залученням іконописця Мойсея Якубовича – автора проєкта іконостаса Троїцької церкви [118, с. 105].

Іконостас храму, що традиційно налічує п'ять ярусів: пророчий, апостольський, святковий, намісний та цокольний, перебиває весь вітварний об'єм і має підняту центральну вертикаль над аркою царських врат. Зберігаючи горизонтальну лінійну структуру, конструкція іконостасу ускладнена архітектурними елементами – колонками, капітелями та масивним антаблементом з розвиненим карнизом, що членує її на дві частини. Саме через цю особливість в описі Троїцької церкви 1853 року іконостас названо двоярусним [24, арк. 9]. Крім того, на неї вказує і порушення традиційної горизонталі горішніх рядів з іконами, що губляться в мереживі густого наскрізного різьблення.

Первісно іконостас складався більш як з 50-ти ікон, вміщених в складнопрофільовані обрамлення, що різняться як розміром так і конфігурацією, створюючи певну композиційну гру вигадливих форм, характерну для доби зрілого бароко. Ікони цокольного та намісного ряду розділені вертикалями двох дияконських та царських врат, а також стійками різьблених колонок з капітелями коринфського ордеру. Цокольний ярус містить ікони «Божественного знамення преподобному Феодосію», «Богородиці Живоносне джерело», «Зцілення розслабленого», «Зцілення двох сліпців та німого», «Втеча Лота з Содому», «Жертвоприношення Авраама», «Божественне знамення преподобному Антонію». У складі намісного ряду, обабіч царських врат, розташовані ікони «Богородиці з Немовлям» та «Ісуса Христа» в повний зріст, ліворуч – сцена «Зішестя Святого Духа» та «Св. Преподобний Феодосій Печерський», праворуч – храмова ікона «Старозавітної Трійці» та «Св. Преподобний Антоній Печерський». Поверхні дияконських врат прикрашають постаті архангелів – Михаїла та Гавриїла. Над царськими вратами у трилиснику вміщене зображення «Спаса Нерукотворного». Самі стулки царських врат на тлі густого плетива ажурного різьблення мають шість овальних медальйонів з втраченими зображеннями чотирьох євангелістів та сцени «Благовіщення Пресвятої Богородиці», що були виконані на металевій основі. Увінчувало наверх врат овальне зображення Спасителя благословляючого у різьбленому золотому сяйві з короною [24; 20] (на сьогодні втрачене). Вище розміщувались ікони святкового ряду та композиція «Таємної вечері».

Невеликий об'єм внутрішнього простору храму спонукав виконавців до внесення змін в загальноприйнятту структуру іконостасу, зменшивши кількість ікон. Так, замість традиційних дванадцяти святкових ікон додекаортон⁴ Троїцького іконостасного ансамблю містив тільки десять [118, 128]. За

⁴ В перекладі з грецької (δώδεκα διακόλες) – дванадцять свят.

останніми дослідженнями науковців Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» Ярослава Литвиненка та Олени Пітателевої розміщення ікон було традиційним для Маріологічного (північного) циклу. Ліворуч від «Таємної вечері», згідно з літургійним календарем, що розпочинався зі свята «Різдва Богородиці», йшли ікони «Введення Богородиці у храм», «Стрітення», «Благовіщення», завершував цикл образ «Успіння Богородиці». Ікони Христологічного (південного) циклу іконостасу розміщувались відповідно подій земного життя Ісуса Христа. Праворуч від «Таємної вечері» містився образ «Різдва Христового», за ним – «Обрізання», «Богоявлення», «Преображення» та «Вознесіння Господнє» [159]. На сьогодні ікони дванадесятих свят відсутні в іконостасі. Частина їх зберігається в фондах Заповідника [185; 195], доля інших поки що невідома.

Смисловим центром іконостасу є ікона «Трійця Новозавітна». Образ розміщений в апостольському ряду на місті традиційного для цієї топографії зображення «Христа Вседержителя» у супроводі невеликих ікон з постатями Диви Марії та Іоанна Предтечі. Відхід від традиційної іконографії наявний і в горішньому – пророчому ряду, де відсутнє зображення «Богородиці Знамення». Також характерною ознакою Троїцького іконостасу стала відсутність композиції «Розп'яття», що мала увінчувати його верхівку. Натомість, в підкупольний простір підноситься зображення Голуба на тлі сонячного диску з галузкою та сяючими променями [128, с. 211]. При чому присутність зображення голуба в загальній композиції іконостаса не є випадковим. Воно стало смисловим продовженням сцени Новозавітної трійці, де відсутнє зображення Святого Духа – художній прийом, що нерідко зустрічався в «богословській поетичній спадщині українського бароко» [187]. Композиція з голубом облямована хартією з написом-посвятою церкві: *«Глава Святой, єдиносущной, животворящей, неразделимой Троице»*. Хартія, що має вигляд драпірованої по колу стрічки, ховається за вміщену нижче велику мушлю – мотив, який традиційно осмислюється як «посудина,

що зберігає дорогоцінний перл», надаючи композиції особливого сакрального значення [176, с. 143].

Насичення Троїцького іконостасу багатством декоративних елементів, притаманне для XVIII ст., дещо відтісняє на другий план іконні зображення, надаючи іконостасній стіні більш ошатного, навіть світського звучання [102, с. 179]. Основою різьблення стало використання мотиву гілки аканта, що вказує на активне звернення до окремих напрацювань європейської традиції, що «надовго закріпилася в практиці різьблення на місцевому ґрунті» [82, с. 398; 226, с. 95]. Пишність орнаментальних партій іконостасу, вкритих левкасом і позолотою, доповнюють квіти-роzetки та грона винограду – мотив, який широко застосовувався в українському мистецтві ще з початку XVII ст. В декорі присутні і інші мотиви місцевої флори – мальви, соняхи, кукурудза та плоди груш, підпорядковані загальній символіці іконостасу як райського саду чи «квітучої гори, вкритої буйною рослинністю» [174, с. 39]. На відміну від інших, окремі декоративні елементи цокольного ярусу вкриті сусальним сріблом, за рахунок чого вся іконостасна стіна виглядає більш легкою і немов парує над підлогою. Ефект підсилює і загальна холодна, з невеликими вкрапленнями теплого, гама кольорів, в якій вирішені ікони цокольного ярусу.

Окремі іконні зображення були розміщені і зі зворотної сторони іконостасу – у вівтарній частині храму. Групи зображень, змонтованих на нерухомих елементах дерев'яного щита, яким оббито внутрішню стіну іконостаса, розділено на три сегменти відповідно до архітектурних частин вівтаря: в дияконнику, центральній апсиді та жертovníку. На відміну від лицевого фасаду ця сторона виглядає стримано, навіть аскетично, з мінімальним використанням декоративних прикрас. В центральній частині вівтаря над аркою царських врат на ввігнутій площині дерев'яного щита зображено сюжет «Таємної вечері». Обабіч царських врат, у видовжених обрамленнях зі зрізаними кутами, вміщено поясні ікони «Ісуса Христа» та «Богородиці з Немовлям». Під зображенням «Ісуса Христа» – ікона «Цар Давид», під «Богородицею» – зображення не збереглося. Вище над «Таємною

вечерею» розміщувались ще два невідомі образи, що на сьогодні втрачені. У жертovníку та дияконнику на звороті збереглися обрамлені зображення краєвидів з саодинокими деревами [118, с. 106].

Крім того, в верхньому реєстрі зворотного боку іконостасної стіни у фігурних розписних рамах містилися зображення на полотняній основі, частина з яких сьогодні зберігається в фондах Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»⁵. Усі, розміщені за лаштунками іконостасу, зображення виконують призначену їм роль у загальній теологічній програмі оздоблення храму. Зокрема, тут знайшло своє місце зображення сцени «Розп'яття» та «Зустріч Авраама і Мельхісидека», що розміщувались у жертovníку, «Зцілення жінки кровоточивої» та «Воскресіння Христового» – у дияконнику. Площу центральної частини займали композиції семи таїнств – «Таїнства священства та Таїнства хрещення», «Таїнства миропомазання та Таїнства покаяння», «Таїнства елеосвячення та Таїнство шлюбу». Сьомим могло бути «Таїнство причастя» [186]. За побудовою композицій, стилістичними особливостями та символікою всі збережені на полотні сюжети вважаються достатньо новаторськими з іконографічної точки зору, що було достатньо звичним явищем для тогочасного лаврського іконопису, відображаючи загальні тенденції своєї доби [193; 118, с. 106].

Ідеї гармонійного поєднання малярства, скульптури та різьблення яскраво втілилися не тільки в іконостасі, а й в зразках церковних меблів – дерев'яних лавах-стасидіях Троїцької надбрамної церкви. Розміщені вздовж південної та західної стін храму та притвору, лави оздоблені вишуканим різьбленням та декоративним розписом, виконаним лаврськими художниками Афанасієм Улазовським, Іваном Ясногорським, Григорієм Людогорським, Василем Семеновим [223]. Узголів'я з живописними краєвидами та бокові

⁵ Ікони передано до фондів Заповідника у 1976 році: «Воскресіння Христове» (інв. №КПЛ-ПА-183), «Зцілення жінки кровоточивої» (інв. №КПЛ-ПА-184), Розп'яття (інв. №КПЛ-ПА-185), «Зустріч Авраама і Мельхісидека» (інв. №КПЛ-ПА-186), «Зішестя Св. Духа на апостолів» (інв. №КПЛ-ПА-177), «Явлення Христа двом учням по дорозі в Еммаус» (інв. №КПЛ-ПА-178).

стілки закліросних стасидій з розписом у вигляді квітів, фантастичних птахів та орнаментів підкреслили унікальну ансамблевистість пам'ятки⁶.

Таким чином, на межі XVII–XVIII ст. прогресивні суспільні ідеї та естетичні прагнення українського народу знайшли своє відображення в нових своєрідних архітектурних рішеннях та композиціях монументальних розписів, надавши їм великої внутрішньої сили та знаковості. На зміну аскетичним середньовічним розписам приходять інноваційний, насичений західноєвропейськими віяннями, барвистий, життєрадісний живопис. Зміни у мистецькому образі Троїцької церкви з, притаманними для барокового періоду, декоративністю та святковістю були не тільки наочним вираженням тогочасного художнього мислення, а й ознакою особливого вшанування храму як «Святої брами», що вирізняє її серед інших будівель лаврського монастиря.

2.2 Доба поновлень ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви (за матеріалами архівних джерел XVIII–XIX ст.)

Підтримуючи ошатний стан будівлі, лаврське керівництво постійно піклувалося про зовнішній вигляд Троїцької надбрамної церкви, адже храм височів над парадною брамою монастиря.

Одні з перших відомостей про поновлення розписів фасаду церкви датуються періодом 1772–1776-х рр. [215, с. 57]. Під керівництвом малярного начальника Захарії Голубовського живописні роботи виконували іконописці Данііл, Ігнатій, Микола, Антон Києвщинський та Григорій Карвашевський [179, с. 85]. На жаль, ми не маємо уявлення про те як виглядали розписи того періоду. Під час відновлювальних робіт у 1794–1796 рр. стінопис був цілковито знищений в зв'язку з «обвітшалістю тинькування та розписів» [129, с. 205; 117, с. 27]. Вірогідно, це відбулося після наслідків землетрусу, що

⁶ Подібні меблі стояли і в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.

стався в Києві в 1789 році [200, с. 51]. Внаслідок значних руйнувань знищені були і живописні композиції, розміщені на укосах кріпосних стін перед брамою, виконані в 1743–1744 рр.

Наразі, подробиці щодо подальших заходів висвітлює нововиявлена архівна справа кінця XVIII ст., що зберігається у фонді 128 Центрального державного історичного архіву міста Києва [31]. В справі зазначається, що за проектом архітектора Івана Гелмара після видалення старого стінопису пропонувалось очистити старе тинькування та оббити стіни для міцності мідними бляхами, і вже по них виконати новий розпис. Проте, для здійснення задуму необхідно було близько 500 листів міді, яка була дорогим задоволенням навіть для заможної Лаври. Тому іконописець ієромонах Захарія запропонував виконати розпис на більш дешевій сировині – залізі. Для реалізації проекту взимку 1795 року в Москві було закуплено 200 пудів покрівельного заліза на загальну суму 740 карбованців. Крім того, придбано: у купця Климентя Синицького – 24 пуди конопляної олії, у купця Семена Балабухи – 15 пудів алебастру, у купця Павла Бельцова – 1 пуд 16 фунтів блейвасу (білило), у купця Івана Могілевця – 27 фунтів лязору (лазур). В березні 1795 року теслею Йосифом Буряком до стін було прикріплено 60 дерев'яних брусків, на які «штатний лаврський служитель» Кіпріян Харченко прибив залізні листи. Всі штукатурні роботи виконав київський майстер Герасим Сорокоумов, а живописне відновлення доручили іконописному начальнику ієромонаху Захарії [129, с. 205; 117, с. 27].

Наступну згадку про поновлювальні заходи зустрічаємо в рапорті лаврського еkleзіарха Ієрона від 3 травня 1803 року: *«Написанные на двух за Св. Троицкими воротами стенах на железных листах обеих пещер преподобных печерских угодников иконы от солнечного зноя во многих местах попрогорали <...> равно на обоих стенах Троицкой церкви <...> чтобы не было безобразия нужно проолеять и по прежнему иконописной работой исправить»* [18]. Через 7 років – в 1810 році, під керівництвом малярного

начальника ієромонаха Захарії на фасадах виконувалось поновлення десяти зображень [26].

В 1825 році стан оздоблення фасадів знову погіршився. 15 травня 1825 року по рапорту отця екклезіарха соборного старця ієромонаха Гімнасія до Києво-Печерської лаври були запрошені кийські іконописці Іван Куликовський та Іван Оробіовський для виконання живописного поновлення святих зображень на головній Соборній та Святотроїцькій церкві. Після торгів «...расписать вновь все святые изображения на наружной части церкви Святой Троицы те самые и в тех местах, где оные и теперь находятся, стерши прежние» було доручено дворянину Івану Григоровичу Оробіовському, так як він запропонував найменшу ціну. Крім того, за договором Оробіовський мав виконати відновлення живописних зображень на ліхтарі бані, пофарбування даху та золочення декоративних зірочок і хрестів [2, арк. 7]. В цьому ж році виконувалось локальне поновлення і розписів інтер'єру Троїцької надбрамної церкви [94, с. 294].

В 1832 році стан живопису на Святій брамі, представляючи «неблагообразие публичному свету», потребував чергових відновлювальних робіт. Після очищення стін від пошкодженого штукатурного шару майстром-штукатуром Андрієм Шаратовим був підведений новий тиньк. Для робіт з відновлення зображень на церкві та мурах було запрошено того ж дворянина І.Г. Оробіовського разом з міщанином О.Суховчевим [2, арк. 13].

Наступне поновлення фасадів церкви та мурів здійснювалось на честь приїзду до Києва імператора Миколи Павловича в 1839 році [16, арк. 1]. За резолюцією Духовного Собору Лаври для виконання роботи було наказано задіяти власних іконописців, «присовокупив к оным знающих сие искусство монаха Иеремию, послушников Комарницкого и Монзалевского» [129, с. 205]. В цьому ж році було вкрито сусальним золотом і баню Троїцької надбрамної церкви.

Деякі дослідники вважають, що наступні 40 років ніяких заходів з ремонту та поновлення фасадів Троїцького храму не здійснювались [151, с.

17–20]. Проте, це не зовсім так. Зокрема, в рапорті начальника Больничного монастиря соборного старця ієромонаха Іринарха, що завідував лаврською малярнею в період з 1841 по 1852 рік [88, с. 33], зазначається, що в 1851 році були визолочені на Святій брамі купол, осмерик, три хреста та зірки, а також написані 8 ікон під главкою [4, арк. 17]. Дані про чергові реставраційні роботи на Троїцькій церкві та мурах зустрічаємо і в звітних та витратних відомостях лаврського живописного відомства за 1861 рік, що містять інформацію про виправлення живопису ззовні із західного фасаду церкви в серпні місяці. До переліку робіт увійшли: промивка поверхні, окремі виправлення зображень та покриття живопису олією. В роботах брали участь ієромонах Алвіан, ієродиякон Аліпій, Мануїл Ханецький, Єфим Гапченко та інші [5, арк. 3].

Судячи з архівних джерел всі роботи по збереженню та підтримці *«должного благолепія»* станкового та монументального живопису в Києво-Печерській лаврі проводилися силами послушників та учнів лаврської іконописної школи (малярні) або спеціально запрошеними художниками. В цьому зв'язку на діяльності лаврського художнього закладу слід зупинитися детальніше.

Незважаючи на одночасне існування з кінця XVII–XIX ст. інших малярських осередків в Києві (малярня у Києво-Софійському монастирі, школа живопису при резиденції київського митрополита на Кудрявці, ремісничий цех на Подолі тощо [184, с. 18]), малярні Києво-Печерської лаври належала провідна роль. Маючи давні традиції у розвитку іконописної справи, лаврська іконописна малярня була центром зародження та зразком для наслідування нових мистецьких тенденцій та стилів. Авторитет художнього закладу підсилювався колом видатних талановитих митців, що там працювали. Одним із провідних постатей в становленні школи був відомий український художник Олександр Тарасевич (в чернецтві – Антоній). Отримавши освіту в Аусбурзі та ставши намісником Лаври (1718–1727) [144], Антоній Тарасевич започаткував у Лаврі систему художньої освіти, засновану

на досконалому вивченні стилістичних та технологічних особливостей кращих зразків західноєвропейського живопису та гравюри [92, с. 7].

Після нищівної пожежі 1718 року значний обсяг малярської, сницарської та золотарної роботи вимагав залучення кращих майстрів з різних місць України. Серед них, окрім керівників малярні Іоанна та Феоктиста, був маляр Галик родом з с. Пісчане Переяславського полку, який за свої високі художні здібності отримав чернече ім'я Алімпій (на честь першого відомого лаврського іконописця XII ст. Алімпія) [212, с. 103]. Для створення іконостасів Великої лаврської церкви коштом українського гетьмана Івана Скоропадського були задіяні чернігівські майстри – сницар Григорій та маляр Іоаким Глинський, а також пресвітер церкви Святого Миколи Набережного художник Стефан [3, арк. 7]. В 1728 році декілька малярів з метою *«церковъ возобновить в прежнем состоянии»* присилались з *малоросійських* полків князя Іоана Трубецького [3, арк. 19]. Для виконання декоративного ліплення фасаду Троїцької надбрамної церкви в 30-х роках XVIII ст. був запрошений талановитий український майстер Василь Стефанович [17]. Окрім українських, за благословінням архимандрита Іоанікія Сенютовича, до справи відновлення храмів залучались й іноземні майстри [3, арк. 23].

За свою історію заклад зазнав кілька реорганізацій і перетворень. Як зазначає у своїх дослідженнях П. Жолтовський, до XVII ст. оволодіння живописним мистецтвом в Києво-Печерській лаврі здійснювалося за келійним типом, шляхом навчання здібних до малювання учнів – «молодиків» у окремих ченців-малярів, об'єднаних єдиною малярнею [109, с. 5]. Навчання проходило як у одного, так і кількох майстрів, і тривало декілька років. Припускають, що у XVIII ст. в лаврі могла існувати початкова рисувальна школа, після якої учні набували вузької спеціальності у інших викладачів [184, с. 17]. Так, син майстра Ігнатія Сабатовича, Костянтин Сабатович, з 1753 року по 1760 рік спочатку навчався майстерності у іконописця ієромонаха Києво-Печерської лаври Алімпія, потім до 1762 року працював в майстерні ченця-іконописця Пахомія Замолодина [21, арк. 1-4]. В основі навчання було копіювання гравюр

та естампів з західноєвропейських видань XVII ст., переважно німецького, французького, голандського, англійського походження – «кунштів», частина яких представлена сьогодні у збережених альбомах малюнків учнів та викладачів малярні – «кужбушках», датованих 1728–1760 рр. [109, с. 6; 225]. Окрім штудіювання західних зразків, ескізних вправ та мистецтва іконописання до програми художнього виховання входило і ознайомлення з деякими технологічними процесами, пов'язаними з підготовкою стін для розпису, приготуванням клеїв, фарб та розчинників [108, с. 64].

У 1761 році в Києво-Печерській лаврі почалася реорганізація навчального процесу іконописців. Всі учбові засоби та малярські приладдя, що знаходилися в келіях Лаври: куншти, фарби, ікони та портрети, в тому числі на полотні, були описані. Келійне навчання скасовано. Іконописна справа була підпорядкована начальнику «одной только малярні» ієромонаху Захарії (Голубовському) [25].

Якщо в першій третині XVIII ст. лаврські іконописці здебільшого працювали над створенням нових творів після наслідків пожежі 1718 року, то з 70-х років XVIII ст. до їх обов'язків додалися заходи з промивки, локальних виправлень та відновлення монументального живопису. За контрактом до цієї роботи залучались наймані майстри, що працювали під керівництвом малярного начальника Києво-Печерської лаври. Так, під час поновлення «іконописним мистецтвом» Великої лаврської церкви в 1772–1774 рр., що здійснювалось на чолі з ієромонахом Захарією, в роботі було задіяно 27 іконописців: *«Максим Боряченко, Василь Барнацєвич, Іван Павловський, Антон Києвщинський, Павел Волічевський, Михайл Лєсницький, Яким Мармуровський, Олексій Кунецький, Іван Мєлашневич, Степан Горох, Григорій Сєєвич, Петро Яновський, Дємид Шабельницький, Федір Сєдненко, Максим Чарнацький, Микола Волох, Микола Балновський, Ігнат, Марк, Андрій Соколовський, Пилип Кєпловський, Федір Стодулов, Павло Гордовський, Дмитро Казанєвич, Фома Лозина, Дмитро Цибулін»* [15]. Окрім живописців

малярня наймала майстрів для виконання чеканних та позолотних робіт, виготовлення нових іконостасів і ліпного оздоблення храмів.

В період 1800–1840-х років монументальні розписи в лаврських храмах виконували запрошені майстри. Для кращого налагодження іконописної справи, за ініціативи митрополита Філарета Амфітеатрова до Києво-Печерської лаври був запрошений ієромонах монастиря Орловської єпархії Іринарх (до чернечого постригу Іоаким), який очолив іконописну малярню в 1841 році [222, с. 8; 88, с. 32]. Завдяки непересічному таланту Іринарха як митця та педагога, це був період чергового піднесення статусу малярні. Разом з учнями він виконував живописні роботи не тільки в Лаврі, а й в інших київських храмах. Зокрема, брав участь у поновленні розписів у соборі Софії Київської, виконував позолотні роботи у Михайлівському Золотоверхому монастирі [88, с. 34]. Загалом тільки протягом 1851 року під його керівництвом було виконано значний обсяг робіт: здійснено позолоту та написано понад 200 ікон для барабанів куполів та маківок, зокрема – Троїцької надбрамної церкви, церкви над Економічною брамою (Всіх Святих), храмів на Ближніх та Дальніх печерах, Дзвіниці та Успенського собору. Також промиті та виправлені всі зображення стін та склепінь Трапезної церкви, виправлені близько 80 зображень на мідних дошках в печерах [4, арк. 14; 125, с. 37]. На власний розсуд Іринарха до складу малярні набиралися особи з різних соціальних верств. Деякі учні, отримавши високий рівень підготовки в галузі сакрального живопису, іконопису та малюнку, продовжили навчання в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв.

В 1852 році, в зв'язку з тяжкою хворобою, Іринарх змушений був відмовитися від завідування малярнею. Заклад було закрито. Призначений начальником Больницького монастиря, він ще деякий час виконував окремі заходи з відновлювання лаврських храмів – позолоту куполів та хрестів, виправлення ікон в іконостасах, промивку та локальні поновлення монументальних розписів [125, с. 37]. Вже наприкінці 1852 року малярню було відкрито знову з тим, аби у його складі перебували одні тільки послухники.

Керівництво було доручено учню та наступнику Іринарха – лаврському послушнику Петру Львову (Пафнутію) [4, арк. 2]. Пафнутій продовжив справу Іринарха в залученні послушників до поновлення та створення нових живописних творів для Лаври. Проте, як зазначають дослідники, незалежно від здібностей та таланту лаврських художників, в їх творах відчувалась «відсутність систематичної освіти» [222, с. 15].

З розвитком класицистичних тенденцій та запровадженням відповідних законодавчих актів на початку ХІХ ст. лаврська іконописна малярня почала втрачати передові позиції в галузі іконописання в Києві. Виникла необхідність у підвищенні якості живопису лаврських художників відповідно до нових віянь та смаків. Зокрема, в 1866 році, за ініціативи ієродиякона Аліпія, лаврські послушники Феодосій Шанцов та Андрій Бубліков були командировані до Троїцько-Сергієвої лаври з метою *«изучить живопись в греческом стиле и усовершенствования вообще в живописном искусстве»* [11, арк. 3].

В 1866 році відбулася чергова реорганізація лаврського художнього закладу. Іконописна малярня була перетворена на живописну школу. В закладі було створено п'ять відділень: іконописна школа, живописна школа, золотарна майстерня, чеканна майстерня та фотографія. Школа була розділена на учнів-волонтерів віком не молодше 12 років, та тих, що знаходились на утриманні в Лаврі та отримували одяг, житло та все учбове і малярське приладдя. Загалом штат налічував 20 чоловік. Ще 10 учнів утримувала золотарня, яка виконувала переробку та виготовлення нових іконостасів та іконних рам для лаврських церков, різні позолотні та ліпні роботи. Для підвищення рівня підготовки учнів на посаду викладачів були запрошені прихильники класицизму академіки А.Ю. Рокачевський (1830–1901) та П.С. Сорокін (1836–1886). В 1870 році *«живописную школу со всеми принадлежностями и имуществом»* було передано у підпорядкування ще одного учня Іринарха – ієродиякона Аліпія [10, арк. 73]. У 1874 році для розміщення учнівських класів та майстерень їм було відведено окремий корпус. Кожен з відділень мав свої обов'язки. Окрім виготовлення

«підносних» ікон для дарування найвищим особам, вкладникам, відомим відвідувачам Лаври, а також для продажу богомольцям, відновлення стародавнього живопису входило до компетенції іконописного відділення. Як зазначалося у його Статуті: *«заведение издавна устроено в Лавре для поновления и поддержания в древнем Византийском вкусе иконной и стенной живописи в лаврских церквях»*. Керування справою в іконописній доручалось начальнику з числа лаврської чернечої братії, досвіченому та вправному художнику, під наглядом благочинного. В обов'язки начальника лаврської іконописної майстерні входило: *«Поновлять чрез подчиненных ему мастеров под своим личным надзором иконы в иконостасах и стенную живопись Лаврских храмов, а равно писать и новые иконы для лаврских церквей иконостасные и аналойные, по предписаниям Духовного Собора, вследствие рапортов от Начальника тех церквей о необходимости иконных работ для того или иного храма»* [12, арк. 69; 125, с. 38].

Методика та технологія відновлення стародавнього живопису, складаючись віками, практично не змінювалась. Кожен майстер старанно оберігав її та тримав у секреті. Однак, окремі свідчення щодо засобів та рецептури робіт можна отримати з стародавніх посібників та керівництв, так званих, іконописних *«подлинников»* – переписів з грецьких джерел. Посібники містять засоби з закріплення відшарованого левкасу, очищення шару потемнілої оліфи та інших процесів відновлення.

Практика *«реставраційних»* заходів на стінописі полягала в промивці від забруднень та кіптяви, доповненні втрачених частин штукатурки, а також, нерідко нанесенні поверх старих розписів нового штукатурного шару з перемальовуванням втрачених частин. Іноді, для кращого зчеплення з новою штукатуркою, на поверхні попереднього розпису майстер робив глибокі насічки. Зокрема, цей метод використовувався у церкві Спаса на Берестові під час відбудови та оновлення розписів храму у 1644 році Петром Могилою. Ділянки, де простежувались відшарування штукатурної основи та фарбового шару від кладки, в ті часи не закріплювались, а видалялися за допомогою ножа.

Доповнення втрат виконувалось вапняним розчином з додаванням конопляних волокон, товченої цегли або волосся [188, с. 183]. Методика роботи, набір матеріалів та інструментів дають підстави припустити, що втрати живопису під час виконання таких заходів були колосальними. Проте, вони з легкістю вкривались свіжою фарбою [125, с. 38].

На жаль, обмаль інформації про методи та рецептуру, що застосовувалась лаврськими майстрами під час відновлення живопису. В архівних документах згадуються лише деякі засоби, що використовувались для окремих реставраційних операцій. Так, у XIX ст. для промивання стінопису застосовувалась традиційна для того часу рецептура: поташ⁷, мило просте, губка грецька, спирт, спирт винний, пензлі щетинні; для очищення золочення – мордан рідкий⁸ [8]. Живопис традиційно перемальовувався великими ділянками та вкривався шаром олії або лаку.

Деякі технічні настанови старих майстрів щодо складу фарб для стінопису та іконопису, а також рецептури відновлювальних процесів, якими могли користуватися лаврські художники, містилися стародавні тексти. Зокрема, в рукописі кінця XVI ст. «Тіпик» сербського єпископа Нектарія та відомому рукописі «Єрмінія» афонського ієромонаха та живописця Діонісія Фурнографіота (1730–1733), опублікованому Порфірієм Успенським в «Трудах Київської Духовної академії» у 1867–1868 рр. [107]. Приміром, в грецьких єрмініях для видалення кіптяви згадується: «...икону, изображенную на стѣнѣ или деревѣ, либо на полотнѣ вымой ее посредствомъ чистой губки чистою водою и яичнымъ желткомъ дабы очиститъ ее отъ давней копоти и отъ всякихъ пятенъ» [107, с. 274].

Особлива увага лаврських майстрів приділялась Великій Успенській церкві, де систематично проводились роботи з промивання та поновлення

⁷ Одна з назв карбонату калію, відома з найдавніших часів. Має лужні властивості.

⁸ Клейка суміш для золочення на натуральній основі (смола та олія). До початку XX ст. під морданом розумілося все розмаїття олійних лаків. Використовується як основа для сусального покриття (сусальне золото, сусальне срібло або поталь).

стінопису. Згідно зі звітними відомостями за період 70–80-х рр. XIX ст. відновлення пошкодженого живопису складало основний обсяг робіт іконописного відомства. Так, у 1885 році в майстерні було поновлено 180 ікон, а нових написано тільки 12. В 1888 році поновлено 170 ікон, написано – 42 [161, с. 11].

В 1905 році обійняти посаду викладача іконописної школи зголосився колишній її вихованець Іван Ісидорович Їжакевич. В цей час він був задіяний у розписах Трапезної церкви Києво-Печерської лаври, тому мав змогу викладати не більше двох годин на день. Проте, як зазначав в своєму рапорті наглядач іконописної школи ієромонах Володимир «...*Ижакевич относился к преподаванию с большой любовью и усердием, к ученикам с крайним вниманием и простотой, возбуждал в них большую энергию к занятиям*» [12, арк. 145]. В 1905–1906 рр. результатом плідної співпраці, старанності вчителя та учнів стало створення розписів у лаврській церкві над Економічною брамою – Всіх Святих [22].

В 1906 році іконописна школа у складі іконописців з лаврської братії та десяти малолітніх учнів була перетворена в іконописну майстерню. Наглядачем майстерні залишався лаврський іконописець ієромонах Володимир. Однак, для керівництва масштабних іконописних робіт, пов'язаних з художнім оформленням лаврських храмів, було вирішено запрошувати досвідчених майстрів-художників, в обов'язки яких входило «*исполнять иконопись в строго церковном духе*» [28, арк. 12]. Так, з 1906 року, за протекцією І. Їжакевича, посаду викладача малювання лаврської іконописної школи зайняв київський художник Володимир Сонін, який став автором проєкту та виконавцем живописного оформлення фасадів Троїцької надбрамної церкви в 1900–1902 рр. [19, арк. 7].

Отже, згідно з архівними джерелами лаврське керівництво постійно дбало про стан Троїцької надбрамної церкви, часто поновлюючи її розписи. Головним чином це торкнулося зовнішнього стінопису храму, так як він найбільше схильний до руйнації під дією атмосферних чинників. Особлива

роль в справі відновлення станкового та монументального живопису в Києво-Печерській лаврі належала Лаврській іконописній школі (малярні). Починаючи з 70–80-х рр. XIX ст. відновлення пошкодженого живопису складало основний обсяг робіт іконописного відомства. Практика «реставраційних» заходів на стінописі полягала в промивці від забруднень і кіптяви та перемальовуванням втрачених частин або суцільним поновленням стінопису відповідно до новітніх художніх смаків.

2.3 Особливості реставрації Троїцької надбрамної церкви наприкінці XIX–початку XX ст.

Відновлювальні заходи на межі XVIII–XIX ст. в Києво-Печерській лаврі, та й в Україні загалом, слід розглядати через призму змін, які відбувались в релігійному сприйнятті старовини та переоцінці духовного і культурного надбання минулого. Характерною ознакою цього періоду було захоплення історичними науками, зокрема, археологією. Хвиля колекціонування та відкриття перших громадських музеїв на початку XVIII ст. стали показником нового відношення до пам'яток культури, усвідомлення важливості їх збереження [247]. Вже в той час були прийняті перші законодавчі документи, що затверджували охорону предметів давнини як історико-культурних цінностей [243]. Водночас, перетворення України на територіально-адміністративну одиницю Російської імперії, позбавлення рангу митрополії та підпорядкування владі новоутвореного Святого Синоду відбилося на подальшому розвитку як монументального малярства [198, с. 442], так і реставраційної галузі.

XIX століття стає переломним етапом в українському мистецтві. З цього періоду розвиток реставраційної теорії в Україні розглядається як єдиний процес з Росією, що зумовлено, зокрема, єдністю державності. Спираючись на ідеали класицизму та романтизму, естетична програма української культури стимулювала інтерес до історії, в тому числі національної. В XIX ст. в процесі

еволюції наукових уявлень про вітчизняну історію знову приходить зацікавлення культурою Київської Русі та усвідомлення її в якості витоків російської держави. Нові погляди на мистецтво викликало нове ставлення до практики відновлення стінопису та іконопису [119, с. 96]. Завдяки певним успіхам в археології в середині ХІХ ст. змінюються задачі і методи вивчення історії минулого, складаються передумови виникненню теорії реставрації. Становлення в науці принципів історичного аналізу творів мистецтва сприяло усвідомленню історико-документальних цінностей твору як пам'ятки своєї епохи. З матеріалів, що ілюструють події, описані в літописах, пам'ятки давньої національної культури поступово набувають статусу історичних джерел, для чого піддаються ретельному вивченню та науковій критиці. При цьому «реставрація» ставала однією з форм вивчення стародавньої матеріальної культури. А одним із способів накопичення відомостей про пам'ятку для археологічної науки було розкриття її від пізніших нашарувань заради ідеї повернення «первісного вигляду», що було типовим явищем і в європейській реставраційній практиці ХІХ ст., заснованої на методах німецького мистецтвознавця Й. Вінкельмана та французького архітектора Е. Віолле ле Дюка [97, с. 71; 253]. Естетика романтизму, що підсилювала зацікавлення пам'ятками старовини, сприяла їх популяризації серед широкого кола громадськості. Важливу політичну роль в цьому процесі відігравали прогресивні починання культурних діячів з Росії, художньо-естетичні уявлення яких були виховані на зразках античного мистецтва, витримані в стилі класицизму та академізму. Натомість, зразки українського мистецтва кінця ХVІІ–ХVІІІ ст. сприймалися багатьма дослідниками та знавцями старовини того часу досить негативно, і за художніми якостями оцінювалися невисоко. Характерними негативними відгуками, зокрема, рясніли сторінки тогочасних газет та наукової періодики, де барокові зміни в українській архітектурі сприймалися як нездорове явище, що «спотворювало давньоруські форми храмів» [36, арк. 25], а їх живописне оздоблення, в кращому випадку, мало лише «певну історичну цінність» [131, с. 74].

Разом з тим, тенденції до зміцнення централізації влади Російської імперії, спрямовані на зменшення національних проявів, відбувалися шляхом проведення спеціальних кампаній (Валуєвський циркуляр (1863), Емський акт (1876) тощо) [167, с. 238]. В XIX ст. офіційним стилем імперської церковної архітектури стає, так званий, «неовізантійський стиль», у якому створювалися всі нові храми та реконструювалися старі, включаючи внутрішнє їх оздоблення. Відтак, стародавній живопис мав відповідати новітнім поглядам на православне мистецтво в дусі візантійсько-академічного еkleктизму. А в зв'язку з заборонаю Св. Синодом з 1801 року будувати в Україні церкви «в малоросійском вкусе» [95, с. 233] стає масовим явищем нищення пам'яток, створених у період розквіту українського мистецтва доби бароко, під приводом повернення їм «первісного вигляду».

Справа відновлення пам'яток підтримувалася і державною політикою в галузі культури, а доля пам'ятки в багатьох випадках залежала від особистої участі членів імператорської сім'ї. Так, чергове відновлення стінопису Успенського Собору Києво-Печерської лаври в 1840–1842 рр., що виконував очільник лаврської малярні Іринарх методом традиційного поновлення, викликало незадоволення Миколи I [156, с. 34]. Восени 1842 року, коли відновлення було майже завершене, відвідавши Лавру, імператор, який завжди відчував слабкість до мистецтва, розкритикував нові розписи. Стінопис Іринарха здався йому занадто яскравим. Після його від'їзду надійшло «височайше розпорядження» про призупинення робіт та створення спеціальної комісії, що мала б з'ясувати чи відповідає манера живопису Іринарха стародавньому «грецькому стилю». В зв'язку з невтішними висновками комісії, з метою виправлення недоліків стінопису в Успенському соборі, указом Св. Синоду до Києво-Печерської лаври був направлений академік Ф.Г. Солнцев [34, арк. 1], що керував реставрацією мозаїк та фресок Київського Софійського собору в 1843–1853 рр. Наслідком цієї події стало прийняття закону, згідно з яким заборонялось вносити будь-які зміни та поновлювати стародавні церкви без дозволу на те Св. Синоду.

Зростаючий інтерес до об'єктів матеріальної культури минулого сприяв виникненню у другій половині XIX ст. державних та громадських наукових організацій, що намагалися займатися проблемами дослідження та охорони пам'яток. Першими такими закладами стали археологічні комісії. У 1843 році при канцелярії київського, подільського і волинського генерал-губернаторів існувала Тимчасова комісія для розгляду давніх актів (Київська археографічна комісія), що збирала і видавала історичні документальні матеріали, виявляла і досліджувала пам'ятки старовини. До складу комісії входили відомі діячі історії і культури: М. Берлинський, М. Костомаров, П. Куліш, Д. Зубрицький, М. Максимович, які залишили помітний слід на ниві дослідження та охорони пам'яток України. У 1845–1847 рр. активну участь у роботі Комісії брав Тарас Шевченко. Виявивши глибоке зацікавлення та бажання вивчати минуле України, художник був залучений до оглядів, фіксації та замальовування археологічних знахідок та пам'яток архітектури з натури. Виконуючи завдання Археографічної комісії, Т. Шевченко збирав інформацію та замальовував об'єкти старожитностей Києва, Чернігівщини, Волині та Поділля, глибше пізнаючи історію українського народу [189, с. 84]. Значним кроком Комісії у розвитку археології та вивченні пам'яток української історії і культури став випуск видання «Древности», де публікувалися звіти про розкопки та обстеження пам'яток [197, с. 47]. Серед усіх верств населення поширювалися знання про культурне та наукове значення пам'яток минулого для історичної науки та археології, під впливом яких формувалися і методи відновлення пам'яток історії та культури. Водночас, ефективність зусиль членів комісії значно зменшувалася через відсутність належної підтримки з боку органів державної влади та «шовіністичну політику, яку проводило російське самодержавство щодо українського народу, прагнучи денаціоналізувати його мову, звичаї, історію та культуру» [170, с. 15].

Утім, головним замовником «реставрації» архітектури та монументального малярства, як в Лаврі так і в інших церковних установах, залишалось духовенство, зусилля якого були направлені швидше не на

збереження пам'ятки, а на поточний ремонт будівлі: ліквідацію протікань даху, осипання штукатурки з живописом і таке інше. Окрім цього, для виконання відновлювальних робіт часто наймали майстрів не за талантом та якістю роботи, а тих, хто пропонував найменшу ціну. Тому, істотною перепорою для належного ведення справи в плані формування наукового підходу до збереження, відновлення та реставрації пам'яток були постійні перебудови та поновлення, ініційовані духовенством, що свідчило про його повну байдужість до збереження церков як пам'яток, що мають історико-культурну цінність.

Ідеї та методи періоду «церковної реставрації», що були природним і закономірним наслідком тих поглядів, які панували в дану епоху, вступили в протиріччя з науковим поглядом на твір як пам'ятку археології та мистецтва. Зусилля, що вживалися археологічними товариствами, з захисту стародавніх пам'яток від свавілля «церковної реставрації» втілилися в низці постанов. Так, в 1877 році Синод видав указ, що забороняв перебудову, ремонт та реставрацію церковної архітектури, ікон та стінопису без дозволу археологічного товариства [150, с. 28].

Водночас, становлення археології як науки все ж привертає увагу до пам'яток старовини представників духовенства. В 1873 році, з метою розвитку церковної археології та збереження для науки вітчизняної церковної старовини, Св. Синодом був затверджений Устав Київського церковно-археологічного товариства при Київській духовній академії [74, арк. 8]. На засіданнях товариства обговорювались питання поширення знань про пам'ятки вітчизняної історії, вишукувались кошти та вживались заходи до збереження пам'яток. До складу членів товариства запрошувались особи, що стали відомими своїми доробками в галузі церковної археології чи сприяли вишукуванням та оприлюдненню вітчизняної старовини.

Представники Київського церковно-археологічного товариства брали активну участь у наукових студіях, заснованого в 1874 році, товариства Нестора-літописця, що існувало при університеті Св. Володимира. Протоієрей

П.Г. Лебединцев, ставши його співзасновником [141, с. 259], обстежує церкви великокняжої доби – Софійський та Михайлівський Золотоверхий собори, церкву Спаса на Берестові, храми Києво-Печерської лаври, ініціює дослідження Кирилівської церкви, повернувши увагу до пам'яток інших дослідників та уряду. Однак, рішенням російського археологічного товариства П. Лебединцева було усунуто, а дослідження монументального живопису Кирилівської церкви продовжив професор Петербурзького університету Адріан Прахов. Під його керівництвом було виконано розкриття від пізніших нашарувань, копіювання та фотофіксація стародавнього фрескового розпису. На ділянках, де фрески не збереглися, виконувались нові зображення олійними фарбами в стилістиці XII ст. Живописні роботи здійснювались учнями рисувальної школи М. Мурашка та студентами Петербурзької академії мистецтв [166, с. 399]. При чому загальна первісна концепція стінопису храму та топографія зображень була змінена з урахуванням вимог культурної політики Російської імперії XIX ст. [167, с. 242].

Відкриття фресок XII–XIII ст. в Кирилівській церкві у 1882–1884 рр. розглядається як новий етап в розвитку реставраційної галузі, що став прикладом поєднання наукового інтересу та прагнення пристосувати його до виконання культових завдань [148, с. 118]. Наукова цінність для археологічної науки та актуальність розкриття пам'яток від пізніших нашарувань стала очевидною після розчистки стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври та мозаїк і фресок Софійського собору у Києві в 1843 році [99].

Важливим поштовхом до пробудження уваги та вивчення «залишків минулого» України став XI археологічний з'їзд, що відбувся у Києві в 1899 році та засвідчив *«печальное положение памятников местной старины»* [180, с. 1]. З метою обстеження та опису пам'яток на засіданні з'їзду була створена спеціальна комісія з членів історичного товариства Нестора-літописця. Звіти про їх практичну роботу (власні описи та спостереження), що були опубліковані у випусках наукового журналу «Читання товариства Нестора-літописця», стали джерелом для подальших наукових вишукувань.

Архітектурні пам'ятки ансамблю Києво-Печерської лаври перебували в полі зору членів Київського церковно-археологічного товариства, зокрема, одного з ініціаторів його створення – професора Київської духовної академії Петра Олександровича Лашкарьова (1834–1899). На основі проведених натурних архітектурно-археологічних досліджень вчений визначив датування та первісні форми, приховані під пізнішими нашаруваннями, лаврських будівель – Успенського собору, церкви Спаса на Берестові та Троїцької надбрамної церкви. В своїй публікації «Киевская архитектура X–XII века» дослідник, ґрунтуючись на результатах аналізу кладки та склепінь, вперше окреслює особливості київського зодчества давньоруського періоду, визначає його витоки та специфіку [154, с. 274].

Протягом XIX ст. значна робота щодо дослідження стародавніх пам'яток проводилася Імператорською академією мистецтв. З метою реалізації програми накопичення достовірних знань про пам'ятки стародавньої культури та мистецтва художники академії щорічно направлялися в різні місцевості для збору колекцій малюнків, копій та створення макетів церковної архітектури. В 1886 році до Духовного Собору Києво-Печерської лаври надійшло звернення від князя Володимира Олександровича щодо надання Академії мистецтв відомостей про архітектурні та історичні пам'ятки лаври з метою *«воспроизведения точных рисунков со всех православных храмов и священных предметов для сохранения потомству образцов русской художественной старины и вместе с тем, и как материалы для составления русской истории»* [20]. Головна увага була прикута, в першу чергу, до пам'яток архітектури, створених до XVIII ст. А відтак, не обійшли увагою і Троїцьку надбрамну церкву [20, арк. 90]. В цій програмі реставрація грала першочергову роль. Результати розвідок, що базувалися, головним чином, на попередніх дослідженнях професора П. Лашкарьова, були опубліковані у виданні академії «Памятники древнего русского зодчества» (1897) і містили світлину та архітектурні кресленики

Троїцької церкви Києво-Печерської лаври (плани, розрізи, фасади) [112, с. 14] (Б. Рис. 9, 10).

Істотні зрушення в культурному житті позначилися і на подальшій історії реставрації Троїцької надбрамної церкви. Після періоду суто «косметичних» заходів на фасадах Троїцької надбрамної церкви у 1881 році стан головної брами монастиря розцінювався як аварійний. В рапорті від 29 травня 1881 року намісника Лаври архімандрита Іларіона до Духовного собору зазначається: *«Купол церкви с восточной, северной и южной сторон дал трещины, которые нужно надлежащим образом заделать новым кирпичом, лепная работа во многих местах отпала, штукатурка на всех стенах едва держится, а по местам отвисла от стен и может упасть на проходящих; в карнизах и отливах окон кирпич можно выбирать руками, живопись совершенно уничтожена, кроме двух изображений на жести»* [17, арк. 2]. В зв'язку з цим, резолюцією Духовного Собору наміснику лаври, казначею Евлогію та економу Ієроніму було доручено провести детальний огляд технічного стану церкви, а наглядачу іконописної школи ієрарху Алвіану – негайно приступити до виправлення живопису на стінах Святих воріт.

Після ретельного обстеження було з'ясовано, що стан церкви потребує більш серйозних заходів, аніж звичне «косметичне» виправлення недоліків. В зв'язку з аварійним станом Комісія вирішила за необхідне збити всю пошкоджену штукатурку зі стін, а разом з нею і ліпне оздоблення фасадів. Крім того, видалити та замінити металеві листи, на яких містився живопис, та виконати нові зображення святих *«в тому ж вигляді і в тих же місцях»*. Приступивши до ремонтних робіт, на фасадах церкви, звільнених від шару лицювання, було виявлено стародавню кладку. В зв'язку з цим економ Лаври ігумен Ієроним запросив відомого на той час дослідника Троїцької церкви професора Київської духовної академії Петра Лашкарьова та професора Санкт-Петербурзького університету Адріана Прахова для попереднього огляду зовнішнього стану церкви. 24 червня 1881 року Духовний Собор Лаври офіційно звернувся до Церковно-археологічного товариства з метою

«освидетельствования древностей означенной церкви» та складання відповідного Акту [17, арк. 9].

27 червня 1881 року Комісія у складі членів церковно-археологічного товариства: протоієрея Києво-Софійського собору П.Г. Лебединцева, професорів Київської духовної академії П.А. Лашкарьова та Н.І. Петрова, архітектора академії В.І. Сичугова та професора Санкт-Петербурзького університету А.В. Прахова провела обстеження Троїцької надбрамної церкви, за результатами якого був складений відповідний Протокол [129, с. 206]. В ньому Комісія зауважила, що «відновлюючи будівлю в більш ранній період, робітники мало дбали про збереження її стародавнього вигляду». Було зафіксовано значні зміни в конструкції ліхтаря, бані та покрівлі церкви під час колишніх перебудов. Деяких змін зазнала і внутрішня сторона воріт: *«...По обе стороны продольного с запада к востоку хода ворот в древнее время было по три с открытыми пролетами арки. Нижний этаж здания имел вид одной залы, разделенной только линиями внутренних столбов на три части. Заложив пролеты арок, восстановители образовали два отдельных помещения по сторонам, <...> с особыми ходами, пробитыми вновь в древних стенах»*. Під час дослідження склепінь були з'ясовані деякі конструктивні особливості вівтарних абсид храму. Склепіння над церквою виявилися горизонтально перекритими зверху цегляними плитами. Над вівтарним склепінням такого перекриття виявлено пусті глечики продовгувато-овальної форми, з товстими стінками, що слугували головним будівельним матеріалом для склепінь. Легкість цього матеріалу пояснює його використання стародавніми майстрами. Як відмічає в своєму дослідженні П. Лашкарьов, подібні перекриття мають склепіння вівтарних абсид Кирилівської церкви Києва [155, с. 123].

Окрім того, під час проведення ремонтних робіт в місці пошкодження стіни церкви була виявлена ще одна цікава знахідка, що відносилася до великокняжого періоду – металевий чотирикінцевий хрест, який був поміщений у заглиблення південної стіни південно-західного кута церкви

приблизно на «аршин (71,12 см) вище горизонту підлоги церкви». На жаль, робітник, що знайшов хрест, намагався самостійно з'ясувати чи не золотий він, чим значно пошкодив його стан. Про інцидент дізналися випадково. Хрест складався з дерев'яної частини, яку вкривали дві тонкі мідні пластини, що кріпилися гвіздками. Пластини були вкриті позолотою та прикрашені тисненням та емаллю. Хрест мав рівні кінці, що розширялися від центру і, вірогідно, був закладений в нішу стіни воріт під час закладання самої церкви [140, с. 76] (Б. Рис. 11).

Засвідчивши стародавнє походження та *«керуючись тим міркуванням, що задача археології полягає в тому, аби вишукувати, досліджувати та зберігати стародавні пам'ятки в їх первісному вигляді, наскільки це може узгоджуватись з новими практичними вимогами»*, Комісія надала пропозиції щодо відновлення східного та південного фасадів Троїцької церкви у стилі XI–XII ст. Згідно складеного Протоколу до переліку пропозицій увійшли досить радикальні заходи, що стосувалися значних перебудов конструкції церкви, а саме: переобладнання даху, відновлення первісного лицювання та внутрішніх арок, видалення з фасадів всіх пізніх доповнень – карнизів, капітелей та, навіть, надання бані стародавнього вигляду [119, с. 98]. Стосовно живопису вердикт був досить жорстким: *«...живописи, в том роде, как она была до снятия штукатурки на стороне восточной не допускать, а в случае желания братии придать этой стороне особо украшенный вид, допустит в соответствующих местах узоры и лицевые изображения в стиле XI–XII века»* [68, арк.14]. На останок, Комісія запропонувала А.І. Прахову скласти архітектурні креслення, якими б керувалося лаврське керівництво під час відновлення.

Варто відмітити, що Духовний Собор Лаври, ознайомившись з запропонованим проєктом робіт, не наважились на такі зміни. Подібних капітальних робіт Лавра не планувала, так як вони вимагали значних фінансових витрат та часу. Крім того, лаврське керівництво не вбачало за потрібне знищувати пізніші переробки та перебудови, оскільки вони

«представляют такую древность, которая должна быть сохранена, так как из летописи видно, что означенная церковь возобновлена Мазепою в XVIII в.» [119, с. 98]. Запропоновані заходи з переробки існуючого даху, зняття цегляних парапетів та влаштування нових карнизів для повернення пам'ятці «первісного вигляду» не тільки представляють неабиякі труднощі, але й можуть суттєво нашкодити стану, і без того ослабленого, склепіння. Однак, пропозицію щодо відновлення живопису в стародавньому стилі воно підтримало і *«дабы не впасть в анахронизм»* запропонувало надати необхідні зразки орнаментів для прикрашення східного фасаду і прольоту воріт та архітектурні проекти фасадів древніх церков в стилі XI–XII ст., як, приміром, Дмитріївського собору у Володимирі [17, арк. 20].

Наразі, А. Прахов, якому було доручено надати зразки для прикрашення східного фасаду Троїцької церкви, був задіяний у проведенні робіт з розкриття та копіювання фресок у Кирилівській церкві Києва, і не міг фізично керувати усіма художніми роботами. Тому, лаврське керівництво *«в виду приближающейся осени, сочло себя в праве <...> возобновить Свято-Троицкую церковь в том виде, в каком она была»*. В 1881 році після попереднього зняття малюнків було відновлено декоративне ліплення фасадів, яке виконав майстер селянин Тульської губернії Петро Іванов. Виконання розписів на фасадах доручили наглядачу живописної школи Алвіану, який завчасно мав *«підготувати на доброму цинку живописні зображення святих, що прикрашали стіни церкви в тому ж вигляді і в тих же місцях»* [17, арк. 29].

На відміну від екстер'єру, внутрішньому убранству Троїцької надбрамної церкви не приділялось такої прискіпливої уваги з боку лаврського керівництва. Це можна пояснити тим, що приміщенням користувалися лише ченці Больницького монастиря [215, с. 52-53]. Не виключений і той факт, що стан збереження розписів довгий час не потребував реставраційних заходів. Та після відновлення в 1888 році нової позолоти на різьбленні іконостасу церкви майстром Валентином Раком, та чергового поновлення його ікон, забруднений стінопис інтер'єру створював певний дисонанс [17, арк. 40; 29]. Тому, влітку

1889 року він був приведений в «благоліпний вигляд». Під час цієї реставрації розписи були промиті, здійснені окремі виправлення живопису та заново позолочене тло на зображенні Св. Трійці в зеніті куполу. Крім того, були проведені роботи і на зовнішніх стінах церкви: поновлено 12 зображень на західному фасаді а також в середині воріт, виконано пофарбування стін олійною фарбою, заново були прописані і зображення соборів Печерських преподобних Ближніх та Дальніх печер, що на обох стінах монастирських мурів перед входом до церкви. Відновлення 12 зображень, розміщених на цокольному ярусі монастирських мурів, в зв'язку з холодною порою року було залишено до наступної весни [17, арк. 40].

Наступні відомості про поновлення екстер'єру Троїцької надбрамної церкви та живопису на мурах зустрічаємо в архівних документах 1899 року. Для проведення живописних робіт запрошувались такі відомі митці як академік В.Д. Фартусов, В.Д. Сонін, Д. Давидов та М. Дерев'янка. У листопаді 1899 року на розгляд Духовного Собору Лаври були представлені два проєкти живописних робіт з переліком усіх зображень та кошторисами: Володимира Соніна та Микити Дерев'янки. Не зважаючи на те, що кошторис Дерев'янки складав меншу суму, відновлення розписів було доручено київському іконописцю Володимиру Соніну, «беручи до уваги, що живописні роботи Соніна вважаються кращими» [32, арк. 8] (Б. Рис. 12). 16 грудня 1899 року між наглядачем іконописної школи Києво-Печерської лаври ієромонахом Феогностом та київським іконописцем Володимиром Дмитровичем Соніним був укладений договір *«об исполнении иконописных и орнаментных работ по расписанию наружных стен Святых врат с Восточной, Западной, Южной и Северной сторон, а также и в проходе в Святые ворота»* (Б. Рис. 13, 14).

З ідеологічних міркувань того часу деякі сюжети, що були присутні на фасадах Троїцької церкви до 1900 року, зазнали змін. Так, сюжет «Коронування Богородиці Святою Трійцею», що розміщувався в центрі західного фасаду, був вилучений так як мав походження з західної культури.

В підсумку на цьому місці з'явився образ «Богородиці Печерської з Антонієм та Феодосієм».

Змін зазнали і живописні зображення двох Соборів, розміщених на монастирських мурах. В описі Троїцької церкви 1853 року зазначається, що *«Съ внешней стороны перед вратами в уступе ограды по обоим бокам стен в верхней части, оббитой цинковыми листами, написано Лаврское небо, т.е. Святая Лавра, обе пещеры с церквами, построенными над ними, и по их небу в звездах лики Печерских угодников, и Собор их шествуемый из церкви Лавры»*. В рапорті доглядача іконописної школи ієромонаха Феогноста від 1899 року відмічаємо: *«Соборы Св. Печерских на зрителя производят неправильное впечатление <...> преподобные, написанные на небе, почитаются за святых, а которые изображены на земле признаются за грешников, но чтобы избежать такой нелепости <...> уничтожить верхние звезды, а преподобных, находящихся в оных присоединить к общим группам»* [32].

Таким чином, в 1900 році було змінено композиційне рішення обох зображень. Крім того, під час виконання підготовчих робіт було з'ясовано, що стан металевих листів, на яких містився живопис кріпосних стін, незадовільний. Відтак, їх було видалено та виконано розпис на новій штукатурній основі в техніці олійного живопису. Деякі композиції уточнювались як під час підготовки до живописних робіт, так і в процесі їх виконання. Зокрема, образ Святої Трійці з янголами на золотому тлі, яке планувалося розмістити на ділянці фронтона західного фасаду, було замінено на поясне зображення Спасителя з розкритим Євангелієм в оточенні янголів [32, арк. 20].

За договором підготовчі роботи з живописного оздоблення церкви мали виконувати помічники Володимира Соніна: Рітенберг, Ємельянов, Ільїн, Гальченко та Генюк, однак завершувати повинен був Сонін особисто (Б. Рис. 15). Для виконання розписів на кріпосних стінах також був задіяний відомий український художник Іван Їжакевич. За ескізом Соніна він виконував композицію Собор Преподобних Печерських Ближніх печер, яка за

свідченнями з архівних документів, була дуже високо оцінена комісією, що приймала роботу (Б. Рис. 16). Участь І. Їжакевича у виконанні живописного зображення з протилежного боку достеменно невідома.

Слід відмітити, що В. Сонін в своєму проєкті зазначив: *«Живопись писаться будет испробованными красками и примутся меры, на сколько возможно, чтобы они не так скоро подвергались солнечному влиянию»* [32]. В 1904 році художник виконував виправлення та покриття живопису лаком, в 1908-му розписи підправлялися силами монастиря під керівництвом В. Соніна, який за протекцією Їжакевича з 1906 року займав посаду викладача малювання лаврської іконописної школи [19, арк. 7].

Останні відомості про заходи у Троїцькій надбрамній церкві та укосах стін перед брамою, що були ініційовані церквою, знаходимо в звітних документах про виконані роботи лаврської іконописної майстерні за травень-серпень 1911 року. В зазначений період живопис західного фасаду був промитий та вкритий олією, виконано пофарбування стіни та ліпного оздоблення, на мурах підготовлено вінці для золочення [28, арк. 290].

З бурхливими подіями 1917 року починається складний період, пов'язаний з перебудовою державного та суспільного життя на всіх рівнях. Новий етап розпочався і в царині формування та становлення пам'яткоохоронної і реставраційної діяльності. Незважаючи на підвищену зацікавленість до стародавнього минулого та цілеспрямованість окремих вчених, колекціонерів, навіть наукових організацій наприкінці XIX – початку XX ст. в справі вивчення та реставрації пам'яток не виключений був елемент випадковості, аматорства, мало місце значна роз'єднаність та некоординованість дій [203]. Ні на одному з численних археологічних з'їздів, комісій, товариств не було вироблено спеціальних інструкцій з реставрації, що гарантували б збереження пам'ятки. Не було в державі і спеціального органу або наукового центру з достатніми повноваженнями та засобами для компетентного керівництва справою збереження та реставрації. Крім того, значною перешкодою в справі був і той факт, що більшість унікальних

пам'яток знаходилося в церковному відомстві і, таким чином, часто не були доступні для вивчення та проведення реставраційних робіт. Гальмувало розвиток реставраційної науки і відсутність іншого досвіду крім досвіду традиційного поновлення.

На тлі зниження активності пам'яткоохоронних інституцій, створених до 1917 року, вагу набирали ініціативи представників наукової і творчої інтелігенції, які тісно співпрацювали з Українською Центральною Радою [171, с. 42]. Опікуючись збереженням пам'яток старовини, що знаходились в містах та селах, приватних садибах, храмах та монастирях, прогресивне товариство вчених та любителів старовини закликало до об'єднання всіх, кому не байдужа доля пам'яток минулого. Шляхом залучення своїх представників до місцевих комітетів та громадських організацій вони мали намір захистити від нищення цінні пам'ятки історії та культури. В квітні 1917 року ініціативна група українських діячів науки і культури Києва на чолі з членом Центральної ради від Київської губернії М.Ф. Біляшівським (Біляшевським) (1867–1926) приступила до організації Центрального комітету охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні (ЦКОПСІМУ), до якого мали перейти всі функції колишньої «Імператорської археологічної комісії» [178, с. 6]. Метою комітету, як зазначалося в проєкті статуту, було *«керування всіма справами, що торкаються дослідження й охорони пам'яток старовини і мистецтва на Вкраїні»*. Одним із першочергових постало завдання організації експедицій, що займалися б *«описом України з боку археології, етнографії й мистецтва в період її відродження»* для дослідження наукової цінності національних пам'яток [45, арк. 4]. Дійсними членами комітету стали 63 особи, серед яких такі відомі діячі як М.Ф. Біляшівський, М.С. Грушевський, П.П. Курінний, Г.Г. Павлуцький, Д.М. Щербаківський, В.Л. Модзалевський, Ф.Л. Ернст, К.В. Широцький, Ф.Г. Кричевський, О.О. Мурашко, М.Л. Бойчук та ін. [111, 150].

Для досягнення поставленої мети комітет мав право давати дозвіл на проведення розкопок, на перебудування архітектурних пам'яток, занесення

пам'яток, що знаходяться у громадській і приватній власності, до реєстрів для забезпечення від винищення та пошкодження. Однак, новостворена пам'яткоохоронна структура не мала ні відповідної фінансової підтримки, ні адміністративних повноважень не тільки з боку центральних та місцевих органів виконавчої влади, але й з боку більшості наукових та культурологічних товариств, в тому числі і пам'яткоохоронних, церковних історико-археологічних, архівних комісій, створених ще до 1917 року [178, с. 9]. Для налагодження справи не вистачало асигнування для нових музеїв, археологічних розкопок, на придбання матеріалів, видання підручників, інструкцій, наукових часописів з охорони та консервації старовини. Особливо не вистачало профільних спеціалістів, таких як архітектори, креслярі, художники-реставратори, фотографи. Не було достатнього порозуміння і з церквою, яка володіла значними культурно-історичними скарбами. Перші кроки до цього були зроблені в грудні 1917 року на засіданні Тимчасової Всеукраїнської Церковної ради, що опікувалася охороною церковної старовини українського православного народу, постановою про призначення до складу ради ЦКОПСІМУ представників від церковних установ Трохима Голіка, Мазюкевича та диякона Дурдуковського, таким чином залучивши їх до пам'яткоохоронної роботи [45, арк. 6]. В середині квітня 1917 року на з'їзді українського духовенства в Києві його учасники підтримали, запропоновану М. Біляшівським, резолюцію, згідно з якою без дозволу пам'яткоохоронців заборонялося «продавати, змінювати вигляд чи знищувати старовинні речі, які знаходилися в монастирських ризницях, перебудовувати, реставрувати, поновлювати чи зносити культові споруди» [178, с. 20]. Головою секції охорони став мистецтвознавець, політичний та громадський діяч К. В. Широцький (1886–1919).

Діяльність комітету була розширена і культурно-просвітницькою роботою серед усіх верств населення. Буремні революційні часи позначилися на ставленні простого люду до пам'яток, особливо культового призначення. Мали місце численні самовільні археологічні розкопки, пограбування,

знищення культових споруд – монастирів та церков, в яких було зосереджено колосальні цінності історико-художнього значення [81, с. 14]. Руйнівний дух часу призводив до катастрофічного положення в царині збереження культурної спадщини по всій країні. *«Наслухавшись великих новин від своїх новітніх просвітителів, – пише М. Біляшівський, – народ, а особливо солдатчина прийшла до такої думки, що все дідівське є непотрібна вигадка <...> Руйнуються і паляться палаци й збірки, розкидаються образи великих майстрів, архіви й бібліотеки, цілі численні багатства колишніх наших діячів щезають»* [45, арк. 25].

Невдовзі до загальних завдань пам'яткоохоронців додалися питання, пов'язані з подіями 1918 року. Після значних пошкоджень будівель Києво-Печерського ансамблю пожежами та гарматним вогнем виникла нагальна потреба в їх ремонті та реставрації. Аби уникнути нарікань з боку Київського товариства охорони пам'яток старовини та мистецтва намісник Києво-Печерської лаври змушений був сам запросити до монастиря представників від пам'яткоохоронних товариств. 19 лютого 1918 року Комісія у складі інженерів та архітекторів – членів вченої архівної комісії, Російського археологічного товариства та Київського товариства охорони пам'яток старовини та мистецтва приступили до обстеження і опису пошкоджених напередодні пам'яток архітектури та творів монументального та станкового живопису. Акт з фіксацією руйнувань будівель Лаври за підписами А.Д. Ертеля, С.А. Гилярова, Ф.Л. Ернста, А.Н. Грабаря, В.А. Безсмертного, П.І. Голандського, Н.Л. Іваницького, А.Ц. Кобелева та ін. став основою для ремонту та реставрації пам'яток унікального архітектурного комплексу [35, арк. 8].

26 квітня 1918 року на засіданні ради ЦКОПСІМУ був прийнятий проєкт закону про охорону пам'яток старовини та мистецтва, що забороняв здійснювати ремонт та реставрацію пам'яток старого будівництва, чия б власністю вони не були, переробку та реставрацію внутрішнього оздоблення церков, іконостасів без дозволу Центрального комітету охорони пам'яток [46,

арк. 27]. Того ж дня повідомлення про заборону змінювати, перемальовувати, перезолочувати будь-який предмет старовини без дозволу пам'яткоохоронців був надісланий до Духовного Собору Києво-Печерської лаври [44, арк. 75].

Одночасно з проблемами збереження культурних цінностей поставало питання дослідження, реєстрації та популяризації пам'яток, що підсилювалось, зокрема, недоліками попереднього періоду, коли заперечувався сам факт існування українського народу та його самобутньої культури [171]. Усвідомлюючи потребу в ознайомленні широкого кола читачів з визначними досягненнями національного мистецтва силами членів комітету створюється низка узагальнюючих та фундаментальних праць, присвячених розвитку української архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Протягом 1918–1919 рр. вийшли друком праці «Старовинне мистецтво на Україні» (1918), «Українська штука за часів старокнязівських» (1918) К. Широцького, «Наші національні скарби» (1918) М. Біляшівського, «Українське мистецтво XVII–XVIII віків» (1919) Ф. Ернста, «Искусство древней Руси – Украины» (1919) Ф. Шміта тощо. У 1919 році київське видавниче товариство «Друкар» готувало художнє видання «Український старовинний портрет» в двох томах за редакцією М. Біляшівського, Г. Нарбути, Ф. Ернста, В. Модзалевського, К. Широцького та Д. Щербаківського [208, с. 115].

Після націоналізації культурних цінностей Декретом РНК УРСР від 22 січня 1919 року «Про відокремлення церкви від держави» втілення пам'яткоохоронної діяльності проходило в гострій ідеологічній боротьбі [81, с. 31; 27]. «Соціалістична радянська республіка в епоху нової економічної політики, – як зазначалося в одному з циркулярів для ведення та керівництва Наркомюста: *не зобов'язана надавати колишній панівній релігії будь-які привілеї*» [7, арк. 11]. Таким чином, деякі розпорядження революційного керівництва носили подвійний характер: з одного боку забезпечуючи охорону творів мистецтва, з іншого – знищуючи все те, що нагадувало про колишній феодальний устрій. Першим документом, що містив основні положення та

принципи реставрації, стала *«Инструкция по расчистке древнерусских икон и стенописей»*, затверджена в 1919 році Всеросійською колегією у справах музеїв та охорони пам'яток мистецтва і старовини Наркомпросу. В основі документу намітилося прагнення обмежити реставраційне втручання рамками консервації або ремонту. Наразі всі заходи мали супроводжуватися дослідженнями та складанням документації, а будь-які виправлення або доповнення втрачених частин стародавнього живопису категорично заборонялися.

З березня 1919 року функції по охороні культових пам'яток виконувала архітектурна секція підвідділу по ліквідації майна релігійних установ (ПОЛПРУ) при колегії відділу соціального забезпечення Київського виконкому [7, арк. 6]. Разом з тим, для монастиря та його мешканців почалися скрутні часи. З метою захисту своїх духовних та матеріальних цінностей монахи Києво-Печерської лаври створили Києво-Лаврську сільськогосподарську та ремісничо-трудова громаду, перереєстровану в 1922 році в церковну общину *«Києво-Печерська Успенська лавра»* [33, арк. 1]. Починаючи з 1920-го року вона систематично надсилала заяви ПОЛПРУ з проханням залишити в безоплатне користування 62 лаврські споруди для обслуговування нужд тисяч православних християн, прочан та служителів общини, які в свою чергу є *«зберігачами вікової давнини тисячолітньої Лаври з її безцінними історичними пам'ятками»* [6, арк. 2]. Та все було марно, в Лаврі розгорнулася активна робота по утисканню ченців та вилученню цінностей.

Між тим, увага співробітників секції ПОЛПРУ була прикута перш за все до пам'яток культової архітектури світового значення. На основі даних анкетного обстеження київських храмів секція отримала можливість виділити з поміж них пам'ятки історії та архітектури та провести аналіз їх стану, визначивши невідкладні та першочергові заходи щодо охорони і реставрації [170, с. 72]. До переліку першої черги увійшли пам'ятки будівництва Великокняжої доби: Святої Софії, собору Михайлівського монастиря, Києво-Печерської лаври та інші. 5 травня 1919 року на засіданні секції було вирішено

виконати малюнки з храмів Києво-Печерської лаври та інших церков для художньої фіксації культових пам'яток [170, с. 76]. Влітку 1919 р. співробітники архітектурно-креслярської майстерні, організованої в колишньому митрополичому будинку біля Софійського собору, розпочали обміри Троїцької надбрамної церкви [42, арк. 80].

Однак, політичні та ідеологічні інтереси домінували над пам'яткоохоронними. Асигнувань на проведення превентивних реставраційних заходів у нової влади не було. Співробітники архітектурної секції ПОЛПРУ, зафіксувавши технічний стан храмів Києво-Печерського монастиря, передбачали здійснювати ремонт в централізованому порядку за рахунок коштів ліквідованих радянською владою церковних організацій та бюджетних установ [43, арк. 35-37]. Попри це, заходи на Троїцькій надбрамній церкві, для якої були виконані майже всі підготовчі роботи, були припинені в зв'язку з недофінансуванням.

З 1922 року головним органом пам'яткоохоронної системи в Україні став Комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва під назвою «Всеукраїнський археологічний комітет при Всеукраїнській академії наук» (ВУАК). Незважаючи на скрутні умови, зусиллями подвижників збереження історико-культурної спадщини у 1922 році в Києво-Печерській лаврі було створено унікальний музей культів та побуту. Значну роботу по організації нового музею проводив Київський губкопмис, який на чолі з його співробітником Ф.М. Морозовим провів величезну роботу по обліку, обстеженню всього художнього та історико-археологічного майна КПЛ [170, с. 115].

В січні 1923 року з'являється Інструкція «Про порядок охорони та використання майна колишньої Києво-Печерської лаври» [41]. Наразі за умов загального низького культурно-освітнього рівня як співробітників виконавчих органів, так і населення, найкращі закони та інструкції ще не гарантували належного збереження визначних культових архітектурних споруд. Церкви Лаври зачинялись, грабувались, розібрані іконостаси передавались до інших

церков. В ніч з 19–го на 20–е серпня 1923 року була пограбована Троїцька надбрамна церква. Взимку 1924 року живописні зображення фасаду церкви були сплюндровані невідомими зловмисниками [27, арк. 134]. Наразі, стан пам'ятки вимагав чергових реставраційних заходів. У листопаді 1924 року рада церковної общини «Києво-Печерська Успенська лавра» надіслала повідомлення директору музею культів П. Курінному про початок оновлення живопису на фасадах Троїцької надбрамної церкви та укосах кріпосних стін перед брамою. Проте, дирекція музею категорично відмовила, вказавши на неприпустимість такого втручання. Однак, заперечень з приводу «прооліфки» живопису на стінах огорожі не було [27, арк. 195].

В 1924 році ВУАК остаточно був проголошений центральним органом Головнауки в справі охорони пам'яток старовини, мистецтва, побуту та природи в межах УРСР, що за статутом здійснював керівництво справами реставрації і ремонту пам'яток старовини і мистецтва, мав право організовувати майстерні і накладати заборони на шкідливі для культурних пам'ятників ремонти і переробки. До питань, що входили до компетенції ВУАКу, було вивчення і збереження пам'яток, підготовка кваліфікованих музейних працівників, проведення реєстрації пам'яток, реставрація та планова організація наукових досліджень [209, с. 48].

Становлення реставраційної діяльності на теренах Лаврського музею культів та побуту (1924–1934)

З метою запобігання грабуванню та нищенню пам'яток культури та мистецтва 1 травня 1924 року за ініціативою Київської губполітосвіти при Лаврському музеї культів та побуту було засновано Реставраційну майстерню. Період діяльності майстерні пов'язаний з іменем відомого реставратора Миколи Івановича Касперовича (1885–1938), який вже мав за плечима значний досвід реставраційної роботи в галузі станкового та монументального живопису після оволодіння професією у Парижі (Б. Рис. 17). 28 травня 1924 року майстерня у складі єдиного реставратора – М. Касперовича «приступила

до планового оздоровлення пам'яток станкового малярства по музеях Києва та його церквах» [152, с. 162].

За період з травня 1924 року по травень 1927 року реставраційною майстернею (при наявності лише одного реставратора) було виконано значний обсяг роботи: відреставровані 120 живописних предмета, здійснено опис стану та проєкт реставрації на 97 експонатів, на 49 експонатів накладено «охоронні заклепки». Крім лаврського музею здійснювались роботи для Всеукраїнського історичного музею, музею Академії наук (Ханенківський), музею Українського мистецтва у Харкові та Чернігові. Крім того, Касперович виїжджав до Москви та Ленінграду з метою ознайомлення з постановкою реставраційної справи. З 1925 року, працюючи понаднормово, М. Касперович, крім основної роботи, *«в вечірні години працював над виробленням проєкту інструкції по охороні пам'яток малювання в музеях і над виборкою матеріалів по реставрації і технології художніх матеріалів в літературі»* [39, арк. 4].

Глибоко розуміючи невідкладність справи охорони історичних та архітектурних пам'яток Києво-Печерської лаври, усвідомлюючи їх унікальність, Археологічний комітет обговорив питання про конкретні шляхи збереження цього ансамблю та підготував особливий декрет РНК УСРР *«Про перетворення Лаври в Музейне містечко»* [170, с. 231]. Та розгортання пам'яткоохоронної роботи щодо історико-культурних об'єктів Лаври стримувалось відсутністю фахівців. В період з 1923 по 1925 рік науковці відновленої Софійської комісії, організованої в 1912 році історичним товариством Нестора Літописця з метою проведення реставрації мозаїк Софійського собору у Києві та розкопок в Митрополичому дворі [36, арк. 10], зняли плани, зафотографували та зробили детальний опис Києво-Печерської лаври. Студії українських учених привернули увагу широкого загалу та інших науковців. До складу комісії увійшли відомі історики, мистецтвознавці та археологи, серед яких М. Грушевський, Ф. Ернст, Г. Красицький, Д. Щербаківський, Ф. Шміт, М. Біляшівський. Згодом до них приєдналися І. Грабар, Л. Дурново, М. Касперович, Д. Кіплік, П. Курінний та ін. У 1927 році

директор Державного інституту історії мистецтв Ленінграду академік ВУАН Ф.І. Шміт звернувся до ВУАКу з проханням надати допомогу в роботі, організованій ним, експедиції по дослідженню монументального живопису Троїцької надбрамної церкви та церкви Спаса на Берестові [170, с. 181].

Хід реставраційних робіт потребував впорядкування та створення наукового підґрунтя. За період 1927–1930 рр. штат реставраційної майстерні поповнився реставратором К.І. Кржемінським та учнями – синами М. Касперовича Іваном та Тодосем. В цей період діяльність лаврської реставраційної майстерні виходить на якісно інший рівень. Поступово складаються принципи наукової реставрації пам'яток монументального та станкового живопису. До планів робіт реставраційної майстерні увійшли не тільки практичні заходи з реставрації та консервації пам'яток малярства, а й глибока науково-дослідна робота, що включала обстеження і детальний опис експонатів з занесенням до книг «дефектових описів», організаційна та лекційно-популяризаційна діяльність. З реставраційних заходів виконувались складні процеси – перенесення живопису на інше полотно або дошку та розкриття живопису від пізніх записів. В процесі розкриття та виявлення пам'яток давньоруського мистецтва змінювалось не тільки уявлення про стилістичні ознаки окремих живописних шкіл, а й удосконалювалась сама методика дослідження. Реставраційний процес збагатив істориків мистецтва конкретними дослідженнями в галузі техніки та технології стародавнього живопису. Крім того, шляхом досліджень проводилася робота з «перевірки впливу різних (хімічних) препаратів для боротьби зі шкідниками на фарбовий шар та ґрунт експонатів малярства» [39, арк. 9].

Крім станкового живопису двічі на рік виконувалось обстеження стану експонатів та стінопису в пам'ятках архітектури Заповідника. У 1930 році проведено огляд Троїцької, Хрестовоздвиженської, Михайлівської церков, церкви Спаса на Берестові та Всіх Святих. За результатами огляду було вжито «охоронні заходи»: складено 415 карток, виокремлено пам'ятки, що потребують реставрації, «охоронно заклеєно» 285 експонатів. Крім того, в

приміщеннях експозицій та храмів здійснювались «психометричні виміри вогкості». Висновки обстежень зачитувались на засіданнях Наукової колегії ВМГ (Всеукраїнського музейного городка).

Наприкінці 1929 року, після ліквідації монастиря у Києво-Печерському заповіднику була розгорнута широка антирелігійна кампанія, що вплинула на загальне спрямування не тільки роботи закладу, а й реставраційної майстерні. За постановою Укрнауки від 11 вересня 1929 року ВМГ стає місцем розгортання «культурно-антирелігійного центру всеукраїнського значення». В 1931 році на території Києво-Печерської лаври виникає новий реставраційний заклад – Всеукраїнська художньо-реставраційна репродукційна майстерня (ВХРРМ), юридично незалежна від ВМГ. Нову установу очолив колишній очільник Чернігівського історичного музею М.Г. Вайнштейн (1894–1952) [86, с. 69]. Продовжуючи традиції реставраційної майстерні ВМГ у царині реставрації пам'яток станкового малярства, скульптури, ужиткового мистецтва та монументального живопису, керівництво майстерні розширило свою діяльність за рахунок репродукційних робіт (виготовлення гіпсових муляжів, копій, світлин) [209, с. 55-57]. Крім того, за Положенням всі проєкти реставраційних заходів на рухомих та нерухомих пам'ятках в Україні мали затверджуватися ВХРРМ, щоб уникнути порушень *«вимог радянської науки в справі реставрації пам'яток»*, *«заборонити будь-яке «підновлення» (підмалювання тощо) пам'яток мистецтва, що пов'язані з взятими на облік архітектурними пам'ятками без забезпечення науковості в реставрації цих пам'яток»* [36, арк. 25]. М. Вайнштейн в своєму зверненні «До всіх музеїв та заповідників України, краєвих інспектур ОПК, обласної та Райнаросвіти» наголошував про можливу втрату для науки пам'яток, що *«перебувають у тяжкому стані, коли не буде вжито заходів для їх лікування»*, рекламуючи при цьому послуги ВХРРМ. Окрім того, звернув увагу, що справа реставрації пам'яток архітектури в Україні зовсім не розгорнена. Відмічаючи помилки, що допускаються в справі реставрації: «кустарництво», недостатнє наукове обґрунтування реставраційних робіт, недостатня фіксація та «таємничість

процесів та рецептури», Вайнштейн наполягав на налагодженні наукової реставрації пам'яток та популяризації реставраційної справи в країні. В зв'язку з цим наукова рада ВХРРМ постановила інспектурам провести облік пам'яток архітектури, що вимагають реставрації, і поставити питання перед місцевими органами влади про їх реставрацію [111, с.151].

У 1932 році за ініціативи Київської обласної інспектури охорони пам'яток культури було створено комісію на місцях (по музеях та заповідниках) по перевірці стану всіх експонатів з метою складання актів на потрібну реставрацію. Забезпечення бюджетних асигнувань для проведення реставраційної роботи покладалось на музеї, а в разі невиконання цього розпорядження адміністрації музейного закладу загрожувало притягнення до кримінальної відповідальності. Списки експонатів та суми необхідних асигнувань надсилались на адресу музейного містечка директору реставраційних майстерень М.Г. Вайнштейну [40, арк. 11].

В 1932 році керівництво ВХРРМ ініціює прискорення справи організації реставрації архітектурних пам'яток Києво-Печерської лаври та Києва: Троїцької надбрамної церкви, Успенського, Володимирського та Софійського соборів, Андріївської церкви, аргументуючи тим, що Держмайстерні мають в штаті фахівця-реставратора архітектурних пам'яток [40, арк. 21].

За пропозицією директора ВМГ П. Курінного 5 травня 1932 року Вайнштейн та Кржемінський оглянули Троїцьку надбрамну церкву та церкву Спаса на Берестові. Стан Троїцької був задовільний: *«Битих шибок нема, в церкві чисто, вогкості не спостережено, нема будь-яких ознак потіння мурів. На долівці є незначний шар пороху, що цілком нормально після того, як пам'ятка була взимку зачинена»*. В підсумку було рекомендовано проводити поточне прибирання пам'ятки [37, арк. 45].

Однак, архівні документи висвітлюють тяжке економічне становище ВХРРМ. За браком коштів замовлень від інших музеїв майже не надходило, прибуток від виробництва репродуктивної продукції, на який покладалося керівництво, був мізерний. Призначивши директором майстерень

Вайнштейна, не було відомо ні місця ВХРРМ в мережі установ Сектора науки, ні з'ясування обсягів роботи, ні штатних працівників, ні фінансування. Отже, з початку 1932 року недоліки в організації майстерень ставили під загрозу їх подальше існування. Значну роль в справу постановки реставраційної діяльності, охорони та збереження пам'яток зіграв очільник лаврського музею П. Курінний. Відкидаючи відомчі інтереси щодо підпорядкування майстерні, маючи на меті створення музею як наукової установи з розгортанням справи реставрації у всеукраїнському масштабі, П. Курінний допомагав як адміністративно, так і матеріально. Створюючи умови щодо існування та роботи майстерень, забезпечуючи замовленнями, приміщенням та устаткуванням, він спромігся зберегти штат реставраторів [38, арк. 39].

У 1932 році, незважаючи на усі труднощі, тільки цехом станкового малярства майстерні (реставратор К. Кржемінський) було здійснено значну роботу. Проведено реставрацію дияконських дверей XVIII ст. з Успенського собору, пам'ятника князю К. Острожському, портрета І. Краковського, мадонни М. Врубеля з Кирилівського заповідника та ін. В галузі реставрації пам'яток архітектури (реставратор К.В. Мощенко) складено картковий каталог на пам'ятки архітектури Києва, взято участь в роботі комісії по огляду печер ВМГ *«з приводу повільної, але невпинної їх руйнації»* [38].

В 1933 році до плану роботи ВХРРМ увійшли заходи з *«розчистки від пізніх тиньків зовнішньої поверхні мурів»* загальним обсягом 250 м², дослідження методики закріплення ліпних прикрас на фасадах, реставрації та закріплення олійного розпису Троїцької надбрамної церкви. Крім того, планувалося виконати зондажі з метою виявлення старовинних розписів та кладки. Зондажні дослідження передбачалися і в інтер'єрі Успенського собору – підлоги та стін для *«архітектурної, малярної та наукової мети»* [38, арк. 6]. Однак, чи були виконані зазначені роботи достеменно невідомо. Як свідчать архівні документи, ті самі заходи щодо реставрації Троїцької церкви входять до плану роботи майстерні і в 1934 році.

На жаль, 30-і роки стають трагічними для української культури. Під приводом боротьби з контрреволюційними релігійними забобонами в країні почалася справжня варварська кампанія проти історико-архітектурних пам'яток та витворів мистецтва [81, с. 124]. Цілковита зневага та ставлення до пам'яток релігійного культу як пережитків доби капіталізму та феодалізму, спричинила кризу в налагодженні та подальшому розвитку реставраційної справи в Україні. «*Просякнення марксо-ленінської методології*» в реставрацію фактично зводило нанівець всі важливі та необхідні починання реставраційної майстерні Музейного містечка. Предмети релігійного спрямування вилучалися з експозицій музеїв, заміщувалися «пам'ятками революції», а робота по їх збереженню та реставрації вважалася не обов'язковою [38, арк. 34] (Б. Рис. 18, 19).

Впродовж 1930-х років історико-археологічні, мистецтвознавчі дослідження та реставрація визначних пам'яток Києва здійснювалися переважно «під керівництвом російських фахівців, що традиційно розглядали ці об'єкти як історичне надбання Росії» [142, с. 11]. Починається поступове зниження авторитету українських вчених, усунення їх від роботи, а згодом і знецінення результатів їх копіткої багаторічної праці. Через шквал різкої критики на адресу П. Курінного та інших працівників Музейного містечка була проведена повна реорганізація його структури [179, с. 125]. А після оголошення «ворогами народу», запровадження арештів та розстрілів культурних діячів та реставраторів – М. Касперовича, К. Кржемінського, М. Бойчука, М. Біляшівського, Ф. Ернста починається занепад реставраційної діяльності, що призвів до незворотних наслідків [111, с. 152].

2.4 Становлення наукових підходів та основні цикли реставрації стінопису та іконостасу Троїцької надбрамної церкви в 1950–1990-х рр.

Після згубних наслідків Другої світової війни першочерговим завданням постало здійснення заходів, спрямованих на дослідження, збереження,

використання та реставрацію пам'яток історії, археології та архітектури. Пovoєнні роки стали періодом становлення та активного розвитку пам'яткоохоронної та реставраційної галузей, а також початком формування української реставраційної школи.

Відновивши свою діяльність у 1944 році Державний історико-культурний заповідник «Києво-Печерська лавра» розпочав відродження своїх пам'яток. Як зазначалося в доповідній записці заступнику Голови Ради міністрів УРСР Бажану М.П. в листопаді 1946 року про «Стан історико-архітектурних пам'ятників на території Державного історико-культурного заповідника «Києво-Печерська лавра», з 30-ти історико-архітектурних пам'яток зруйновано та пошкоджено під час німецької окупації сімнадцять (17). Більшість пам'яток не мало даху або тимчасового накриття, внаслідок чого від атмосферних опадів руйнувалися склепіння, кладка та живопис [69]. Зокрема, втрачений був дах Трапезної палати – частини ансамблю Трапезної церкви з палатою, побудовані за проектом академіка В.М. Ніколаєва в 1893–1895 рр. [20, арк. 125].

Усі питання щодо організації та проведення «реставрації, консервації та відновлення пам'яток архітектури та споруд, що мають художньо-історичну цінність», а також виконання робіт, пов'язаних з вивченням, обстеженням, фіксацією та обмірам пам'яток увійшли до компетенції спеціальної будівельної організації – Республіканського спеціалізованого тресту з будівництва монументів та реставрації пам'яток архітектури (трест «Будмонумент»), організованого 26 жовтня 1946 року на базі Відділу капітального будівництва Держбуду УРСР [55, арк. 5].

У 1946 році почалось складання проектів консервації залишків Успенського собору та інших споруд, що становили центральну частину ансамблю лаври [149, с. 89]. Являючи значну архітектурну цінність, кожна з цих пам'яток потребувала необхідності старанних археологічних обмірів, вивчення будівельної техніки в натурі, а також всіх літературних та архівних матеріалів з метою виявлення первісної архітектури будов і подальших

нашарувань. У роботі по обмірах, обстеженню пам'ятників і складанню проєктів їх реставрації брав участь великий колектив архітекторів (понад 40 чоловік) творчих проєктно-реставраційних майстерень тресту «Будмонумент» [135, с. 61]. Проте, як показав досвід роботи, звичайні будівельні та проєктні організації не могли забезпечити на відповідному високому науково-технічному рівні виконання науково-дослідних, проєктних та будівельно-реставраційних робіт, так як вони не мали в своєму штаті необхідних спеціалістів. Згідно з рішенням Ради Міністрів УРСР з 01 вересня 1951 року трест «Будмонумент» був реорганізований в Республіканські спеціалізовані науково-реставраційні виробничі майстерні (РСНРВМ), на які було покладено здійснення робіт по науковому дослідженню, обмірам та реставрації пам'яток [52, арк. 1].

Враховуючи специфіку проєктування реставраційних робіт та відсутності кваліфікованих проєктантів в цій галузі на місцях, було вирішено зосередити складання всієї проєктно-кошторисної документації на реставраційні роботи в РСНРВМ. Для здійснення цієї мети було вирішено реорганізувати РСНРВМ в Республіканський спеціалізований науково-реставраційний трест з чотирма міжобласними управліннями в Києві, Чернігові, Львові та Одесі, що мали б у структурі проєктно-реставраційні майстерні та майстерні з реставрації монументального живопису [51, арк. 47].

У жовтні 1946 року за сприяння Комітету в справах культурно-освітніх установ при Раді міністрів УРСР, з метою практичної допомоги державним органам в справі охорони пам'яток культури, їх виявлення та обліку, а також проведення масової роз'яснювальної роботи щодо охорони та збереження культурної спадщини, збору коштів на ремонт та реставрацію було створене Українське товариство охорони пам'ятників культури і старовини [50, арк. 17]. На вивчення історії Лаври, архітектурного ансамблю та колекцій Заповідника була направлена науково-дослідна робота і його співробітників. Наукові дослідження В.Г. Дьоміна, В.Н. Крикотуна, М.З. Петренка, В.А. Шиденка та

інших в подальшому посприяли виданню в 1955 та 1957 роках путівників по Заповіднику [179, с. 159].

Втім, діяльність по відновленню, консервації та реставрації пам'яток Києво-Печерської лаври велася дуже повільно, мала місце низька якість робіт при значному зростанні їх вартості. Зниженню якості будівельно-реставраційних робіт сприяли також порушення принципів і методів наукової реставрації, відсутність наукових звітів про виконані дослідження та реставрацію, непрозорість у веденні роботи, нестача наукового керівництва та фахових спеціалістів [54, арк. 15]. Брак наукової критики реставраційних робіт призводив до значних помилок в галузі збереження та відновлення пам'яток архітектури [111, с. 152].

У результаті виходу з ладу дренажно-штольневої системи, незадовільного стану та порушення системи стоків наземних та підземних вод на території заповідника в 1950–1951 рр. виникло катастрофічне осідання ґрунту з утворенням великих провалів об'ємом до 500 куб. метрів, що утворилися в безпосередній близькості від видатних архітектурних будівель [49, арк. 1]. Внаслідок проникнення поверхневих вод в «підземне хазяйство» відбувалось поступове розмивання фундаментів і нерівномірне осідання ґрунтів під руїнами Успенського собору та прилеглих до нього пам'яток: Ковнірівського корпусу, типографії, Митрополичого корпусу, Великої лаврської дзвіниці, Трапезної, а також Троїцької надбрамної церкви [48, арк. 10] (Б. Рис. 20, 21).

Реалізацію програми відновлення монументального живопису Києво-Печерської лаври планувалось розпочати з реставрації розписів Троїцької надбрамної церкви та церкви Спаса на Берестові. Серед архівних документів 1945–1948 рр. знаходимо рукописний текст, підписаний директором Заповідника С.С. Карасьовим, який містив «Планове завдання» на обстеження розписів: обміри, складання картограм, фотофіксація процесів обстеження та пропозиції щодо реставрації [69].

У жовтні 1945 року вчена-реставраторка К.О. Домбровська⁹ здійснила попереднє обстеження стану збереження живопису інтер'єру Троїцької надбрамної церкви та виконала пробні промивки на ділянках живопису північної стіни і північного стовпа на другому ярусі північно-східної сторони храму. Зондажі показали, що «живопис вкритий товстим шаром пилу, кіптяви та забруднення». Нерівномірний потемнілий шар лакового покриття був нанесений у вигляді патьоків та плям з «чорними цятками», внаслідок чого на окремих ділянках живопис майже не проглядався. Поверхня живописного шару була вкрита сіткою дрібного кракелюру, однак загальний стан живопису розцінювався Домбровською як задовільний: «луцень та осипань фарби не виявлено, окрім дрібних втрат на панелях, а значні відшарування штукатурки від кладки не становлять небезпеки». Проте, у своєму акті обстеження Домбровська зазначила, що «вкрай необхідна промивка живопису від забруднення представляє труднощі та потребує залучення кваліфікованих реставраторів» [75, арк. 122].

В 1950-і роки починає формуватися погляд на реставрацію монументального живопису як комплексної дисципліни, для вирішення проблем якої залучаються різнопрофільні спеціалісти: хіміки, біологи, історики та мистецтвознавці. Пам'ятка архітектури є складним комплексом різноманітних матеріалів, кожний з яких перебуваючи в однакових умовах, по-різному сприймає дію зовнішнього середовища. Відтак, реставрація стародавніх пам'яток потребувала наукового підходу як до визначення методики, так і до вибору матеріалів для реставрації. Втрачений безцінний досвід реставраторів-попередників, страчених під час репресій в 30-і роки ХХ ст., результатів їх науково-дослідної роботи з пошуку нових матеріалів та методик гальмували розвиток реставраційної науки, рівень якої, зокрема, залежав від ефективності застосованих реставраційних матеріалів.

⁹ Домбровська Катерина Олександрівна (1893-1965), реставраторка монументального та станкового живопису, дослідниця. Брала участь в реставрації розпису XII ст. в Софійському соборі Києва (1948–1952).

В 50-х роках ХХ ст. значним поштовхом в цьому напрямку стали наукові розробки саме українських фахівців, дослідження яких спрямовуються на пошук та впровадження в реставраційну практику новітніх методик. Це було викликано необхідністю збереження розписів, що знаходяться в умовах мінливого температурно-вологісного режиму або на відкритому повітрі, де фарби інтенсивніше втрачають в'язиво. Для вирішення проблем закріплення штукатурної основи вперше пропонуються оригінальні методи реставрації з використанням нових матеріалів та методів фіксації з використанням високомолекулярних з'єднань – синтетичних смол. За розробку цього проекту група українських реставраторів отримала авторське свідоцтво Державного комітету Ради Міністрів СРСР (№ 76740 від 18.07.1949 р. за винайдення «Способу закріплення настінного живопису»). 24 травня 1950 року на засіданні Вченої ради управління з охорони пам'яток Міністерства міського будівництва СРСР, що проходив у Москві під головуванням академіка І.Е. Грабаря, були затверджені методи та технічні прийоми реставраційних робіт, запропоновані українським художником-реставратором Л.П. Калениченко [139, с. 38].

Ідея використання кремнійорганічних смол для консервації настінних розписів належала українській хімікині-технологині Ользі Федорівні Плющ. Головною властивістю нового матеріалу була стійкість до атмосферних перепадів, біологічних чинників, морозостійкість та гідрофобність. Матеріал запобігав розмиванню фарбового шару конденсаційною вологою та сприяв збереженню живопису в несприятливих умовах. Крім того, безперечним плюсом була велика проникаюча здатність смоли, що визначала глибинний ефект закріплення. З 1960–1970-х рр. вони були офіційно введені в реставрацію по всій країні [111, с. 153].

Іншим новим синтетичним матеріалом, розробленим О.Ф. Плющ, став полівінілхлорид (ПВХ). Смола ПВХ використовувалась в операціях, пов'язаних з закріпленням розпорошеного фарбового шару, деструктованого тиньку та його відшарувань від кладки. А також для приготування водостійких

ґрунтів та реставраційних шпаклівок. Водостійкі, морозостійкі та біостійкі властивості нового матеріалу були пріоритетними для запровадження його в реставрацію [192, с. 26]. Таким чином, смола ПВХ була вперше використана українськими реставраторами в 1946–1947 роках для консервації настінних розписів київських пам'яток – Володимирського собору, Софійського собору та Кирилівської церкви [139, с. 166].

Одночасно пошуки нових методичних розробок проводилися спеціалістами інших музейних та пам'яткоохоронних установ. Зокрема, співробітником Державного Ермітажу П.І. Костровим запроваджений в реставрацію інший синтетичний полімер – полібутилметакрилат (ПБМА).

В 1948 році в результаті нерівномірного осідання ґрунту на західному фасаді Троїцької надбрамної церкви з'явилася тріщина, що спричинила втрати штукатурного шару та живопису. Крім того, настінний живопис в інтер'єрі церкви взимку обмерзав внаслідок високої вологості та відсутності опалення [48, арк. 12]. Єдина на території Заповідника архітектурна пам'ятка, що збереглася після німецької окупації без значних руйнувань, потребувала термінових реставраційних заходів.

В 1951 році були виконані детальні архітектурні обміри Троїцької надбрамної церкви, фотофіксація стану збереження та розпочалася безпосередня підготовка до відновлення пам'ятки [76; 206]. На підставі проведених архітектурних досліджень було з'ясовано періодизацію основних конструктивних змін, які зазнала церква, та еволюцію пізніших нашарувань [85; 89; 199]. Попри відсутність конкретної дати спорудження Троїцького надбрамного храму в Літописах та Печерському Патерику, в датуванні цієї будівлі, що зберегла свої первісні форми під пізнішими нашаруваннями, дослідники були одностайні – це початок XII століття. Підставою до цього твердження стало не тільки пояснення А. Кальнофойського, але й детальне вивчення форм споруди та особливостей будівельної техніки. Висновки досліджень були покладені в основу проєкту архітектурної реставрації пам'ятки.

Обстеження та реставрація стінопису церкви в 1956–1962 рр.

Виконання програми реставрації живопису було покладено на спеціалістів скульптурно-живописного цеха Республіканських спеціалізованих науково-реставраційних виробничих майстерень (РСНРВМ). Проте, і тут мали місце проблеми, пов'язані як з нестачею матеріально-технічної бази, лабораторії, так і непорозуміннями в самому колективі [53, арк. 7]. Негативним фактором в роботі реставраторів було використання в процесі реставрації шкідливих для здоров'я хімічних розчинників, таких як дихлоретан, що входив до складу закріплюючих розчинів на основі синтетичних смол. Крім недотримання норм безпеки, які суттєво погіршували умови праці, в роботі не враховувались складність та специфіка, прирівнюючи діяльність художників-реставраторів до робіт звичайних будівельників [149, с.]. Та, не зважаючи на всі перепони, в 1956 році бригада спеціалістів Науково-дослідного та проектного сектору республіканських спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень на чолі з А.Т. Домничем приступила до відновлення екстер'єру церкви. У складі бригади реставраторів були задіяні художники В.Д. Тарасов та Н.І. Димченко, художники-реставратори А.П. Шептюков та І.П. Антоненко, помічник реставратора М.С. Моложавий.

Реставраційні заходи були розпочаті з верхніх частин фасадів Троїцької надбрамної церкви та продовжувалися до 1958 року включно. Одночасно з реставрацією ліпного оздоблення виконувалось відновлення живописних композицій, що розміщувалися на західному та східному фасадах [113, с. 167].

Перед початком реставраційних робіт стан конструктивних елементів церкви був задовільним. На східних та західних стінах спостерігалися тріщини, що починалися від фундаменту до самого склепіння. Однак, вони не мали прогресуючого характеру. Живопис, ліпний декор – карнизи, тяги, виступи, орнаменти – були в незадовільному стані збереження. Обстеження виявило жорсткий кракелюр, втрати та лущення ґрунту з фарбовим шаром, розкладання лакової плівки. Старий ґрунт повністю зберігся тільки на зображеннях Романа Солодкоспівця та Іоанна Дамаскіна. Фарбовий шар був

дуже пересохлий, виснажений в зв'язку з втратою в'язива. Пізні записи, що місцями були виконані безпосередньо по металу, виходили на авторський живопис і значно потемніли. Записи спостерігалися, головним чином, в нижній частині, по периметру зображень, а також на всіх написах та німбах. Ліпні деталі сильно вивітрились і зазнали багато втрат [56; 120, с. 150] (Б. Рис. 22–31).

До проєктних пропозицій по реставрації екстер'єру Троїцької надбрамної церкви увійшли заходи, пов'язані видаленням зруйнованого штукатурного шару, відновленням втрачених деталей ліплення та заміною залізного покриття карнизів, виступів, навісів. Живопис на пілястрах та нішах фасадів, виконаних на цинкових листах, було запропоновано закріпити емульсією та відновити на тій же основі методом доповнення втрат живопису без «детальної обробки». Штукатурний шар було вирішено закріпити бортуванням та нагелями, місця втрат штукатурки доповнити новим розчином, попередньо встановлюючи арматуру у вигляді сітки з мідного дроту.

До програми реставраційних заходів живопису на металевій основі увійшли роботи з закріплення фарбового шару та ґрунту, видалення забруднення з поверхні, підведення реставраційного ґрунту, покриття розчином для виявлення тону та живописного відновлення. Закріплення проводилось емульсіями: на основі натуральної оліфи, олійного лаку, воску (70%-25%-5%) та на основі скипидару, спирту і лляної олії (50%-40%-10%). Забруднення, що щільним шаром вкривали всю поверхню живопису, видалялися за допомогою мильної пасти з дитячого мила, гліцерину та води. Після висихання в місцях втрат був підведений реставраційний ґрунт та проведено живописне відновлення олійними фарбами. Поверхню вкрито захисним шаром композиції копалового та дамарного лаку з додаванням воску.

Однак, після закінчення усіх реставраційних заходів комісія, що приймала об'єкт, відмітила деяку невідповідність у сприйнятті живопису на

цинку, виконаної в темних тонах, та світлої гама фасадів з ліпленням. Тому Ученою радою з охорони пам'яток архітектури Державного комітету Ради міністрів УРСР у справах будівництва 9 березня 1960 року був затверджений новий колір фасадів (зелено-блакитний), який більш пасував живописним композиціям [63, арк. 26].

Одночасно реставраційні заходи проводились і на ділянках живопису кріпосних стін. Попередні дослідження 1956 року відмічають аварійний стан пам'ятки: *«По всій площині фарбовий шар знебарвлений і великими ділянками змитий до левкасу <...> Олійний живопис сильно зруйнований та має багато втрат <...> Штукатурний шар композиції «Собор ближніх печер» відстав на 80%. Потріскався від різких коливань температури та внаслідок просідання стіни. В лівій частині композиції на площі 14 м² тиньк втрачений. Місцями фарбовий шар цілком змитий»* (Б. Рис. 32). 20 березня 1957 року за ініціативою Держбуду відбулося засідання комісії, що мала вирішити питання «доцільності реставрації» пам'ятки. Усі члени комісії висловились за збереження живопису на стінах, враховуючи той факт, що: *«В даному комплексі живопис на стінах є невід'ємною частиною ансамблю та зразком синтезу архітектури, скульптури та живопису, єдиним прикладом в Києві»* [117, с. 29]. На засіданні ухвалили провести реставрацію живопису оборонних стін, взявши за основу відновлення загальних форм композиції зі збереженням колориту. Штукатурний шар на оборонних стінах був закріплений методом «бортування» за допомогою цем'янки з армуванням нагелями. Живопис промитий від стійких забруднень та закріплений.

Ще під час виконання фасадних робіт в 1956 році розпочалося дослідження настінного живопису в інтер'єрі храму. Стан збереження монументальних розписів на момент обстеження мистецтвознавцем А.Т. Домничем був незадовільний. В зв'язку з порушенням стійкості в'язива по всій поверхні розписів спостерігалися дрібні осипання та луцнення фарбового шару. Значні ділянки штукатурного шару відставали від кладки, особливо в нижній частині стін. Місцями живопис змінився в кольорі, збляк.

Під час попередніх реставраційних втручань більшість втрат фарбового шару тонувались без підведення реставраційного ґрунту. Тонування потемніли [77, арк. 21]. Простежувалося багато записів, що були здійснені безпосередньо по авторському фарбовому шару. Живопис був вкритий сіткою жорсткого кракелюру, товстим шаром потемнілої оліфи, пилом та кіптявою. Особливого занепокоєння викликав аварійний стан штукатурного шару на склепіннях, де в окремих місцях (склепіння північної абсиди) спостерігалися суцільні відшарування від кладки на 85–90%. Штукатурка на таких ділянках трималася окремими шматками, загрожуючи падінням. Ситуацію посилював факт проходження через все склепіння ряду конструктивних тріщин з шириною розкриття близько 2 см, що супроводжувались відшаруваннями штукатурного шару з живописом (Б. Рис. 33-35).

Бригадою реставраторів було запропоновано здійснити закріплення штукатурки на аварійних ділянках за допомогою нагелів. Тріщини розшити та відновити зв'язок між штукатуркою та кладкою, між основою та фарбовим шаром. До пропозицій щодо реставраційних заходів увійшли процеси з видалення шару потемнілої оліфи, пізніх записів та ущільненого забруднення, а також: доповнення реставраційного ґрунту, ретуш живопису та відновлення позолоти [77, арк. 5]. Усі реставраційні роботи були закінчені в 1962 році.

Формування наукових підходів до дослідницьких і відновлювальних робіт сприяло розробці та впровадженню в реставраційну практику новітніх матеріалів. Наразі комплексні дослідження та реставрація ансамблю Троїцької надбрамної церкви в 1956–1962 рр., що базувалася, головним чином, на протиаварійних роботах, надали цінні відомості про фундаменти, особливості архітектурного планування та будівельної техніки пам'ятки.

Реставрація монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в 1972–1977 роках

В період 1967–68 рр. «через неправильне спрямування закладу» стан Києво-Печерського заповідника викликав занепокоєння та тривогу у низки пам'яткоохоронних організацій, товариств та небайдужої наукової

громадськості. В зв'язку з чим, рішенням Президії правління Українського республіканського товариства охорони пам'яток історії та культури було створено спеціальну комісію для обстеження стану збереження та використання пам'яток Заповідника і з'ясування причин тих «неподобств, які мають місце» [47, арк. 2]. До складу комісії увійшли провідні діячі науки та мистецтва: І.М. Гончар (голова), К.І. Стецюк, Г.І. Логвин, І.О. Ігнаткін, В.П. Вечерський, які протягом квітня–червня 1967 року обстежували архітектурні пам'ятки Заповідника, зокрема, стан монументальних розписів Троїцької, Всіхсвятської та Трапезної церков, а також колекції іконопису та ужиткового мистецтва. Обстеження показало жахливу картину – через брак приміщень експонати основного фонду стародавнього іконопису зберігалися в неналежних місцях. Частина музейних предметів були звалені купою в цокольному поверсі Троїцької надбрамної церкви. Внаслідок занедбаності будівлі – «сніг, звалений під стінами церкви, не прибирався протягом всієї зими» (Б. Рис. 36, 37), та вільного потрапляння вологи в приміщення «дерев'яна основа ікон згнила та розпадалася від найменшого дотику, поверхня була вкрита густою цвілью, живописний шар пошкоджено або повністю зруйновано». Монументальні розписи Троїцької церкви перебували в стані руйнації. Особливого занепокоєння викликали ділянки на західній стіні притвору, південно-західній та північно-західній частинах інтер'єру [47, арк. 12].

У зв'язку зі значним зростанням обсягів реставраційних робіт в 1969 році Рада міністрів УРСР прийняла постанову «Про забезпечення виконання плану ремонтно-реставраційних робіт по пам'ятках культури в Українській РСР», за якою передбачалось створення Держбудом УРСР на базі Республіканських спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень України спеціальне науково-реставраційне виробниче управління з промисловою базою, науково-дослідними та проектними відділами та спеціальними науково-реставраційними виробничими майстернями (УСНРВУ) [81, с. 194].

В 1972 році групою фахівців Київської міжобласної спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні (КМСНРВМ) під керівництвом художника-реставратора В.І. Бабюка було здійснено обстеження стану монументального живопису Троїцької церкви, результати якого були зафіксовані в детальному описі, дефектному акті, фотографіях та картограмах. За основу були взяті матеріали попередніх обстежень 1958 року [120, с. 151]. Крім того, лабораторією реставрації живопису УСНРВУ були проведені аналізи на вологість штукатурного шару та мікрохімічні дослідження фарбового шару (В. Табл. 1).

В описі загального стану збереження монументальних розписів церкви фахівцями було зафіксовано природне старіння та значне пересихання фарбового шару і ґрунту внаслідок втрати в'язива. Штукатурний шар мав відшарування від основи на 60% від загального обсягу. По всій площині спостерігалася дрібна сітка кракелюру з частковими осипаннями фарбового шару, забрудненням пилом та кіптявою. Розписи були вкриті шаром потемнілої оліфи та лаку, що мали ознаки розкладання та розпорошення. По всій площині живопису церкви спостерігалися осередки руйнування фарбового шару площею 2–3 м² і більше, з втратами фарбового шару внаслідок проникнення вологи ззовні. На поверхні спостерігалися пізні записи, виконані під час реставрації кінця XIX та початку XX ст. В окремих місцях шар шпаклівки та штукатурки, нанесений реставраторами, заходив на авторський живопис.

Стан штукатурного шару притвору та вхідної галереї характеризувався як аварійний. Спостерігалися значні ділянки відшарувань штукатурки від кладки та втрати фарбового шару, особливо в нижній частині ділянки сходів та нижньої частини стін. На місці стику західної та південної стіни притвору була зафіксована глибока вертикальна тріщина шириною розкриття до 3 см (зашпарована та замальована). Проте, розпис, позолота та панелі під мармур в цілому знаходилися в задовільному стані [70, арк. 23].

Стан розписів пам'ятки, як під копірку, дублював ті ж самі проблеми, що існували в 1950-і роки, що, в свою чергу, вказувало на неефективність проведених реставраційних заходів (Б. Рис. 38, 39). Для підвищення ефективності консерваційно-реставраційних робіт фахівцями була запропонована методика та технологія реставрації олійного монументального живопису, «успішно застосована під час реставрації розписів Софійського та Володимирського соборів та Кирилівської церкви у Києві» [70, арк. 2].

На склепіннях та аварійних ділянках було рекомендовано 5%-ий розчин на основі поліхлорвінілової смоли (ПВХ) в дихлоретані з наповнювачем, що складався з суміші подрібненої стародавньої цегли та мармурового пилу. В місцях розшарування штукатурної основи використовувався 20%-ий розчин полібутилметакрилату (ПБМА) в ацетоні, який вводився методом ін'єкцій, та притискався до площини стіни. В окремих місцях відновлення зв'язку між штукатуркою та кладкою здійснювалось за допомогою нагелів. Для закріплення фарбового шару був застосований воско-лаковий склад в пінені, співвідношення якого варіювалося в залежності від стану живописної поверхні.

Неабияку складність потребував процес видалення шару потемнілої оліфи та пізніх записів, що вкривали авторський стінопис. Для проведення цієї операції застосовувався метод індивідуального підбору композицій розчинників на окремих ділянках пам'ятки. Доповнення втраченого фарбового шару виконувалось олійними фарбами з додаванням воску, після чого поверхня стінопису вкривалася захисним шаром.

Стан зовнішніх розписів церкви та укосів стін перед брамою у 1976 році був незадовільний (Б. Рис. 40). Фарбовий шар на західному фасаді був пересохлий та знебарвлений. В багатьох місцях спостерігалось лущення фарбового шару та жорсткий кракелюр із загнутими краями (Б. Рис. 41). Виконані під час попередньої реставрації, тонування втрат фарбового шару та прописки по авторському живопису сильно потемніли. Тріщини на поверхні штукатурки були тоновані без розшивки та шпаклівки. Позолота німбів, що

локально обсипалась та потерлась, в окремих місцях прописана олійною фарбою. Пересохлий, усіяний сіткою дрібних тріщин, зі слідами потемнілих реставраційних доповнень, потертий та змитий опадами стояв живопис і східного фасаду.

Зовнішній олійний розпис церкви, виконаний на штукатурній та металевій основі, безмірно потерпав від дії атмосферних чинників: перепадів температури, вологи, сонячних променів та забрудненого повітря промислового міста (Б. Рис. 42, 44). Можливість моделювання умов, в яких знаходиться об'єкт, була обмежена та не давала повної картини старіння матеріалів. Як зазначалося у супроводжуючій реставраційній документації, в таких умовах матеріали, що застосовуються в реставрації, швидко старіють та руйнуються, а розписи потребують повторного втручання з боку спеціалістів.

Різкі перепади температурно-вологісного режиму згубно позначилися і на збереженості живопису, виконаного на металі. Тривала дія вологи та різке її висихання викликало по всій поверхні зображень численні дрібні відшарування розміром від 0,5 до 3 см² та втрати. Фарбовий шар був виснажений, пересохлий, вкритий сіткою кракелюру ґрунтового походження. Покривний шар потемнів, запікся та потріскався. Спостерігалось глибинне розкладання лакового шару. Як показали дослідження, в процесі попередньої реставрації 1957–58 рр. в місцях великих втрат ґрунту був підведений реставраційний ґрунт білого кольору, реставраційні тонування виходили на авторський шар живопису. В місцях незначних втрат реставраційний ґрунт не підводився, а тонування здійснювалися безпосередньо по металу. Крім того, поверхня авторського шару мала пізні правки, тонування 1958 року були нанесені поверх пізніх записів [72, арк. 23].

Наголошуючи на більш ретельному науковому підході до вибору методик та матеріалів від впливу руйнуючих факторів, під час проведення реставраційних робіт в 1976 році для захисту розписів Троїцької надбрамної церкви були використані найбільш стійкі покриття, рекомендовані науково-дослідною лабораторією УСНРВУ [66, арк. 15].

Для закріплення олійного живопису на штукатурній основі була використана традиційна методика, випробувана на багатьох пам'ятках з олійним розписом – воско-лакова мастика. Закріплення проводилось за допомогою паяльника, кальки, шприца та пензля. Ділянки, що були занадто пересохлі та виснажені, додатково насичувались розчином з лляної олії, мастичного лаку та пінену. Поверхневі забруднення та шар деструктованого лаку видалялись сумішшю таких розчинників, як пінен–спирт–ацетон (2:1:1). Доповнення втрат живопису та ґрунту здійснювалось сумішшю 15%-ого розчину ПБМА в ацетоні та наповнювача – крейди. Перед початком нанесення шпаклювальної маси місця втрат насичувались 5%-им розчином ПБМА в ацетоні. На композиціях «Христос в оточенні янголів», «Трійця» та зображення в картуші південно-східного фасаду доповнення втрат живопису виконано сухими пігментами з в'язивом, що складалося з композиції смол К-42 (15 г), ПБМА (4 г) та ксилолу (80 г). Доповнення втрат на розписах віконних отворів західного та східного фасадів, а також композиції на арці входу «Покрова» та на північно-східному картуші місця втрат виконано олійними фарбами на пінені з воском (15 г воску на 100 г пінену).

За рекомендацією Всеросійської центральної науково-дослідної лабораторії з консервації та реставрації музейних художніх цінностей (ВЦНДЛКР) живопис композицій «Трійця», «Покрова» та на картушах вкриті лаком АКО (12%-им розчином в уайт-спириті). Зображення «Христос в оточенні янголів», як експериментальна ділянка, вкрита 5%-им розчином фторлону в суміші розчинників етилацетата з бутилацетатом. Розписи верхнього ряду віконних отворів вкрито розчином К-42, нижнього ряду – 12% розчином АКО. Таким чином, в якості експериментів на різних частинах фасадів пам'ятки були застосовані різні методичні розробки.

Роботи виконала бригада художників-реставраторів у складі: А.Й. Марампольського – бригадира, художника-реставратора вищої категорії, Н.Н. Яценко – художника-реставратора I категорії, В.А. Степанова – художника-реставратора III категорії та учня А.Ю. Выборнова.

Для живопису, виконаного на металевій основі, була застосована методика, складена на основі відомостей історичної довідки, візуального обстеження, хімічних, мікологічних аналізів, а також експериментальних консерваційно-реставраційних робіт, проведених безпосередньо на живописі фасадів та на окремих ділянках. В обов'язкову програму робіт увійшли очищення живопису від поверхневих забруднень, дезінфекція (1,5 % спиртоводним розчином катапіну бактерицидного), закріплення та вкладання кракелюру фарбового шару та ґрунту (воско-смоляна мастика з піненом (1:1:3), доповнення втрат ґрунту, регенерація покривного шару та видалення записів (спирт-пінен-ацетон (1:1:0,1)). Тонування втрат живопису було вирішено здійснити за допомогою сухих пігментів з 10% К-42 та 5% ПБМА у ксилолі. Великі втрати фарбового шару були залишені без тонувань, без збитку художнього сприйняття живопису. В якості захисного шару був використаний 12% розчин лаку АКО в ксилолі з ацетоном (Б. Рис. 43, 45).

У вересні 1976 року після проведення реставрації на засіданні Приймальної комісії було заслухано доповідь І. Дорофієнко про методи роботи, а саме: засоби закріплення фарбового шару та ґрунту з використанням воско-лакової мастики та про часткове застосування синтетичного в'язива під час проведення живописного відновлення живопису. 23 вересня 1976 року комісією у складі Головного архітектора КМСНРПМ І. Блажиевського, наукового керівника дільниці реставрації живопису КМСНРПМ І. Дорофієнко, начальника відділу О.І. Лопушинської, зав. відділу реставрації Києво-Печерського заповідника І.І. Дубіша, наукового співробітника О. Мамолат та художників-реставраторів А.Х. Беляя, Р.М. Юсима, В.І. Подкопаєвої та В. Назарової роботи були прийняті після реставрації [66, арк. 22].

Консерваційно-реставраційні заходи були проведені і на ділянках живопису монастирських мурів. Під час цієї реставрації старі нагелі видалили та замінили пробками із поліхлорвінілової смоли в тетрагідрофурані з домішками молотої цегли та мармурового борошна. Також застосовувалось

бортове закріплення, ін'єктування відшарувань штукатурки закріплюючими ПВХ смолами [59] (Б. Рис. 46, 47).

В 80-90-і роки зусилля реставраційних організацій, науково-методичних рад та вчених були спрямовані на розробку та удосконалення наукових методів та принципів реставрації монументального живопису. Комплексний підхід до реставрації стінопису, що включав всебічне вивчення пам'ятки та наукове обґрунтування методики реставрації із застосуванням хіміко-технологічних, біологічних, історико-мистецтвознавчих досліджень, знайшов своє втілення у розробленій в 1987 році «Інструкції по веденню робіт на творах монументального живопису». Обговорення теоретичних проблем торкалося меж реставраційного втручання в пам'ятку, і стосувалося, головним чином, питання авторського художнього образу та характеру живописного відновлення втрат фарбового шару [136, с. 354].

За період розвитку реставраційної галузі матеріали та методи застосування для закріплення фарбового шару та інших консерваційно-реставраційних процесів зазнали змін, пройшовши перевірку в різноманітних умовах на різноманітних пам'ятках. На засіданнях методичних рад обговорювались питання невдалих прикладів реставрації, що були проведені, зокрема, в 50–70-ті роки ХХ ст. Критичні відгуки на матеріали, запроваджені в реставрацію в цей період, базувалися на ряді досліджень та науковому аналізі практичного досвіду їх використання, виявленні рецидивів руйнувань розписів.

Водночас, провадження синтетичних матеріалів в реставраційну практику відбувалося на тлі гострих суперечок та дискусій серед прихильників інноваційних методів та прибічників «старої» школи. Перші критичні відгуки на новий метод закріплення живопису з використанням полівінілхлоридної смоли з'явилися вже в 70-ті роки. В 1964 році комісією міністерства культури СРСР, що позитивно оцінила якість робіт, проведених на пам'ятках України, відмітивши прогресивне використання синтетичних високомолекулярних смол, вказала і на негативні властивості ПВХ [120, с. 152]. Зокрема суттєвими

недоліками було відмічено відносно менша стійкість до старіння порівняно з іншими матеріалами, слабка проникаюча здатність, висока токсичність розчинника смоли – дихлоретана та негативний вплив на пігменти фарбового шару. Крім того, плівки ПВХ відрізнялися низькою газо-, паро- непроникністю та низьким поглинанням вологи. Подальші дослідження та спостереження показали, що після введення, розроблених О.Ф. Плющ, смол у фарбовий шар та штукатурку виникали зміни в їх пористій структурі, що спричиняло зменшення паропроникнення шарів. Виникав стійкий гідрофобний ефект, що, як відмічали дослідники, небезпечний в умовах підвищеної вологості та холоду, перешкоджаючи випаровуванню конденсаційної вологи зі штукатурного шару. Разом з тим, на глибину насичення смоли переміщувалася і межа сольових відкладень, що призводили до подальшого руйнування живопису. Основними факторами старіння матеріалу були обумовлені дією кисню повітря, ультрафіолетового випромінювання та механічною напругою. При дослідженні стійкості ПВХ по відношенню до атмосферних чинників зміни в матеріалі (помутніння) спостерігалось вже через 18 місяців випробування. До переліку недоліків додалися потемніння фарбового шару та збільшення швидкості забруднення поверхні, що оброблена [120, с. 152].

В 70-ті роки після низки лабораторних та натурних випробувань на пам'ятках завідуючою хіміко-технологічної лабораторії ВЦНДЛКР А.В. Івановою та хіміком Л.П. Балигіною для укріплення фарбового шару було запропоновано більш біо- та атмосферостійкі матеріали – водну дисперсію сополімера вінілацетату з етилгексілакрилатом (ВА-2ЕГА) та сополімер вінілацетату з етиленом (СВЕД).

Надалі продовжувалися експериментальні роботи по удосконаленню, розроблених О. Плющ, та розробці нових синтетичних полімерів з найрізноманітнішими властивостями і ширшими технологічними можливостями. Для захисту закріпленого живопису від конденсаційної вологи А.І. Івановою був розроблений спосіб обробки поверхні кремнійорганічною

смолою К-42, яка забезпечувала б гідрофобний ефект, а для зміцнення деструктованої штукатурки – кремнійорганічна смола К 15/3. За ініціативи Міністерства культури СРСР ці технологічні розробки були рекомендовані до використання. Одночасно реставраційним організаціям ставилося в обов'язок сприяти повному виключенню з практики реставрації казеїну та інших органічних клеїв.

Наразі, в 1969 році, ознайомившись з невдалим прикладом відреставрованих в 1950 році, олійних розписів Кирилівської церкви комісія міністерства культури СРСР рекомендувала заборонити використання розчину поліхлорвінілової смоли в дихлоретані для проведення реставраційних робіт на монументальному живописі. Та не зважаючи на це, матеріал в різних варіаціях дуже активно використовувався в Україні для проведення консервації монументального живопису архітектурних пам'яток, зокрема, для закріплення штукатурної основи розписів Троїцької надбрамної церкви.

Реставрація живописного ансамблю Троїцької надбрамної церкви в період 1979–1990-их років

В 1979 році розпочався черговий цикл реставрації живописного ансамблю Троїцької надбрамної церкви. Попереднє обстеження стану збереження монументального живопису в інтер'єрі церкви вказувало на подібність руйнувань всіх композицій, для яких були характерні: втрата в'язива фарбового шару, лущення живопису, розкладання лакового покриття. На окремих ділянках простежувалось здійснення штукатурного шару та тріщини (Б. Рис. 48-52). Крім того, поверхня фарбового шару була вкрита ущільненим пиловим забрудненням, кіптявою, павутинням та білим нальотом розкладеного лаку.

18 вересня 1979 року художники-реставратори А.Й. Марампольський¹⁰ та В.І. Полунін виконали пробне закріплення фарбового шару на окремих

¹⁰ Марампольський Аркадій Йосипович (1929-1999) – український художник-реставратор вищої категорії, з 1954 року працював в Республіканських спеціальних науково-реставраційних майстернях. Брав участь в

ділянках дияконника в південній апсиді. На початку пересохлий фарбовий шар, що лущився, наситили сумішшю пінену, дамарного лаку та лляної олії (1:1:0,5), потім цю ділянку закріпили розчином бджолиного воску, дамарного лаку та пінену (1:1:4). Гарячий розчин наносився на поверхню, що закріплювалася, за допомогою медичного шприца з подальшим вигладжуванням розігрітою лапкою паяльника через кальку. Таким самим чином закріпили і фарбовий шар на віконних отворах західної та південної стін нижнього ряду.

З метою усунення всіх видів руйнувань, на основі загальноприйнятих методик реставрації монументального живопису, затверджених в Україні, була розроблена оптимальна програма консерваційно-реставраційних заходів [64, арк. 46]. 29 вересня 1979 року на засіданні вченої ради Держбуду УРСР за головуванням начальника відділу пам'ятників архітектури та монументів В.К. Лапшова була затверджена методика реставрації настінних розписів та іконостасу церкви. У засіданні брали участь провідні спеціалісти УСПБРО «Укрреставрація»: Р.П. Бикова, В.Ф. Отченашко, М.М. Говденко, Л.О. Мандельблат, К.С. Соловйов, співробітники РСНРПВМ: І.П. Дорофієнко, О.Є. Мамолат, а також запрошені: директор КПДІКЗ Ю.Д. Кибальник та директор ДНДРМ МК УРСР І.І. Дубіш. Окрім питань, пов'язаних з температурно-вологісним режимом у пам'ятці, регуляцією вентиляції для уникнення появи конденсату та заміною вікон, піднімалось досить проблемне питання – постійна вібрація пам'ятки, спричинена проїздом поряд важкого автотранспорту та потемніння зовнішнього живопису внаслідок його вихлопів. Науковий керівник ділянки реставрації живопису РСНРПВМ Інна Дорофієнко звернула увагу на те, що всі лабораторні дослідження, що передували роботам, були в наявності, проте, важливим недоліком була відсутність висновку конструкторів про характер руйнування склепінь церкви [114, с. 106].

реставрації розписів Софійського собору, Іллінської церкви, церкви Спаса на Берестові та інших храмів Києво-Печерської лаври.

З кінця вересня 1979 року розпочалася планомірна робота з реставрації настінних розписів та іконостасу Троїцької надбрамної церкви. До художників-реставраторів А.І. Марампольського, який фактично очолив реставраційні роботи, та В.І. Полуніна долучилися і інші фахівці РСНРПВМ: В.О. Степанов, Я.Я. Яценко, Т.А. Марампольська, С. Москаленко, Л. Романова, А.Г. Кравцов, В. Сердюк, О.П. Лісаневич, Н.А. Романченко (Б. Рис. 53-55).

Випробувана Марампольським, методика закріплення фарбового шару була застосована і на інших площинах стінопису храму. На ділянках, де було виконано закріплення, реставратори видалили забруднення мильною пастою та шар потемнілого лаку поверхнево активним розчином (пінен – спирт – ацетон). В місцях відшарувань та конструктивних тріщин штукатурний шар вирішено було закріпити методом ін'єкції розчином на основі поліхлорвінілової смоли з наповнювачем (18-20% ПХВ в тетрагідрофурані, наповнювач – тонко просіяна крейда до сметаноподібної консистенції). Для запобігання обвалу штукатурки з дерев'яних рейок та фанерних щитків, обгорнутих марлею з ватою, були виготовлені підпірні преси. Насичення здійснювалося невеликими порціями з інтервалом в 2–3 години. Через 4 дні преси зняли, а тріщини розширили та зашпарували казеїно-олійною шпаклівкою. Після проведення превентивних заходів було здійснено підведення реставраційної шпаклівки в місцях втрат тиньку та насичення ділянок з втратами фарбового шару розчином пінену та оліфи (1:1).

В жовтні 1980 року художники-реставратори приступили до процесу копіткого видалення записів. Пізні записи, що представляли собою товщу різночасових олійних нашарувань, видалялися пошарово за допомогою компресів з композиціями індивідуально підібраних хімічних розчинників (ацетон – спирт – аміак; спирт – ацетон – пінен (1:1:0,5)). Як зауважено в реставраційному щоденнику, на окремих ділянках зазначений процес просувався не без труднощів. Особливо це стосувалося частин стінопису з зображенням тексту, де компреси застосовувати було неможливо через

незадовільний зв'язок фарби та ґрунту. В таких випадках видалення записів здійснювалося сухим способом за допомогою ланцету. В процесі видалення пізніх записів, що місцями лежали на нерівній шпаклівці з локальними відшаруваннями, реставраторами було відкрито більш ранній олійний живопис [114, с. 107].

Так, на композиції «Лици святих апостолів», розміщеної на західній стіні другого ярусу притвору, відкрився первісний фарбовий шар світло-блакитного кольору, що «своєю фактурою нагадував емульсійну фарбу». Частково проявилось і первісне зображення обличчя на південній стіні притвору на композиції «Лици святих дівичів» (Б. Рис. 56, 57). Зондажні розчистки на інших ділянках притвору вказували на те, що розпис нанесений поверх більш раннього олійного шару, але в зменшеному варіанті. Також були виявлені настінні розписи в паламарні церкви. До проведення робіт стіни та склепіння паламарні загальною площею 50 м² були пофарбовані товстим шаром олійної фарби сіро-блакитного кольору. Як показали зондажні розчистки, фарбування було здійснено по шару щільних забруднень та кіптяви (Б. Рис. 58-61). Традиційний розчинник (спирт-пінен) не розчиняв нашарування. Методом копіткого підбору реставраторами був використаний змив, що мав пом'якшувальний ефект тільки для верхнього запису, не шкодячи нижньому шару розписів. Після видалення олійної фарби нашарування бруду, кіптяви та потемнілого лаку видалялися традиційним способом. В результаті проведених заходів на північній стіні під вікном виявлено зображення святої, що тримає таріль в лівій руці та алавастр в правій (Б. Рис. 62). Фігура розміщена на тлі пейзажу, який плавно перетікає з однієї стіни на іншу. По обидва боки від фігури були наявні сліди обгорілої фарби, можливо від свічок. Також відкрилося оформлення склепіння паламарні у вигляді сонця та зірок на тлі синього неба (Б. Рис. 63). Розписи паламарні виконані олійними фарбами в тій же художній манері, що і інтер'єр всієї церкви, та можуть датуватися XVIII ст.

З метою виявлення первісного фрескового живопису А. Марампольський провів пробні розчистки на склепінні трансепту,

центральної та північної апсиди церкви, в результаті яких були знайдені залишки пігментів червоного, сірого та чорного кольорів [64, арк. 30]. В зв'язку з виявленням первісних розписів Вченою радою інституту «Укрреставрація» було вирішено продовжити зондажне дослідження стародавнього тиньку в консі північної апсиди та на інших, менш відповідальних, ділянках тла (Б. Рис. 64, 65).

Важливі історичні відомості про колишні втручання та заходи в храмі щодо поновлення стінопису Троїцької надбрамної церкви надали і чисельні написи, виявлені під час реставрації пам'ятки, заповнивши прогалини в існуючих архівних даних. Так, напис над карнизом південно-східного стовпа (над східною гранню) свідчить: *«После потопа и после Рождества Христова. Юня 1889 г. промывали всъ хорошіе люди. Промаслили и зареставрировали все»* (Б. Рис. 66). На карнизі північно-західного стовпа – *«1882 г. бысть промыта»* на склепінні бані – *«1885 г. возобновлено»* [114, с. 107].

В 1981 році було зафіксовано, що церква дає усадку, внаслідок якої утворились значні тріщини та відірвались вхідні сходи. Деформаційні процеси в конструкції церкви були обумовлені наявністю мережі підземних ходів та просідання лесоподібних ґрунтів в умовах загального підвищення ґрунтових вод (з 1959 р. до березня 1983 р. рівень ґрунтових вод зріс на 1,88 м) [220; 76]. З метою усунення небажаного руху конструкції в двох місцях було виконано «забутовку», проте в травні 1983 року роботи були зупинені за наполяганням замовника (Заповідника). Після проведення протиаварійних робіт в період з листопада 1983 по травень 1985 року реставратори виконали перелік робіт, що не входили в попередній кошторис: шпарування знов утворених тріщин, встановлення контрольних маяків тощо. Роботи затягнулись ще на довгих п'ять років, до 1990 року включно.

Дослідження та реставрація іконостасу церкви (1979–1982)

В рамках проекту відновлення архітектурного та живописного ансамблю Троїцької надбрамної церкви в період 1979–1990 рр. були здійснені заходи з консервації та реставрації вівтарної огорожі храму та лав-стасидій (Б.

Рис. 67, 68). Роботи, що тривали з вересня 1979-го по квітень 1982 року, виконувались групою художників-реставраторів Київської міжобласної спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні (КМСНРВМ): А.Х. Беляєв, В.І. Підкопаєвою, І.В. Яковенком, В.А. Назаровою, О.В. Вислободовим, Р.М. Юсимом, Є.Б. Чабаном та А.А. Науменко під керівництвом начальниці дільниці з реставрації живопису та творів декоративно-прикладного мистецтва КМСНРВМ І.П.Дорофієнко.

Для проведення дослідження та консерваційно-реставраційних заходів всі ікони та інші конструктивні деталі іконостасу були демонтовані й переміщені до реставраційних майстерень. В матеріалах обстеження ступінь збереженості іконостасу визначено як задовільний: втрачені фрагменти різьблення склали близько 20%, втрати золочення – до 15 % [67, арк. 8]. Ретельне обстеження іконопису показало схожість загальної картини проблем для всіх складових елементів іконостасу: короблення та тріщини масиву основи, відшарування та локальні втрати ґрунту з фарбовим шаром, повсюдний кракелюр ґрунтового походження, пізні суцільні записи, потемнілий шар лаку та ущільнені забруднення поверхні (Б. Рис. 69-71, 75, 77, 79, 81). Програма реставрації, затверджена в 1981 році реставраційною радою УСНРВУ та Держбуду УРСР, включала заходи, що стосувалися дезінфекції живопису, відновлення зв'язку між фарбовим шаром та ґрунтом, відновлення втрачених елементів різьблення та доповнення втрат ґрунту і живопису. Незважаючи на відносно гарну збереженість фарбового шару, головним завданням, що постало перед реставраторами, була необхідність звільнення авторського живопису від суцільних пізніх нашарувань ХІХ ст., що вкривали поверхню усіх без виключення ікон [118, с. 106].

Як показали реставраційні дослідження за свою історію побутування живопис вівтарної огорожі зазнав декілька циклів поновлень. Проте архівні джерела, що висвітлюють ці заходи, досить мізерні. В цьому зв'язку цінні свідчення, пов'язані з періодом створення та можливих ремонтів, надали написи, розміщені на окремих ділянках іконостасу, та виявлені під час

проведення реставрації. Зокрема, згадки про роботи з поновлення живопису виявлені на зворотній стороні ікони «Пророки Даниїл та Іезекіль» у вигляді дати, виконаної жовтою клейовою фарбою – «1889». Цікавий напис був розміщений у верхній частині зворотного боку іконостасу: «1889 г. Гр. Шмительсов «Дмит. Палатко». Написи виявили і на інших ділянках: на звороті обрамлення зображення Святого Духа – «1886 г.» та над царськими вратами – «март 1889». Цінний напис церковнослов'янськими літерами «АЩЕ», нанесений чорною олійною фарбою на сосновій стійці каркасу, був зафіксований за храмовою іконою «Трійця старозавітна» [71]. Напис відповідає кириличній системі числення – 1735, і, ймовірно, відноситься до періоду створення іконостасу.

Після проведення досліджень художники-реставратори приступили до реалізації програми реставраційних заходів за затвердженою методикою. Для відновлення зв'язку між фарбовим шаром, ґрунтом та основою був застосований традиційний метод закріплення за допомогою осетрового клею (5%-ої концентрації – для фарбового шару, 10% – для левкасу). Далі були виконані роботи з доповнення втрат ґрунту (суміш 8% осетрового клею та наповнювача – крейди) та видалення зі зворотного боку ущільнених поверхневих забруднень. Подальший процес розкриття авторського живопису вимагав від художників-реставраторів неабиякого досвіду та відповідальності. Саме від виконання цієї складної реставраційної операції залежав подальший експозиційний вигляд пам'ятки. Попереднє рентгенографічне дослідження ікон показало гарну збереженість авторського живописного шару, тому для оптимального підбору композиції хімічних розчинників на невідповідальних ділянках були проведені пробні зондажні розчистки. В результаті зондажних досліджень виокремлено два види ПАР: слабкі м'якодіючі розчинники (спирт-пінен) та більш сильні (монометилцелозольв) – для видалення щільних записів. Під час цієї роботи реставраторами був використаний метод пошарового розкриття ікон, починаючи з верхнього покривного шару лаку ХІХ ст., шарів запису та лакової плівки ХVІІІ ст. (Б. Рис. 72-74). Процес

виконувався під мікроскопом, із застосуванням компресів, а для контролю стану первісного авторського шару проводилось рентгенографічне дослідження. Окрім копіткого розкриття від пізніх записів, що вкривали поверхню усіх ікон двома, а подекуди й трьома шарами, у реставраторів виникали певні труднощі в проведенні тонування втрат авторського живопису, особливо на ділянках золочення тла. Крім того, внаслідок дії ультрафіолету та пізніх поновлень на окремих зображеннях відбулося «переродження» (деградація) пігментів фарбового шару, в результаті чого змінився загальний колорит ікон. Зокрема, ікона «Фома, Варфоломій та Симон» після розкриття (художник-реставратор В.Назарова) отримала «невластиве для свого часу звучання та випадала з загальної схеми» [73, арк. 18]. Після живописного відновлення втрат в тон авторського шару олійними фарбами, живопис було вкрито шаром реставраційного лаку (дамарний лак – пінен 1:1).

Одночасно проводились консерваційно-реставраційні заходи *in situ* на ділянках живопису та конструктивних елементах лав-стасидій. 15 квітня 1982 року на засіданні науково-реставраційної ради УСНРВУ ікони були прийняті після реставрації, з фіксацією високої якості виконаних робіт [118, с. 107] (Б. Рис. 76, 78, 80, 82).

Цікаво, що перед початком реставраційних заходів в намісному ярусі Троїцького іконостасу був відсутній образ «Богородиці з Немовлям». На її місці була вміщена ікона «Св. мученик Йосип» кінця XIX – початку XX ст., яка потрапила туди, ймовірно, наприкінці 1950-х років, коли церкву відкрили для відвідування після повоєнної реставрації. Ікона надійшла до колекції Києво-Печерського заповідника з Георгієвської церкви, і не відповідала «ні за хронологією, ні за мистецькими якостями» іншим іконам з іконостасу [224] (Б. Рис. 83). На щастя, втрачена під час Другої світової війни, ікона Богородиці з Троїцької церкви була випадково виявлена мистецтвознавцями Л. Міляєвою та Г. Логвиним в нижній церкві Покровського монастиря міста Києва, та повернута до іконостасу після проведення консерваційно-реставраційних заходів в обмін на іншу ікону Богородиці [224;118] (Б. Рис. 84).

Завдяки високій кваліфікації українських художників-реставраторів – А. Беляя, В. Підкопаєвої, І. Яковенка, В. Назарової, О. Вислободова, Р. Юсима та інших в 1979–1982 рр. було здійснено не тільки комплекс необхідних консерваційно-реставраційних заходів, а й в результаті розкриття від пізніх нашарувань повернуто до життя визначну пам'ятку образотворчого мистецтва доби бароко – іконостас Троцької надбрамної церкви.

Консерваційно-реставраційні заходи на ділянках кріпосних стін

Чергові заходи щодо відновлення живопису, розміщеного на монастирських мурах, розпочалися в 1985 році Київською госпрозрахунковою міжобласною спеціальною науково-реставраційною виробничою дільницею Українського спеціального науково-реставраційного виробничого управління [60]. Дослідження спеціалістами стану обох композицій показало загальний задовільний стан: нових відшарувань штукатурного шару, закріпленого під час попередньої реставрації 70-х рр. за допомогою нагелів, не спостерігалось. Проте, в супроводжуючій документації щодо збереження південної стіни зазначалося: *«Стіна постійно зазнає впливу сонячних променів, атмосферних опадів та перепадів температур. На сьогоднішній день негативно впливає на збереження живопису загазованість повітря та вібрація від транспорту, що проїжджає поряд. Вібрація стіни викликає появу нових тріщин в штукатурному шарі»* [117, с. 29]. До низки головних чинників, що мали вплив на збереженість фарбового шару, були включені природне старіння та атмосферні фактори. Під дією дощу та снігу відбувалося механічне потоншення та вимивання фарбового шару, а від впливу ультрафіолетових променів сталося вицвітання багатьох пігментів. Місця тонувань попередньої реставрації потемніли. Як результат руйнування олійного в'язива всю поверхню композиції вкривав жорсткий, з підійнятими краями дрібно- та середньо-сітчастий кракелюр. В центральній та нижній частині спостерігалися лущення та відшарування фарбового шару. Лак на поверхні фарби розклався, а його залишки виглядали білястими плямами. Загальний живописний колорит композиції, спотворений товстим шаром потемнілої оліфи, мав коричневий

тон. В порах фарбового шару, вкритого ущільненим пиловим забрудненням зі слідами пташиного посліду, бризок зеленої фарби та побілки, були наявні залишки чорної кіптяви.

До переліку основних проблем загального стану додалися ще й наслідки невдалих реставраційних заходів, проведених в після Другої світової війни. Як відмічав художник-реставратор КМСНРВМ В.І. Бабюк, реставрація 1958–59 рр. прискорила процес руйнування розписів, так як для закріплення тиньку були використані нагелі з шляпками, виготовленими з оргскла, а *«коефіцієнт розширення цього матеріалу та тиньку різні, що спричинило появу нових тріщин навколо кожного нагеля»* [117, с. 30].

В описі стану збереження живопису північної стіни спостерігалось значне руйнування живопису, так як з цього боку стіна більше піддавалася впливу сонячного випромінювання. Живопис був сильно знежирений, фарбовий шар збляк, розтріскався та луцився разом ґрунтом, а місцями був зовсім втрачений. Поверхню вкривали тріщини кракелюру ґрунтового походження. Разом з цим, зв'язок штукатурного шару з основою стіни при обстеженні був задовільний. Відмічено, що велика кількість дрібних та волосяних тріщин стійкі, що знаходяться в старій штукатурці. На реставраційній штукатурці 1970-х років тріщин мало, гарно збереглися шпарування тріщин та бортове закріплення, виконані на смолі ПХВ. На момент обстеження 1979 року виявлені залишки авторського живопису склали 25–30%.

Після детального обстеження, проведеної фотофіксації та біо-хімічних досліджень, що передували роботам, реставратори запропонували використати методику заходів попередньої реставрації, а саме: виконати закріплення луцень воско-смоляною мастикою, наситити лляною олією з піненом, видалити забруднення, доповнити втрати та вкрити захисним шаром мастичного лаку.

Таким чином, поверхню живопису очистили від пилових забруднень за допомогою флейца з довгим ворсом. В місцях втрат штукатурного шару

підвели новий реставраційний вапняно-піщаний розчин, після висихання якого виконувалось ґрунтування сумішшю олії з піненом з подальшим нанесенням клеє-крейдяної шпаклівки. Закріплення розпорошеного фарбового шару здійснювали розчином лляної олії з піненом. В місцях жорстких лушень з загрозою осипання фарбового шару був використаний воско-лаковий склад, що наносився флейцом та прогладжувався гарячою праскою (60° С) через кальку. Ущільнені пилові забруднення видалялися з поверхні за допомогою мильної пасти з експозицією 10–15 хвилин, після чого знімалися ватно-марлевым тампоном. Тріщини з підійнятими краями були розшиті, очищені від забруднень та просочені закріплюючим розчином. Після повного висихання розчину тріщини шпаклювались та вирівнювались з поверхнею авторського фарбового шару. Потемнілі реставраційні тонування та записи, які залишились після попередніх реставраційних втручань, видалялись за допомогою компресів з реактивами, що витримувались з експозицією 10 – 20 хвилин. Місця підведення нової реставраційної шпаклівки покривались розчином оліфи з піненом (1:1). Ретуш та тонування фарбового шару в місцях втрат проводились в тон авторського живопису олійними фарбами заводського виробництва. Після висихання тонувань поверхні обох композицій були вкриті захисним шаром реставраційного лаку.

Згідно з щоденником реставрації відновлювальні роботи тривали з 7 серпня по 31 жовтня 1985 року. Для збереження експозиційного вигляду композицій спеціалістами було рекомендовано щороку видаляти пилове забруднення з поверхні стіни сухим способом за допомогою флейца та насичувати розчином олії з піненом (1:2). Крім того, постійно слідкувати за станом водостоків, карнизів та архітектурою стіни.

На жаль, рекомендації не були взяті до уваги керівництвом Заповідника. Вже через рік – в 1986 році, візуальний огляд виявив, що покрівля стін «зношена» і не виконує своїх функцій захисту від атмосферних опадів. На, відреставрованих розписах з'явилися рецидиви, характерні для підвищеної вологості стін – здіймання і відшарування фарбового шару внаслідок

просочення вологи; утворення «висолів» на поверхні внаслідок виносу водорозчинних солей з товщі кладки. Дослідження, виконане спеціалістами лабораторії технологічного відділу «Укрпроектреставрації», показало дуже високі показники вологості, що на південній стіні становили близько 4,8%, а на північній – сягали 19%! Ситуація виглядала катастрофічною. І без того складні умови збереження живопису кріпосних стін, що не захищені від морозу, снігу та дощу, зазнаючи впливу сонячних променів, вібрації, вихлопів автотранспорту, фактично зводила нанівець всі минулорічні старання реставраторів. Дах над стіною виглядав як решето, вологість стіни зашкалювала. Необхідно було терміново міняти покрівлю стін, виконати водовідведення та дашки над розписами, інакше всі подальші реставраційні заходи будуть марні. Засіданням науково-реставраційної ради КМХСНРВУ від 2 жовтня 1986 року було вирішено у весняний період провести примусове висушування стін методом свердлення в стіні отворів [117, с. 30].

25 жовтня 1990 року на засіданні групи науково-реставраційної художньої ради об'єднання «Укрреставрація» розглядалось питання завершення робіт в Троїцькій надбрамній церкві. Однак, на момент розгляду деякі реставраційні заходи не були завершені. Зокрема, не закінченими залишалися тонування на північній стіні паламарні, де внаслідок перезволоження виникли рецидиви. Не були завершені роботи по дослідженню хімічного складу штукатурки та фарбового шару виявленого первісного розпису, не проведена належна фотофіксація стінопису після реставрації, не підготовлена супроводжуюча документація.

Висновки до розділу 2

Дослідження історії попереднього досвіду реставрації художнього оздоблення Троїцької надбрамної церкви виявило характерні риси та окреслило хронологію ключових етапів відновлення пам'ятки.

Початковий період розвитку реставрації в Україні, що формувалася під впливом західноєвропейського досвіду охорони історико-культурної спадщини, на межі XVII–XVIII ст. поступається практиці «поновлення та виправлення» живопису відповідно до зміни естетичних уявлень епохи. Хвиля поновлень низки визначних київських пам'яток торкнулася і стародавніх церков Києво-Печерської лаври, яка була одним із основних мистецьких осередків в Україні. Провідна роль належала малярні Києво-Печерської лаври, що стала не тільки зразком для наслідування нових мистецьких тенденцій, але й центром зародження реставраційної справи.

Переоцінка духовного і культурного надбання минулого в XVIII–XIX ст., усвідомлення важливості збереження стали показником нового відношення до пам'яток культури. Зацікавленість архітектурно-мистецькою спадщиною вченими XIX ст. сприяла розвитку науки, зокрема, низки гуманітарних дисциплін – історії, археології, етнографії та мистецтвознавства. Діяльність дослідників кінця XIX–початку XX ст. посприяла розробці методики вивчення національної історико-культурної спадщини, заклавши фундамент наукового її опрацювання. Накопичення практичного досвіду реставрації монументального живопису в XIX ст. сприяло збагаченню уявлень про давньоруську художню культуру та стала етапом її вивчення. Водночас, характеризуючи цей період, можна зробити висновок, що метою відновлення монументального живопису було не збереження вже існуючої пам'ятки, а відтворення її в дусі певного часу шляхом повторення стилістичних рис, підробки зовнішніх ознак та надання старого вигляду. Неодмінний принцип відновлення в «первісному вигляді» був і головною причиною невдалої реставрації пам'яток цього періоду. Від цього помилкового положення беруть свій початок і інші недоліки реставрації кінця XIX ст. Слід також зазначити, що церковно-археологічні принципи та методи відновлення пам'яток в «первісному вигляді» зберігаються в теорії та практиці реставрації і до початку XX ст. Втручання в живописне оздоблення церковних споруд мало деякі ознаки реставрації в сучасному її розумінні. Проте, бажання бачити

стародавній живопис, немов він тільки-но створений, посилювалось прагненням дотримання «належної благоліпності», що, в свою чергу, потребувало ліквідації слідів старіння та призводило до чергового покриття свіжою фарбою щойно розкритого живопису. Помилки такого підходу тотожні помилкам традиційного поновлення. Однак, саме в цей період сформувалися методи археологічного вивчення пам'яток, що лягли в основу наукової реставрації як самостійної дисципліни.

Стрімкі зміни політичної ситуації в Україні, якими був насичений період 1917–1930 рр.: від революційних подій, національно-культурного відродження в умовах громадянської війни та розрухи до повного перезавантаження влади в країні, значною мірою позначилися на культурній ниві. Вже в 1920-х роках якісні зміни, що відбулися в розвитку мистецтвознавчої галузі в Україні завдяки плідній праці українських науковців – М. Біляшівського, М. Бойчука, М. Касперовича, Ф. Ернста та інших, спрямовуються в бік припинення політики українізації. В зв'язку з антирелігійною кампанією в період 20–30-х рр. ХХ ст. діяльність щодо збереження та реставрації пам'яток Києво-Печерського заповідника, в т. ч. Троїцької надбрамної церкви, мінімізується. Така політика призводила до нових руйнувань, пошкоджень пам'яток і безгосподарного їх використання. Репресії проти українських вчених і провідних фахівців охорони пам'яток оголили цю галузь і спричинили її остаточному занепаду. Водночас, реставраційна теорія і практика 1920–1930-х рр. сформувала достатньо чіткі правила та методи, заклавши фундамент української наукової реставрації. В основу теоретичних концепцій увійшла ідея компромісу археологічних та художніх інтересів.

Період 1950-х рр. став періодом відновлення реставраційної справи в Україні. Активізація масштабної практичної діяльності в пам'яткоохоронній сфері після наслідків Другої світової війни посприяла формуванню та подальшому розвитку саме української реставраційної школи. Формування наукового підґрунтя в галузі реставрації монументального живопису створило

умови для впровадження в реставраційну практику специфічних принципів та новітніх методик. В цей період вперше пропонуються оригінальні методи реставрації з використанням високомолекулярних з'єднань. Залучивши до дослідження творів мистецтва спеціалістів з інших наук (хімії, фізики, біології, історії та мистецтвознавства), реставраційна діяльність набула якісно нового рівня. Здійснені дослідження та комплекс консерваційно-реставраційних заходів у Троїцькій надбрамній церкві, яка більш ніж півстоліття стояла не впорядкована, не тільки продовжили їй життя, а й надали цінні історичні свідчення щодо її історії, конструктивних особливостей та оформлення інтер'єру більш раннім живописом. В період 1956–1960 рр. художниками-реставраторами було виконано досить ретельне обстеження розписів інтер'єру Троїцької надбрамної церкви, під час яких під шаром фарби виявлено присутність первісного розпису та здійснене графічне фіксування зображень живопису у вигляді чітких картограм. Матеріали обстежень того часу були використані під час наступних реставраційних втручань, а форма реставраційного паспорту з ґрунтовними мистецтвознавчими та історичними дослідженнями лягла в основу оформлення і сучасної проєктно-реставраційної документації.

Характерною ознакою періоду 1980–90-х рр. в світовій реставраційній практиці було збільшення арсеналу реставраційних методів за рахунок ознайомлення з міжнародним досвідом. Критичні відгуки на матеріали, запроваджені в реставрацію в період 1950–70-х рр., що з'являються в цей час, базувалися на ряді досліджень та науковому аналізі практичного досвіду їх використання, виявленні рецидивів руйнувань розписів, реставрованих в 1970-ті рр. Проте, як показують аналітичні дані з наявної проєктно-реставраційної документації, особливих зрушень в напрямку впровадження нових методичних розробок в практику реставрації не виявлено. Основні принципи та практичні методи залишалися на рівні радянських часів, відображаючи загальний досвід реставраційної науки в Україні.

РОЗДІЛ 3

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ АНСАМБЛЮ РОЗПИСІВ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ У СЬОГОДЕННІ

Розвиток основних теоретичних концепцій і практичний досвід відновлювальних робіт на пам'ятках з монументальним живописом в Україні стали підґрунтям для формування сучасних методичних підходів в реставраційній та пам'яткоохоронній галузях. Зміни суспільної оцінки художнього та історичного значення пам'яток від поновлення історичного стінопису, ідей приведення до «первісного вигляду» в період ХІХ – поч. ХХ ст. призвели до поступового усвідомлення важливості його збереження та наукового осмислення попередньої реставраційної практики. З 40–50-х років ХХ ст. реставрація набуває всіх ознак аналітичного дослідження з науковим обґрунтуванням проведених заходів, заклавши підмурки української реставраційної школи. Приєднавшись до світового пам'яткоохоронного співтовариства, Україна ратифікувала міжнародні правові документи в галузі охорони та реставрації пам'яток, створивши сприятливе тло для усестороннього вивчення та збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь.

3.1 Аналіз техніко-технологічних досліджень ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви як основи сучасного реставраційного процесу

На сьогодні практика реставратора неможлива без застосування в реставрації сучасних інноваційних методів, матеріалів та технологій, що, в свою чергу, вимагає керування науковими даними у галузі фізико-хімічних властивостей історичних матеріалів та їх сумісності із сучасними матеріалами. Окрім цього, необхідно приділяти особливу увагу збору та систематизації

відомостей про стан пам'ятки з урахуванням даних про застосовані матеріали та технології; застосовувати наявні або розробляти нові методики, які враховують особливості реставраційних робіт, що проводяться; вивчати досвід відновлення, використання та відродження історичних технологій, які враховують художні нюанси та особливості пам'ятки і вже довели свою життєздатність.

Твір живопису є складним організмом, що об'єднує в собі велику кількість різнорідних матеріалів. Як вважав чеський дослідник техніки та технології живопису Богуслав Сланський: «...навіть чи знайдеться інша галузь художньої діяльності, де необхідно звертати стільки уваги на матеріал, як в живописі» [251, с. 8]. Необхідність звернення до природничих наук під час вивчення творів мистецтва давно стала очевидною: консервація та реставрація, вивчення техніки живопису майстрів, експертиза та атрибуція набули нової якості завдяки використанню сучасних фізичних, хімічних та мікробіологічних методів дослідження.

Натомість, недоліки знань в галузі техніки та технології живописних матеріалів, що мали місце під час реставраційних заходів в другій половині XIX ст., особливо торкнулися монументальних розписів. По-перше, практично були втрачені техніка та технологія старих майстрів, що посприяло невдалій експериментальній діяльності в практиці настінного живопису. Внаслідок відсутності досвіду роботи зі стінописом, художники, що, зазвичай, працювали в галузі станкового живопису, використовували прийоми та методи станкового малярства, які в свою чергу виявилися неприйнятними для монументальних розписів. Крім того, мала місце атмосфера таємничості та професійної секретності у цій царині, що також не ставало у пригоді знанням технології живописних матеріалів в майбутньому.

На жаль, технологічні помилки, допущені реставраторами XIX ст., стали фатальними для ряду видатних пам'яток монументального живопису України. Експериментальні роботи Ф. Солнцева в Софійському соборі Києва в 1843–1853 рр., А.В. Прахова в Кирилівській церкві в 1882–1884 рр. свідчать про

відсутність професійних знань в галузі природничих наук – хімії, фізики, біології. Застосовуючи під час розкриття живопису ті ж методи та рецептуру, що використовувалась ще з середньовіччя: спирт, поташ, саліцилову кислоту, соду, дерев'яні та металеві скребки, хлібний м'якуш, втрачені місця наново перемальовувались часто непрофесійними художниками [100, с. 108]. Вже через рік поновлені фрески вкривалися пліснявою та чорніли, як це сталося з оновленим стінописом Софійського собору у 1849 році [156, с. 387]. Під час такої «реставрації» було безповоротно знищено великі площі безцінного малярства минулих віків. Попри це, їх досвід не можна назвати цілком негативним. Він став етапом формування реставраційної галузі та прикладом реставрації монументального живопису в ХІХ ст. Під впливом археологічного досвіду в реставрації затверджувалися прийоми пошарового видалення пізніх записів, точного калькування та копіювання фарбами у натуральну величину, фотографування стародавнього стінопису та практика ведення протоколів реставраційних робіт. Завдяки подальшій дослідницькій праці та розвитку реставраційної справи, надбанням сучасного людства стали цілі художні епохи.

Дослідженнями хімічного складу фарб, технологічних властивостей розчинників, лаків, ґрунтів почали займатися на межі ХІХ–ХХ ст. професійні хіміки-технологи: А. Кейм, Ф.Ф. Петрушевський, М.І. Лавров, Д.Й. Кіплік, В.О. Щавінський, В.Є. Лоханько та ін. В цей період стали активно вивчатися засоби та методи реставрації настінних розписів: закріплення штукатурного шару, демонтаж та монтування фрагментів монументального живопису, які до цього часу не застосовувались. При цьому, враховувалось забезпечення цілісності пам'ятки, її специфіки, фактури, живописної складової. В процесі реставрації було помічено, що деякі засоби та матеріали негативно впливають на стан пам'ятки вже після її закінчення. Так, очищення стінопису лугами та милом, що були традиційні в практиці поновлення, стають причиною руйнування творів монументального живопису, діючи на ґрунт та пігменти фарбового шару. Використання кислот, в свою чергу, призводило до

засоленості фарбового шару, що потребувало в подальшому додаткових, небезпечних для живопису, операцій по їх видаленню.

Тому не дивно, що реставрацію вважають галуззю діяльності на межі мистецтва та технології. Співвідношення цих двох сполук постійно змінюється та регламентується етичними та естетичними нормами та можливостями технології, що розвивається, в якій головуюча роль належить досягненням хімічних наук.

Перші ґрунтовні дослідження технології та складу матеріалів стінопису Троїцької надбрамної церкви були проведені під час здійснення реставрації пам'ятки в 50-ті роки ХХ ст. Надалі результати мікрохімічних та мікробіологічних досліджень обов'язково входили до складу реставраційної документації. Таким чином, дослідженнями з'ясовано, що стіни церкви викладені з червоної цегли та валунів дикого каменю в традиційній для початку ХІІ ст. будівельній техніці «opus mixtum». Живопис інтер'єру виконано по шару штукатурки товщиною 2–3 см, в складі якої ідентифіковане вапно з наповнювачем (пісок кварцового складу у кількості 30%, розмір фракції 0,1–0,5 мм), рослинний та тваринний клей. Також в незначній кількості присутня дрібна фракція цем'янки (розмір зерна 0,08 – 0,5 мм)¹¹ [64, арк. 39].

Зазвичай склад штукатурки, як основи настінного живопису, визначає його якість та властивості, а вибір диктується місцевою мінеральною сировиною та технікою розпису. З давніх часів вапно, що отримувалось в результаті випалювання вапняку та його подальшого гасіння, було основним компонентом, який забезпечував міцність штукатурного шару та його зв'язку з кладкою [246]. Штукатурну основу готували з чистого, спеціально витриманого, карбонізованого вапна або вапна з наповнювачем піском та органічних добавок у вигляді соломи чи рослинних клейких речовин, що обов'язково додавалися в суміш для підвищення міцності та пластичності вапна [139, с.113]. Враховуючи, що характер ґрунту настінного живопису

¹¹ Склад штукатурки має подібності до складу окремих зразків, відібраних на локальних ділянках живопису 1644 року вівтарної частини церкви Спас на Берестові (Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»).

визначається технікою майбутнього розпису та в'язива, ідентифікований у Троїцькій церкві, склад основи задовольняв живопису фрескою або клейовими фарбами та характерний для періоду до XVII ст. [124, с. 95].

І дійсно, вже під час обстеження розписів церкви в 1956 році А.Т. Домничем під шаром фарби та ґрунту XVIII ст. були виявлені фрагменти живопису, що відносився до більш раннього періоду. При цьому масштаби втрачених первісних розписів були невідомі. Як зазначалося в супроводжуючій реставраційній документації, датування первісного стінопису не ґрунтується на жодних документальних відомостях, однак, «докази Ф. Уманцева щодо оздоблення інтер'єру в 20–30-х рр. XVIII ст. досить переконливі» [77, арк. 9]. Попередньо дослідниками було висловлено припущення про темперну техніку виконання первісного шару розписів. Пізніше, під час реставраційних заходів в церкві в 1973 та 1986 роках, ці дослідження були уточнені. Були припущення і щодо існування ранніх фрескових розписів в інтер'єрі церкви [215, с. 22]. Зокрема, таку думку висловив художник-реставратор А. Марампольський після обстеження та реставрації стінопису храму в 1973 році [153, с. 88]. Під час виконання зондажних розвідок приміщень нижнього ярусу церкви ним було виявлено близькі до фрескового фрагменти пофарбування. Так, на різних ділянках стін південного приміщення знайдено шар чорного кольору, а в приміщенні північної частини, під шаром штукатурки пізнішого нанесення, виявлено більш ранній штукатурний шар з фарбою. Лабораторний аналіз складу виявленого фрагменту підтвердив подібність до штукатурки, відібраної зі склепіння жертovníка другого ярусу церкви. Проте, хіміко-технологічне дослідження фарбового шару заперечило наявність фрескового розпису [80].

Місця знаходження стародавніх розписів та більш пізніх шарів визначалися шляхом спеціальних зондів в фарбовому шарі, що здійснюються, зазвичай, механічним, сухим способами або за допомогою органічних розчинників [124, с. 95]. За результатами проведених розвідок, виконаних

реставраторами на окремих ділянках¹², на більшості стародавньої кладки церкви збереглася первісна штукатурка з залишками первісного розпису, який міг датуватися XVII ст. [191, с. 33]. Зазначені припущення підтвердили і лабораторні дослідження, встановивши природу в'язива пігментів фарбового шару. Хіміко-технологічне вивчення структурних шарів живопису показало, що поверх штукатурки нанесений шар клейової червоної вохри та шар клеє-крейдяного ґрунту, проклеєного тваринним клеєм (В. Табл. 2). Наявність червоної підготовки є характерною ознакою стінопису XVII ст. [241, с. 164]. На зондажах проглядалися вохристий, чорний, червоний, сірий та блакитний кольори. Загалом, зондажним методом тільки на склепіннях Троїцької надбрамної церкви було виявлено близько 100 м² клейового розпису [64, арк. 16].

Як відомо, клейовий живопис є одним з найстародавніших способів розпису стін та склепінь будівель. Найбільш широко ця техніка використовувалася в Італії, де кліматичні умови сприяли збереженню живописних творів такого виду, звідки він був занесений до нас італійськими майстрами [235]. Виконання настінних розписів методом нанесенням пігментів, затертих на розчині органічного клею, був найбільш розповсюдженим в давньоруських середньовічних храмах. Фарби накладалися на свіжий вапняний тиньк, а для кращого зчеплення з поверхнею на завершальному етапі в них додавали водні розчини різноманітних клейких речовин, таких як відвари льону, пшениці або осетровий клей [235; 247 с. 57-72]. Зокрема, залишки білкових речовин тваринного походження були виявлені у складі фарбового шару фрагментів, знайдених під час розкопок Успенського собору в 1986 році [216, с. 107].

¹² Зондажні розвідки були виконані на склепіннях жертovníка, ризниці (дияконника) та центрального вівтаря в південному та північному передвітарному об'ємі, в нартексі північно-західної частини, в притворі на південній стіні перед композицією «Лици Св. Непорочних», на східній частині склепіння другого поверху притвору біля входу до церкви на композиції «Св. Іоанн Предтеча на чолі первосвященників і воїнів», на композиціях «Послання апостолів», «Хрещення ефіопа» на північній стіні та на південній стіні притвору на композиції «Бог Отець».

Нова естетична концепція обумовила не тільки нове художньо-естетичне сприйняття живописного оформлення храмів, а й призвела до змін технологічної культури, що стосувалися підготовки стін для олійного розпису. Наприкінці XVII ст. намітилась тенденція до спрощення технологічного виготовлення штукатурної основи та ґрунту під стінопис. Одну з причин такої трансформації нерідко пов'язують з західноєвропейською практикою підготовки стін вапняно-піщаним та вапняно-гіпсо-піщаним складом, що замінили надзвичайно трудомісткий спосіб виготовлення основи, який існував до XVII ст. Проте, як показали аналітичні дослідження, західноєвропейський вплив майже не торкнувся технології підготовки стін у Троїцькій надбрамній церкві. Під час оновлення храмів Києво-Печерського монастиря після наслідків пожежі 1718 року внутрішнє оздоблення церкви було виконано олійними фарбами, використовуючи при цьому старий штукатурний шар [124, с. 96; 126].

Запозичена з Європи олійна техніка, що набула поширення в Україні на межі XVII–XVIII ст., особливо широко використовувалася для поновлення більш раннього живопису. Це пояснювалось зручністю в роботі, так як затерті на олії фарби мали щільний колір та тон, що майже не змінювалися після висихання, дозволяючи працювати над всією поверхнею одночасно. Крім цього олійна техніка дозволяла майстрам використовувати пігменти та матеріали, які не можна було застосовувати у фресковому живописі: ауріпігмент, цинобра, азурит, свинцеве білило та свинцевий сурік, лак тощо [245, с. 143]. Завдяки специфіці олійного в'язива художники завжди могли підправити раніше написане або переписати невдале місце, що було значною перевагою порівняно з іншими, складними у виконанні техніками – фрески або темпері. Під впливом західноєвропейської культури колористична лексика розписів збагачується більш природними відтінками, що зумовлене прагненням передати «натуралістичність» об'єктів зображення [219, с. 391].

Знайомство лаврських художників з західноєвропейськими традиціями та новими методами образотворення значно розширило діапазон творчих

можливостей у створенні об'єму, моделюванні форми та світлотіні, а також збагатило їх живописну палітру шляхом завезення живописних матеріалів з-за кордону. Такі фарби називали «венецькими», що вказувало, зокрема, і на їх виняткову якість. Так, в 1727 році «...самым лучшим мастерством иконописным, своим золотом и фарбами венецкими самыми добрыми» підрядився малювати два іконостаси в приділах мученика Стефана і Св. Апостола євангеліста Іоанна Богослова Великої Печерської церкви маляр Іоаким Глинський [3, арк. 18]. Наразі, церква Різдва Предтечі (Борисоглібська), що в 1739–1741 роках розписував маляр Федір Камінський, виконувалась за зразком Троїцької надбрамної церкви – «фарбами добрыми венецкими <...> дабы подобна была сия работа во всемъ, як в Печерском монастыре в церкви Троицы святой» [183, с. 275].

Ставши взірцем художнього мислення своєї доби, стінопис Троїцької церкви вирізняється яскравим звучанням кольору, барвистістю та декоративністю (Б. Рис. 85-87). Колорит стінопису, побудований в характерній гамі насичених блакитних, червоних, зелених та вохристих тонів, виконаних в різноманітних колористичних композиціях, гармонійно поєднаних з золотом тла та обрамлення, вказує на складну структуру розписів. Художники, маючи у своєму розпорядженні порівняно невеликий набір пігментів, за допомогою різноманітних художніх прийомів отримали широку кольорову палітру. Один із найбільш поширених – створення кольору шляхом змішування різних пігментів. Дослідження показали, що використовуючи один і той самий набір фарб, змінюючи їх співвідношення, художники отримували різні кольори та відтінки [124, с. 98].

Деякі відомості щодо матеріалів нового розпису Троїцької церкви – пігментів та в'язива, надали нечисельні архівні джерела XVIII ст., що зберігаються в 128 фонді Центрального державного історичного архіву міста Києва. Так, окремі архівні документи містять переліки живописних матеріалів, що використовувались в палітрі лаврських іконописців – «реестры малярных разных красок и прочих малярских принадлежностей» [25]. Серед них:

цинобра (кіновар), *умбра*, *вохра*, *індих* (індиго), *лязор* (азурит), *арпігмент* (ауріпігмент), *шитгель* (стиль де грен), *англійська земля*, *шафервайс* (свинцеве білило), *мінея* (свинцевий сурик), *олія венецька*, *гряшпан венецький* (яр-мідянка), *блейгель* (блей-гельб) – традиційний для живопису з часів середньовіччя набір мінеральних та органічних пігментів [230].

Проте, навіть маючи у розпорядженні перелік фарб, якими користувались майстри під час створення розписів, важко з впевненістю стверджувати про їх склад без необхідності проведення хімічного аналізу проб та стратиграфічного дослідження живопису [250].

Таким чином, структура монументального живопису Троїцької церкви була досліджена методом стратиграфічного дослідження з виготовленням мікрошліфів поперечних зрізів відібраних зразків фарбового шару, вивчена у поляризованому білому світлі та у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ-променями. Склад пігментів фарбового шару визначався методами мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізів, склад ґрунту – методом ІЧ спектроскопії (В. Табл. 5).

Дослідженнями встановлено, що основа живописної палітри стінопису інтер'єру Троїцької надбрамної церкви складається з наступних кольорів: червоні відтінки представлені такими пігментами як *кіновар*, *вохра* та *червоний сурик*; зелені – *яр-мідянка*; сині – *азурит*, *смальта*; жовті – *вохра*; чорні – *вугільна* та білі – *свинцеве білило*, що у своєму складі містить мікродомішки срібла. Ідентифікована також присутність *ауріпігменту* та натурального пігменту *ультрамарин* (В. Табл. 1, 2, 5). Аби уникнути небажаного блиску, характерного для олійного живопису, для приготування фарб художники використовували спеціальну емульсію у складі бджолиного воску та венеціанської олії (терпентину), що сприяла утворенню матової поверхні [30].

Яскравий синій колір, наявний на окремих композиціях стінопису, досягнутий використанням пігменту *ультрамарин*, який, на думку італійського художника кінця XIV ст., відомого як автора трактату про

живопис Ченіно Ченніні, є «найшляхетнішою та найдосконалішою фарбою серед існуючих синіх» [231, с. 52] (Б. Рис. 88). Поміж інших синіх, виявлені, відомі з періоду V–XV ст., пігменти – азурит та смальта. Зокрема смальта, що використовувалася в живописі з 1483 року [245, с. 65], виявлена в суміші зі свинцевим білилом на ділянках з зображенням неба та води. Спектр зелених фарб представлений сумішшю вохри жовтої та азуриту, а також мідним пігментом штучного приготування – яр-мідянкою, який зустрічається в різних композиціях фарб майже на всіх ділянках розписів (Б. Рис. 89, 90). Яскраві червоні відтінки виконані сумішшю фарб зі включенням кіноварі, червоної вохри, свинцевих білил та чорної вугільної, у складі жовтих – *ауріпігмент*, відомий з давніх часів, та вохра.

При детальному візуальному дослідженні живописної поверхні інтер'єрів Троїцької церкви *in situ* простежується, що штукатурний шар нанесений на нерівну кладку стіни. На поверхні відмічаються повздовжні борозни з крупинками піску вертикального та діагонального напрямлення, характерні для ручного способу нанесення шару (Б. Рис. 91). Поверх затирки товщиною 1 мм нанесений тонкий клеє-крейдяний шар ґрунту. Підготовчий малюнок або підмальовок візуально не проглядається. Формування об'єму облич здійснено за рахунок накладання тонких шарів фарби з навантаженнями на ділянках світла у вигляді щільного шару свинцевого білила з вохрою та червоним пігментом. Виконаний пастозними, без чітких меж мазками, що м'яко перекривають один одного по формі, живопис «личного письма» характеризується використанням білила у тінях (Б. Рис. 92). Відмічається деяка відмінність манери виконання окремих частин розписів, зокрема, облич та одягу, що підтверджує факт роботи різних художників. Кожне обличчя написано індивідуально, визначаючи риси особистого «почерку» майстра. Так, одному майстру притаманна, характерна для іконопису, декоративність та умовність, руку іншого виокремлює відчуття кольору, характерною рисою манери третього є детальний малюнок (Б. Рис. 93-96). Визначальною ознакою для всіх є майстерно виписані деталі, що, водночас, не створюють ефекту

перенасичення, а гармонійно організовані у композиціях. Разом з тим, побудова живописної поверхні, своєрідне м'яке ліплення форми облич та рук з використанням холодної світлотіні та делікатної підрум'янки характерна для періоду XVIII ст. Витончене виконання ликів підкреслює місцями більш площинне, декоративне вирішення вбрання (Б. Рис. 97). Корпусне моделювання складок одягу поєднане з тонкими лесуваннями. Розкішне вбрання, розшите перлами, з розмаїттям візерунків, виконаних методом нанесення твореного золота та срібла за допомогою тонкого пензля, імітують багате вишукане гаптування (Б. Рис. 98).

Окреме місце займає технологія виконання пейзажу. Пейзажні композиції храму з своєрідним символічним змістом, що плавно перетікають з однієї стіни на іншу, щедро оздоблюючи їх та не залишаючи вільного місця, виконані в насиченій гамі з широким спектром зеленого кольору. Згідно хіміко-технологічного аналізу проб, оптичний ефект глибини зображення та складного зеленого кольору досягнутий методом накладання шарів синьої емалі зі свинцевим білилом, поверх якої нанесене лесування яр-мідянкою на білковому в'язеві та шар лаку. Досить цікавим є написання деяких подробиць пейзажу. Зокрема, простежується характерне виконання листя дерев – невеликими фактурними мазками, нанесеними, ймовірно, спеціальним пензлем у вигляді віяла (Б. Рис. 99).

Окремі ділянки тла вирішені в монохромній техніці «гризайль». З періоду середньовіччя ця техніка широко використовувалась в станковому живописі. В настінних розписах вона найчастіше застосовувалась для зображення скульптурних рельєфів, зазвичай, виконуючи роль окремих композицій. Проте, в розписах Троїцької церкви монохромні декоративно-скульптурні елементи – колони, розетки та орнаментальні композиції, виконані в техніці «гризайль», гармонійно поєднані з сюжетами, вирішеними в кольорі. Разом з тим, імітація багатого ліплення створює ефект розширення простору, пов'язуючи інтер'єр з соковитим ліпленням екстер'єру, тим самим ніби розчиняючи стіни невеликого храму [124, с. 100] (Б. Рис. 100, 101).

Кожну композицію стінопису храму супроводжують старовинні тексти. Розміщені на тлі зображень, фігурних картушів і сувоїв, вони є частиною теологічної програми розписів та коментують безпосередній зміст зображень (Б. Рис. 102-105). У сучасному науковому дискурсі написам Троїцької надбрамної церкви приділено значної уваги, більша частина цих текстів досліджена та атрибутована мистецтвознавцями, зокрема А. Кондратюк [147]. На думку відомої української мистецтвознавиці Людмили Міляєвої, саме в написах слід шукати ключ до трактування концепції розписів, де «всі зображення є не що інше як образ Церкви Господа, яку створюють істиною в нього віруючі» (1994).

Досвід проведення реставраційних робіт у Троїцькій надбрамній церкві сприяв виявленню нових написів, що, наразі, потребують додаткового дослідження. Окрему увагу привернув напис, виявлений за іконостасом на південно-східному куті, «*Деѣлминда. 1734*» та аналогічний на південній арці вівтарної частини – «*Деѣлминда*» (Б. Рис. 106, 107). Спираючись на висновки хіміко-технологічного аналізу пігментів фарбового шару, в 1986 році було висловлено припущення, що написи зроблено під час створення розписів інтер'єру, тобто в 1734 році. За результатами лабораторного дослідження написи виконані тією ж чорною олійною фарбою, якою здійснено обрамлення сюжетів стінопису [64, с.16]. Крім того, авторами тексту використана грецька літера - *Ѣ* (ксі), що була вилучена з алфавіту в 1735 році. Тож, ця гіпотеза цілком підтверджується. Зацікавленість викликав і безпосередній зміст напису, який, на перший погляд, не має сенсу. Але це не зовсім так. Вишукування в цьому напрямку надали припущення, що це своєрідний спосіб шифрування тексту методом складання різноманітних комбінацій кириличної азбуки, де літери мають назви з чітко визначеним змістом. Таким чином, напис можна розтлумачити так: «*Добро Есть Сіон Есть Люди Мыслите Иже Наш Добро Аз*» і трактувати як, таке собі, стародавнє послання з глибоким сакральним підтекстом [126] (Б. Рис. 108).

Таким чином, аналіз основної палітри та набору пігментів фарбового шару стінопису дає підстави стверджувати про відповідність розпису Троїцької надбрамної церкви художнім традиціям європейського живопису епохи бароко.

Техніко-технологічні дослідження іконостасу

Під час реставрації Троїцького іконостасу в 1979–1982 рр. художниками-реставраторами було ретельно вивчено особливості техніки та технології виконання ікон та різьблення (Б. Рис. 109). Суттєвий внесок щодо дослідження іконостасу вніс український художник-реставратор А.Х. Беляй, який брав безпосередню участь в реставраційному процесі. В серії публікацій, присвячених живопису лаврської іконописної школи, дослідник простежив не тільки історію та реставрацію окремих творів, а й детально висвітлив технологію їх створення, ґрунтуючись на висновках власних обстежень та проведених мікрохімічних досліджень [90; 91; 92].

За результатами досліджень для виконання іконних дошок та різьблення використане липове дерево, при чому різьблені елементи обрамлень ікон були виготовлені за допомогою одного й того ж профіля фрези або шаблону. Дослідник А. Беляй відмічає, що подібне різьблення, яке імітує «багаторядне перлинне обрамлення» і часто використовувалось в декорі ікон, зустрічається тільки на іконостасах роботи Києво-лаврської майстерні, і тільки в першій третині XVIII ст. [92, с. 5] Під час роботи над Троїцьким іконостасом реставратори Київської реставраційної майстерні Є.І. Євлашевський та А.І. Марченко реконструювали ці інструменти, і з їх допомогою виконали відновлення втрачених елементів різьблення в матеріалі оригіналу [65].

Ікони написані на дерев'яній основі товщиною 2,5–3,5 см. Зі зворотного боку дошки оброблені шерхебелем та скріплені липовими або сосновими врізними шпугами з додатковим укріпленням масиву конопляними волокнами на міздровому клею [91, с. 6]. На відміну від намісного та апостольського, ікони горішніх рядів виконані на суцільних з різьбленим обрамленням картушах, що кріпляться до конструкції за допомогою спеціальних дерев'яних

шкантів (Б. Рис. 110). Різьблені елементи та іконні дошки іконостасу вкриті декількома шарами білого клеє-крейдяного ґрунту, з попереднім насиченням поверхні розчином тваринного клею. Товщина ґрунту коливається в межах 1,5–5 мм, при чому на ділянках різьбленого тла шар значно товщий, що досягає 10 мм (зображення путті). В ґрунті деяких ікон ідентифіковане додавання свинцевого білила [127, с. 8].

В 1981 році, завдяки проведеним мікрохімічним та стратиграфічним дослідженням (інженер-хімік В. Терпило), вдалося з'ясувати особливості живописної техніки лаврських майстрів (В. Табл. 4). Авторський живопис виконаний в змішаній техніці, технологія якої базується на поєднанні шарів білкової темпері та олії. Облачення виконані темперою, для інших деталей використані фарби на олійному в'язиві, що характерно для, так званої, «фрязької манери» письма [127, с. 9]. Ця комбінована техніка дозволяла майстрам моделювати бажаний об'єм, що неможливо було досягти чистою темперою. Перед виконанням живопису на поверхню левкасу наносився малюнок методом продряпування голкою – «граф'я», що вкривався тонким шаром тваринного клею та смоляного лаку (Б. Рис. 111). Далі виконувалась підготовка під золочення – полімент у складі вохри (жовтої або червоної) на білковому в'язиві. Після чого наносилась підкладка для «личного письма» – зображення облич, кистей рук та стоп, у вигляді щільного шару сіро-блакитного кольору, а для зображення позему – тонкий, прозорий шар світло-коричневої підготовки. Усі деталі композиції прописувалась окремо та узагальнювались за допомогою накладання тонких шарів теплих та холодних лесувань [91, с. 7], завдяки чому досягались оптичний ефект глибини та звучання кольору. Звертає на себе увагу вирішення тла ікон Троїцького іконостасу як символу Божественного світла. Показовою рисою було використання різних технік рельєфного декорування поверхні. Тло ікони «Трійця Новозавітна» виконане одним з найстаріших методів, відомим ще за часів Київської Русі – чеканкою по золоченому левкасу. Складний візерунок, побудований чергуванням поєднаних стилізованих рослинних та

геометричних мотивів, нанесений за допомогою спеціальних інструментів – чеканів, імітуючи гравіювання на металі. Периметр німбів оформлений «канфаркою»¹³. Ділянки тла на образах намісного ряду прикрашалися методом, що широко використовувався художниками Західної Європи – різьбленням по левкасу. На гладкій поверхні левкасу орнамент вирізався різцями, потім виконувалось золочення сусальним золотом (Б. Рис. 112). Вцілому композиції іконостасу трактуються декоративно та площинно з притаманним прагненням до лаконізму в зображенні облачення, що виконувалось по ледь помітним лініям граф'ї. Однак зображення облич, рук з тонким моделюванням форми та елементів пейзажу наближене до натури (Б. Рис. 113).

Як і в стінописі храму, колорит ікон іконостасу відіграє провідну роль у художньо-смысловій програмі. Колористична композиція ікон побудована на контрасті теплих та холодних відтінків, гармонійно поєднаних з орнаментованим золотим тлом. Емоційна декоративність досягається домінуванням і винятковим звучанням червоного кольору, тоді як не менш глибокі та насичені зелені, сині та жовті фарби нарощують певний драматизм образів. Основою живописної палітри ікон з Троїцького іконостасу є, традиційний для іконопису з часів середньовіччя, набір органічних та мінеральних пігментів: червоні – кіновар, вохра, червоний сурик; зелені – яр-мідянка, вівіаніт; сині – лазурит, смальта; жовті – вохра, аурипігмент; чорні – сажа та білі – свинцеве білило. Ідентифікована також присутність берлінської лазури, що була завезена з Західної Європи.

Як вже зазначалося, різноманітність та багатство відтінків отримувалось методом пошарового накладання емульсії з пігментів та в'язива, при оптичному змішуванні яких отримували бажаний колір. Такий прийом був широко розповсюджений в письмі так званих «поствізантійських ікон XV–XVIII ст.» [127, с. 9]. Під час мікроскопічних досліджень виявлено деякі

¹³ Канфарка – один із технологічних прийомів чеканки по металу у вигляді точок різного діаметру, використовувався також для декорування тла, німбів або одягу святих в іконах.

прийоми змішування фарб. Зокрема, на іконі «Апостол Матвій, Петро та Андрій» червона гама кольору в одному випадку досягнута шляхом накладання тонкого шару вохри червоної та кіноварі (зображення книги), в іншому – з шарів сажі та червоної вохри (туніка апостола Матвія). Характерним прийомом зображення відтінків зеленого є використання складної побудови шарів сажі, вохри жовтої, аурипігменту з вівіанітом (гіматій апостола Андрія), а також шару яр-мідянки та азуриту (гіматій апостола Матвія). Для ікони «Апостол Павло, Іаков Алфеев та Іуда» використана композиція з шарів берлінської лазурі та азуриту (зелений плащ апостола Павла). Для рожевого кольору застосовані суміші шарів свинцевого сурика та кіноварі зі свинцевим білилом (ікона «Апостол Павло, Іаков Алфеев та Іуда»), для синього – шар смальти та органічної синьої, для коричневого – суміш кіноварі, свинцевого білила та сажі (ікона «Трійця Новозавітна») (Б. Рис. 114). В іконі «Діва Марія» синій олійний фарбовий шар виконано по підготовчому шару – «рефті», що містить суміш крейди та сажі на білковому в'язиві. Така підкладка надала синьому фарбовому шару більш глибокий тон, а нанесений зверху шар олійного лаку підсилив оптичний ефект глибини (В. Табл. 4).

Таким чином, досвід реставрації Троїцького іконостасу в 1979–1982 рр. посприяв ретельному вивченню особливостей техніки та технології виконання ікон та різьблення, виявленню нових даних в дослідженні іконописного мистецтва київської школи [127, с. 8-9].

Дослідження ансамблю зовнішніх настінних розписів Троїцької надбрамної церкви

Той факт, що втручання поновителів та реставраторів в стінопис інтер'єру Троїцької надбрамної церкви були мінімальними, в значній мірі посприяли сучасному його збереженню. Чого не можна сказати про зовнішні розписи храму.

Живопис на фасадах Троїцької надбрамної церкви ніколи не привертав особливої уваги дослідників. Зазвичай, він зрідка згадувався в наукових працях та монографіях тільки в контексті вивчення внутрішнього стінопису храму. Схильність зовнішніх розписів до руйнації під дією атмосферних чинників, а відтак, і часті поновлення та реставраційні заходи, ускладнювали їх вивчення. А між тим, зовнішнє оздоблення споруд розписами має вельми давні традиції, витoki яких сягають VII–VI ст. до н.е. з декорації елліністичних гробниць [243]. Появу зовнішнього оздоблення храмової архітектури в нашому регіоні пов'язують з впливом мистецтва Балкан, Сербії та Молдови XVI–XVII ст. Проте, останні дослідження дещо змінюють цю думку.

Зовнішній розпис Троїцької надбрамної церкви прийнято датувати 40-ми роками XVIII ст. [169, с. 14] Однак, живопис на фасадах храму міг існувати і раніше. Зокрема, деякі відомості щодо художньо-декоративних та будівельно-технологічних особливостей лаврських пам'яток надав археологічний матеріал, виявлений під час розкопок Успенського собору в 1982–1986 рр. Так, фрагменти штукатурного шару з залишками розпису, який зберігся після вибуху, підтверджують існування зовнішніх розписів на фасадах Великої церкви, що датуються XV–XVI ст. [216]. Отже, зовнішнє оформлення могло бути і на Троїцькій церкві.

Живопис фасадів Троїцької надбрамної церкви, що являє собою зображення святих, преподобних та сцени з Святого Письма і життя, умовно можна розділити на дві групи. Першу групу складають розписи виконані по штукатурці – найбільш традиційний метод виконання розписів (вінцеві фронти, верхній регістр фасадів, відкоси вікон та акротерії східного фасаду), другу – на металевих пластинах з вертикальним розміщенням на ділянках прясел та пілястр стін західного та східного фасадів, що також нерідко використовувалися в якості основи для живопису.

Прагнення замінити схильні до руйнації полотно та дерево більш міцними матеріалами призвело до використання в живописі (виключно олійному) металевих дошок. З цього боку, вони дійсно перевершують полотно

та дерево, однак мають і серйозні недоліки, пов'язані зі здатністю металів до розширення–стискання під впливом змін температури, схильністю до корозії та поганим зв'язком з ґрунтом та олійними фарбами [252, с. 301]. Та не зважаючи на це, металева основа була досить популярна в лаврській іконописній майстерні та широко застосовувалась під живопис для оздоблення лаврських храмів. В якості основи використовувались мідь, цинк, жерсть, залізо та латунь. Значна кількість пам'яток іконопису на металі, прикрашала і печерні комплекси Лаври. Це металеві іконостаси підземних церков, зображення печерських святих, розміщені біля поховань з мощами та невеликі аналойні ікони, що, ймовірно, використовувались для богослужінь в печерах [115]. У XVIII ст. ікони на металевій основі були розміщені у вівтарній частині Успенського собору [14], у 1910 році іконостас з святими зображеннями на мідній основі прикрасив інтер'єр Трапезної церкви [23], а у 1795 році живописні зображення на залізних листах з'являються на фасадах Троїцької надбрамної церкви та укусах стін перед брамою [121, с. 324].

Залізо, починаючи з середньовіччя, найбільш широко застосовуваний метал. Проте, дуже швидко піддаючись корозії та іржі, мав обмежений термін придатності. Таким чином, під час чергових заходів у 1900 році на ділянках стін монастирських мурів залізну основу було демонтовано, а на фасадах церкви замінено на цинкову, що збереглася і до сьогодні (Б. Рис. 115, 116).

За результатами хіміко-технологічних досліджень 1976 року живопис другої групи виконаний на цинковій основі. При чому, всі нижні зображення зроблені на цільних листах цинку, верхні – на листах, склепаних з двох частин. Металеві листи кріпляться до стіни за допомогою кованих цвяхів з округлими головками. Відповідно до хіміко-технологічних досліджень, розпис виконано в декілька прийомів по шару свинцевого сурику на олійному в'язиві. Висновки лабораторних досліджень підтверджуються архівними документами 1899 року, згідно з якими автор розписів художник Володимир Сонін мав просочити основу *«гарячою вареною олією до повного насичення, та вкрити суриком з Санніковським білилом два рази»* [32, арк. 14]. Такий ґрунт був

вибраний В. Соніним не випадково, знаючи якості свинцевого сурику протидіяти корозії [252, с. 45]. Далі, в якості підготовки, нанесений шар свинцевого білила, безпосередньо по якому і виконаний живопис. З реставраційної документації 1976 року: *«Фарбовий шар олійний, щільний, фактурний, з використанням білила навіть в тінях. Покривний шар нанесений рівним щільним шаром, важко видаляється»* [72].

В палітрі використаних пігментів переважають земляні жовті та брунатні кольори (В. Табл. 3). Не виключено, що загальний колорит розпису з часом змінився – став теплішим. Це могло статись внаслідок зменшення показника заломлення в'язива олійної фарби, що характерно для живопису, виконаного на тонованих або темних ґрунтах [163, с. 30]. Ґрунт, що з часом почав просвічуватись, немов «з'їдає» зеленкуваті та інші холодні відтінки фарбового шару і стає причиною посилення контрасту світла та тіні, не передбаченого автором. Крім того, сурик, як і всі свинцеві фарби, чорніє під дією сірководню. В тих місцях, де старий олійний ґрунт не зберігся, доповнення живопису виконувалось безпосередньо по металу [72, арк. 18].

За результатами обстежень 1985 року фахівцями державного інституту «Укрпроектреставрація», вільне від живопису, тло фасадів церкви неодноразово перефарбовувалось. Мікрохімічний аналіз зразків, взятих з карнизів першого ярусу західного фасаду, виявив дев'ять шарів фарби: первісний шар карнизів – жовтий, тла – блакитний та зелений шари [78].

Таким чином, на підставі аналізу техніко-технологічних особливостей ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви, як невід'ємної складової усестороннього її дослідження, визначено характерні технічні прийоми та специфіку живописної манери виконання. Методами мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізів отримано результати щодо складу матеріалів монументального живопису, що, безумовно, має велике значення у справі вивчення української мистецької спадщини.

3.2 Актуальний стан та фактори впливу на збереженість настінного живопису Троїцької надбрамної церкви

Чергові роботи на фасадах Троїцької надбрамної церкви проводились у липні-вересні 2001 року спеціалістами Київського міського спеціалізованого науково-реставраційного проєктно-виробничого управління. В цей період виконано розчищення стін та цоколю від нашарувань, реставрацію штукатурки, вапняне фарбування стін, очищення та фарбування віконних рам. Роботи з реставрації та консервації стінопису західного та східного фасадів Троїцької надбрамної церкви виконало дочірнє підприємство спеціальних науково-реставраційних і проєктно-виробничих художніх майстерень [62]. До програми реставрації увійшов традиційний перелік заходів, що включав закріплення фарбового шару на ділянках деструкції воско-лаковим складом, видалення з поверхні ущільненого забруднення та залишків покривного шару, видалення та стабілізація продуктів корозії металу, шпаклювання (із застосуванням ПФ (пентафталієвої) шпаклювальної маси) та тонування втрат [255].

В червні 2001 року на основі попереднього обстеження технічного стану фахівцями «Укрпроектреставрація» були розроблені «Проектні технологічні рішення по нормалізації вологісного стану стін з живописом, що прилягають до Троїцької надбрамної церкви» [79]. Вони передбачали виконання двох основних видів робіт: влаштування горизонтальної протикапілярної гідроізоляції та вертикальної гідроізоляції стін, реалізація яких забезпечила б захист кладки від капілярного підсосу вологи від ґрунту, що прилягає до стін.

Аналогічні науково-технологічні дослідження були здійснені в 2007 році Державним науково-технологічним центром консервації та реставрації пам'яток (ДНТЦ «Конрест») та надані рекомендації щодо технології першочергових робіт по нормалізації вологісного стану кладки та визначення причин руйнування живопису та штукатурки Монастирських мурів і Троїцької надбрамної церкви. Під час наукового обстеження в 2007 році в місцях втрат

штукатурного покриття відмічено деструкцію цегли та мурувального розчину (місцями на глибину до 3,0–5,0 см) внаслідок перезволоження та вивітрювання. Дослідженнями було визначено, що товщина стін в середньому складає 2,5–3 м. На ділянках стіни з живописом вологість перевищувала допустимі для задовільного збереження олійного живопису межі. На висоті 2 м і більше вологість мала тенденцію до зниження. Визначені в результаті дослідження показники вологості значно перевищували максимально допустиму норму (Б. Рис. 117-120).

Таким чином, основними причинами замокання були визначені атмосферні опади та підсмоктування вологи з ґрунту на капілярному рівні, неповноцінне водовідведення вологи з прилеглої території та від стін в умовах відсутності гідроізоляції стін та фундаментів. Крім цього, газові викиди автотранспорту, штучна засоленість ґрунтів, вібрації та антропогенні фактори (некоректні ремонти та реставрація пам'ятки), біологічні чинники [122, с. 117].

Згідно з проектом в 2007 році був виконаний комплекс робіт пов'язаний з гідроізоляцією стіни з північної сторони мурів та реставрація живопису обох композицій із застосуванням традиційної методики (ДП «Спеціальна науково-реставраційна проектно-виробнича художня майстерня», директор Урванов В.В.) [58].

В 2011 році у зв'язку з необхідністю розроблення науково-проектної документації на виконання чергових реставраційних робіт на Троїцькій надбрамній церкві були здійснені комплексні дослідження технічного стану зовнішнього опорядження пам'ятки – елементів мурування та оздоблення фасадів. Метою досліджень було встановлення ступеню збереження будівельних та оздоблювальних матеріалів, визначення їх якісного та кількісного складу, особливостей будівельної техніки для розробки технології подальшої реставрації. Для проведення лабораторних (техніко-технологічних, мікрохімічних, мікробіологічних) досліджень було відібрано зразки будівельних та оздоблювальних матеріалів. Окрім цього, здійснено попередню діагностику стану зволоження кладки та фундаментів на, доступних для

замірів, ділянках, а також складання характеристики особливостей розподілу вологи в муруванні по периметру і висоті споруди та визначення причин та джерел зволоження [61].

Згідно з висновками проведених досліджень визначено, що внаслідок відсутності гідроізоляції фундаментів та благоустрою території прилеглі до стін та фундаментів церкви ґрунти перенасичені вологою, при цьому вологість кладки сягала 13–14%. Попри це, стан матеріалів мурування фундаментів (будівельного розчину, плінфи, цегли та каменю) був задовільний, значних деструктивних процесів не виявлено. Однак, в незадовільному стані знаходилися цокольна частина будівлі та виступаючі архітектурні елементи фасадів, зокрема, карнизи.

За результатами досліджень обличкування фасадів, що представляє собою нерівномірний шар товщиною від 3 до 7 см, має різний склад: вапняний та вапняно-гіпсовий середньої міцності з піщаним наповнювачем. Наявні ділянки зі вмістом цементу. Різномірність штукатурних розчинів є свідченнями чисельних ремонтів. По штукатурці виконано вапняно-клейові (первісні) фарбові шари та пофарбування на різному в'язучому, в тому числі на синтетичному (загальною кількістю близько 10 шарів) [255]. Стан штукатурного шару було визначено як незадовільний: тріщини, втрати та відшарування від кладки. На ділянках втрат штукатурного шару спостерігалось вивітрювання мурувальних швів, деструкція цегли та інші пошкодження, характерні для зволоженої кладки. На окремих ділянках спостерігалися біообростання. В результаті лабораторних досліджень виявлені основні агенти біоагресії – плісняві гриби, а також представники інших груп мікроорганізмів – зелених та протикокових водоростей, накипних лишайників, що зосереджувалися переважно на затемнених та зволжених ділянках.

Подальший комплекс дослідницьких та ремонтно-реставраційних робіт було рекомендовано виконувати поетапно, із забезпеченням необхідної проєктно-кошторисної документації, що включає інженерно-конструкторські

дослідження (детальне обстеження покрівлі, дахових конструкцій) та сформовану ґрунтовну науково-дослідницьку базу для подальшого належного збереження та експлуатації пам'ятки.

У 2013 році «Проект реставрації з пристосування пам'ятки архітектури національного значення Троїцька надбрамна церква, корпус №27, охоронний знак 4/3 по вул. І. Мазепи, 21 (вул. Лаврська, 9) у м. Києві» було узгоджено та затверджено Наказом. Проект отримав експертний звіт за №00-0208-13/цб ДП «Укрдержбудекспертиза» від 08.07.13 р. Проте, роботи не проводились. І як наслідок, 26 вересня 2016 року зафіксовано нові руйнування ліпного декору на правому акротерії східного фасаду церкви з зображенням херувима. Внаслідок вивалу було втрачено фрагмент декоративного ліплення та штукатурки з фарбовим шаром розміром близько 30х60 см (Б. Рис. 121). Основні причини аварійного стану ліпного декору були пов'язані з порушенням його кріплення до стіни, тріщинами, деформаціями стін, перезволоженням та через пізніші нашарування [122, с. 118]. Процес глибинної деструкції матеріалів в результаті дії атмосферних опадів та неналежного водовідведення спровокував розвиток мікроорганізмів та подальшу руйнацію. Крім того, окремі архітектурно-декоративні елементи зовнішнього опорядження були вкриті товстим шаром забруднення та продуктів життєдіяльності птахів.

Факт відсутності проведення своєчасної реставрації, «природне старіння» матеріалів, агресивне середовище, антропогенні та техногенні фактори призвели до виникнення негативних процесів в стані збереження монументального живопису та його основи. Зафіксовано локальні руйнування штукатурного шару та елементів оздоблення фасадів пам'ятки у вигляді втрат, відшарувань та розгалужених тріщин. Зв'язок фарбового шару та ґрунту з основою порушений, виявлено наявність осередків втрат, лушень та жорсткої деформації країв кракелюру. Внаслідок вигорання пігментів авторського живопису та потемніння реставраційних тонувань та правок спостерігалось загальне спотворення колориту монументальних розписів (Б. Рис. 122, 127).

При цьому розписи на різній основі мають неоднаковий ступінь збереженості. Різкі перепади температури та вологості особливо згубно позначилися на стані живопису, виконаного на металевій основі. Простежуються хвилеподібні деформації, загальне виснаження та вм'ятини з локальними осередками корозії металу (Б. Рис. 126, 127, 129). Тривала дія вологи та різке її висихання викликали по всій поверхні зображень численні втрати та відшарування (Б. Рис. 123, 124, 128-131). Прогресуюча динаміка руйнувань у вигляді деструкції в'язива та осипання пігментів фарбового шару підсилюється перезволоженням поверхні після атмосферних опадів. Процент вцілілого автентичного живопису на окремих зображеннях західного та східного фасадів не перевищує 20–25% [116, с. 43].

На поверхні стінопису на штукатурній основі спостерігаються розгалужені тріщини та локальні втрати штукатурного шару, особливо в верхній частині стін та на ділянках примикання з металевим піддашшям фронтонів. Наявні тріщини, відшарування та втрати фарбового шару з ґрунтом на ділянках стикування по периметру зображень на металевій основі. На поверхні живопису простежуються ущільнені забруднення та кіптява від вихлопів автотранспорту.

Як вже зазначалося, що при виборі методики та матеріалів для проведення консерваційних або реставраційних заходів на пам'ятці монументального живопису реставратори керуються не тільки власним досвідом, а й рекомендаціями спеціалізованих наукових підрозділів та лабораторій реставраційних установ. Разом з цим, наслідки проведених експериментальних робіт на живописі під час попередніх реставраційних втручань, не могли не вплинути на сучасний стан розписів. В результаті застосування експериментальних лаків (АКО – алкідосиліконовий лак, розчин фторлону) на поверхні живопису спостерігається деструкція покривного шару у вигляді білого нальоту та значна зміна тону і кольору реставраційних тонувань, що мають незадовільний зв'язок з основою (Б. Рис. 124).

Не втратило актуальності і питання збереження та реставрації настінних розписів, розміщених на укосах кріпосних стін перед Троїцькою надбрамною церквою. Суттєві зміни в стані монументальних розписів спричинені як мікрокліматичними, фізико-хімічними та природними чинниками, так і тривалою відсутністю проведення своєчасної реставрації. На обох композиціях наявні порушення зв'язку між штукатурним шаром та кладкою стіни, а також розшарування штукатурки, що особливо фіксується в нижній частині зображень. Загальне погіршення стану спричинене й активізацією та прогресуючим характером деструкційних процесів в структурі матеріалів штукатурного та фарбового шару внаслідок безпосереднього впливу атмосферних чинників на площу стінопису (перезволоження, вивітрювання, вигорання та деградація пігментів тощо). На поверхні живопису простежується розкладання шару лаку, ущільнене забруднення, кіптява та сітка жорсткого кракелюру з активним луценням фарби (Б. Рис. 132, 135). Останні спостереження також фіксують прогресуючу динаміку до розширення конструктивних тріщин як на ділянках з живописом на мурах, так і в інтер'єрі Троїцької надбрамної церкви. Ситуацію підсилює активний рух автотранспорту по вулиці Лаврській та вібрація внаслідок вибухів під час обстрілів міста в 2022–2023 рр.

За результатами моніторингу монументальних розписів інтер'єру площею 720 м² незадовільний, локально аварійний, стан спостерігається, головним чином, на ділянках склепінь, арок та у підкупольному просторі, де наявні конструктивні тріщини з відшаруванням та втратами штукатурного шару, а також осередки ураження мікрофлорою (особливо в застійних зонах). Певну небезпеку становлять і ділянки з виносом водорозчинних солей, кіптява та ущільнене пило-жирове забруднення, яке є поживним середовищем для життєдіяльності мікроорганізмів. Внаслідок природного старіння матеріалів колишні реставраційні тонування потемніли, змінились у кольорі та спотворюють загальний колорит авторського розпису (Б. Рис. 136–147).

У відносно стабільному стані перебувають конструктивні елементи іконостасу та лав-стасидій. Проте на окремих іконах наявні тріщини та розходження частин дерев'яної основи, дрібні втрати фарбового шару та ґрунту, кракелюр ґрунтового походження, локально з жорсткою деформацією країв (особливо на іконах пророчого ряду), ущільнене пилове забруднення поверхні (Б. Рис. 148–150). А також локальні відшарування, втрати левкасу та золочення, механічні пошкодження (потертості, подряпини) на поверхні декоративних елементів іконостасу та лав-стасидій (Б. Рис. 151).

Таким чином, визначено такі види руйнації ансамблю монументального живопису Троїцької надбрамної церкви:

1. Конструктивного характеру (по тріщинах в елементах архітектурних конструкцій);
2. Структурного характеру (відшарування та втрати штукатурної основи, фарбового шару, ґрунту);
3. Ураження поверхні мікрофлорою (пліснява);
4. Механічні пошкодження, викликані антропогенними факторами (подряпини, сколи, тертя одягу).
5. Руйнація живопису внаслідок виносу водорозчинних солей.
6. Потемніння колишніх реставраційних тонувань.
7. Ущільнене пилове забруднення, кіптява, павутиння.

Багаторічний досвід вивчення, технологічного дослідження та реставрації настінних розписів в Україні та за кордоном окреслив загальну проблематику та причини, що впливають на стан збереження архітектурних пам'яток та їх живописного оздоблення [139, 228, 229, 232, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 242, 246, 249, 253]. Основною причиною старіння стінопису церковних будівель та предметів декоративно-прикладного мистецтва, що в них зберігаються, є зміни мікрокліматичних умов в інтер'єрі храмів. При цьому формування мікроклімату здійснюється під дією цілого ряду факторів, які безпосередньо впливають на ці зміни. Серед них:

1. Вплив оточуючого середовища, проникнення вологи, пилу, кіптяви та інших засмічувачів повітря.
2. Різкі коливання температури та вологості.
3. Мікологічні ураження (бактерії, гриби, пліснява, личинки).
4. Природне старіння матеріалів.
5. Техніка та технологія виконання розписів.
6. Реставраційні втручання.
7. Пошкодження антропогенного, механічного характеру (війни, стихійні лиха, техногенні чинники тощо).

Вплив вологи

Відмічено, що близько 70% всіх пошкоджень будівлі пов'язані зі змінами оточуючого середовища, які викликають руйнування будівельних матеріалів, старіння розчинів мурування, зменшення міцності і несучих властивостей каменю, цегли, плінфи. Причини аварійного стану кам'яних стін будівель пов'язані зі змінами гідрогеологічних умов, з просадкою основ і фундаментів, що призводять до деформації конструкцій та появи активних тріщин, які проходять по ослаблених місцях – прорізах, арках, склепіннях. Розвиваючись в прихованій формі, зміни властивостей та стану ґрунтів основи, ступінь їх зволоження на прилеглий до пам'ятки території є найбільш впливовим фактором на стан збереження пам'ятки. Від надмірного зволоження під дією ґрунтових вод часто страждають нижні ділянки будівельних конструкцій. Внаслідок відсутності вологозахисних бар'єрів – гідроізоляції фундаментів та цоколю, відсутності відмостки порушення гідрогеологічних умов призводить до перезволоження конструкцій та міграції вологи вглиб кладки. В свою чергу промерзання, насиченої вологою, кладки викликає її деструкцію та руйнування. Негативним фактором слід зазначити і неналежне водовідведення від цоколя і даху, пошкодження водостічних труб та жолобів, що створює додатковий чинник для потрапляння вологи ззовні.

Брак захисту від дії будь-якого джерела вологи – атмосферної, ґрунтової, конденсаційної – є однією з основних причин руйнування штукатурної основи

настінного живопису. Багаторазове насичення водою і висушування поступово знижують міцність штукатурки як в зволоженому, так і в сухому стані, призводить до вимивання мінерального в'язучого з штукатурної основи та зменшення адгезійного зв'язку з фарбовим шаром.

Проте, волога, потрапляючи в структурні шари основи та живопису, викликає не тільки механічне руйнування, але й є наслідком фізико-хімічних процесів, пов'язаних з утворенням та переміщенням водорозчинних солей. Міграція вологи, насиченої солями, спричинює кристалізацію солей (сульфатів, хлоридів тощо) на поверхні живописного шару, викликаючи його руйнування. Деякі з твердих часточок ґрунтових солей, що заносяться вітром, хімічно активні та гігроскопічні, тому здійснюють безпосередній вплив на пігменти фарбового шару, а також є осередками конденсації вологи на поверхні розписів [228]. Крім того, волога стає чинником і інших хімічних реакцій, що виникають внаслідок окислення під впливом атмосферних газів, викликаючи зміни складу деяких пігментів. Під час цього процесу пігменти змінюють свій колір та призводять до незворотних наслідків – спотворення колориту авторського живопису.

Температурно-вологісний режим (ТВР)

Ступінь вологопоглинання матеріалів визначається температурою та відносною вологістю повітря. Крім того, температурно-вологісний режим всередині приміщення залежить від кліматичних умов ззовні, місцезнаходження об'єкта, від системи опалення та вентиляції. Суттєво впливають на режим всередині приміщення вологість зовнішнього повітря, його засміченість, добові та сезонні коливання температури. Ступінь захищеності від зовнішніх кліматичних чинників також визначається якістю віконних та дверних заповнень, наявністю чи відсутністю притвору, тамбуру.

Різка зміна температурно-вологісних умов є особливо згубною для настінного живопису. В своїй основі твір монументального живопису поєднує різні матеріали (цегла, штукатурка, фарба), тому волога на його поверхні конденсується найбільш інтенсивно. Значного впливу зазнають твори,

розміщені на склепіннях, де більш тонка кладка та нижча температура порівняно зі стінами. Тепле повітря піднімається до поверхні склепінь, в результаті чого випадає так звана «роса». Наслідками цього є конденсація вологи на поверхні живопису та її накопичення між ґрунтом та фарбовим шаром. В період підвищеної вологості повітря та стін штукатурка перезволожується та збільшує свій об'єм. При чому відбувається порушення механічної міцності штукатурного шару, його повітропроникність, розчинення або розм'якшення в'язива фарбового шару. В таких умовах штукатурка відшаровується, деформується, розтріскується та обвалюється. Також можуть спостерігатися лущення і відшарування фарбового шару від ґрунту. Органічне в'язиво, що використовується для стінопису (клей тваринного або рослинного походження, білок, казеїн тощо), під дією підвищеної вологості втрачає свої первісні властивості та стає поживним середовищем для багатьох видів мікрофлори.

Дія мікроорганізмів

При відносній вологості повітря вище 70% – в умовах, сприятливих для активних метаболічних процесів, починається розвиток мікроорганізмів, які викликають глибокі деструктивні зміни в матеріалах живопису, штукатурки та мурувальних розчинів, утворюючи ферменти щавлевої та оцтової кислот [233]. Використовуючи в якості джерела харчування в'язиво фарбового шару, ґрунту або реставраційні клеї, мікроорганізми здатні змінювати колір пігментів, та іноді призводять до повної руйнації фарбового шару. Окрім органічних сполук, що використовуються для створення розписів, розвитку мікрофлори сприяє також гігроскопічність матеріалів та фактура поверхні (наявність порожнин, втрат та шорсткості). При чому, деструктивна активність мікроорганізмів на живописі не обмежена її поверхнею, вони проникають глибоко всередину шару фарби та штукатурки, і їх руйнівний ефект може бути ще сильнішим у глибших шарах. Цей процес викликаний кількісними та якісними змінами мікрофлори, що відбуваються з часом на настінних розписах під впливом сезонних коливань температури та вологості,

або змінами, спричиненими самими мікроорганізмами. Так, мікроорганізми, які першими осідають на розписі, шляхом свого розвитку змінюють властивості середовища існування, роблячи його більш придатним для популяцій все більшої кількості видів [240]. Міграція дощової та талої води шляхом капілярного підсосу та її накопичення в порах матеріалів провокує процес адсорбції вологи мікроорганізмами, які, в свою чергу, заважають її випаровуванню.

Як показують проведені дослідження, інтенсивний розвиток мікроорганізмів внаслідок конденсаційного зволоження спостерігається на більш холодних ділянках кладки (склепіння, підкупольний простір, віконні відкоси) [232]. Зазвичай в таких місцях фіксується утворення темних чорних та брунатних плям та процес активного руйнування фарбового шару [234]. Чутливість мікроорганізмів до сонячного світла, зокрема УФ-випромінювання, надала їм здатності розвиватися в темряві, особливо в застійних зонах, де спостерігається недостатній повітрообмін. Гриби та інші мікроорганізми активно розвиваються на поверхнях зімкнутих склепінь, у кутках, в нижніх частинах будівлі, а також скуфії барабану (вище верхнього рівня вікон) – в зонах, що не вентилуються.

Мікробні атаки посилюються за рахунок присутності в повітрі хімічних забруднювачів, головним чином CO_2 , аміаку та оксидів азоту, присутність яких зростає з розвитком цивілізації. Агресивні хімічні сполуки призводять до того, що мікроорганізми розвиваються в штукатурці, де знаходять кращі умови розвитку, ніж на її гладкій поверхні [240].

Сприятливим для розвитку бактерій та грибів є зони з високим вмістом вологи будівельних матеріалів. На найбільш зволжених та освітлених ділянках розвиваються зелені та синьо-зелені водорості (цианобактерії), ріст яких є індикатором для визначення перезволжених ділянок кладки стін та інших конструктивних елементів.

Поряд із загальними причинами біопошкоджень монументального живопису та будівельних матеріалів існують індивідуальні чинники розвитку

мікроорганізмів, пов'язані з конкретними мікрокліматичними умовами та архітектурними особливостями будівель.

Пил та забруднення

Додатковим поживним середовищем для мікроорганізмів є різного роду ущільнені поверхневі забруднення, які століттями накопичуються на поверхні монументального живопису. При цьому поверхневе забруднення або безпосередньо руйнує фарбовий шар, або утворює сприятливі умови для руйнуючого впливу інших чинників. Тверді часточки пилу діють як абразиви та сприяють виникненню на поверхні фарбового шару численних мікроскопічних подряпин та тріщин, що полегшує проникання пару, води та газів в більш глибокі шари живопису. Окрім того, вплив забруднень не обмежується тільки загальним спотворенням розписів або приховуванням цілих його фрагментів. Пило-жирові забруднення спроможні змінювати фактуру, світлозаломлення та відбиваючу здатність фарбового шару.

В останні роки виникла нова проблема, пов'язана з проведенням богослужінь у храмах, внаслідок чого повністю змінюється спосіб експлуатації будівель зі збереженими настінними розписами та іконостасами. Небезпекою є як різкі зміни мікроклімату, так і специфічні забруднення внутрішнього повітряного середовища, що виникають під дією продуктів згоряння свічок та лампадної олії, характерні для приміщень, де проводяться богослужіння. Реставраційна практика показує, що вкриті кіптявою ділянки живопису практично неможливо розчистити без втрат авторського живопису [128, с. 181].

Техніка виконання

Проте стан збереженості та довговічність живопису, окрім історичних, природних, фізико-хімічних, мікро-біологічних та інших чинників, значною мірою залежить і від техніки та матеріалів виконання розписів. Незважаючи на свої позитивні якості, обумовлені простотою використання та широким спектром технічних прийомів, олійні фарби за всіма показниками виявилися найменш придатними для настінного живопису. Окрім того, що олійне в'язиво

розкладається під дією вапна в лужному середовищі, олійні фарби створюють повітронепроникну плівку, що перешкоджає нормальному повітрообміну в приміщенні. В результаті підвищеної вологості та внаслідок осаду вологи на поверхні холодних стін, олія втрачає свій молекулярний зв'язок. Наслідками цього є конденсація вологи на поверхні стінопису та її накопичення між ґрунтом та фарбовим шаром, де утворюється сприятливе середовище для росту пліснявих грибків. Серед недоліків монументального олійного живопису – потемніння та пожовтіння фарб, відмічене в процесі старіння олійного в'язучого, та створення блискучої поверхні, що перешкоджає естетичному сприйняттю зображення.

Деякі негативні властивості олійних фарб були вивчені та описані ще на початку ХХ ст. в працях дослідника техніки та технології живопису Д.І. Кіпліка та відомого реставратора пам'яток церковної архітектури П.П. Покришкіна. Зокрема, в своїй публікації «Краткие советы по вопросам ремонта памятников» П. Покришкін підсумовує: *«Від нових стінописів олійними фарбами слід безповоротно відмовитися, головним недоліком яких є перешкоджання «диханню» стін»* [188].

Як вже зазначалося, перебуваючи у постійній взаємодії зі складовими зовнішнього середовища – повітрям, світлом, температурою та вологістю, в певних умовах твори живопису зазнають змін колористичних характеристик. Загальне потемніння тону живопису, властиве всім олійним фарбам, що характеризується як «патина часу», не несе в собі небезпеки для матеріальної та естетичної цінності пам'ятки. Разом з тим, зміна кольору локальних ділянок твору внаслідок особливих фізико-хімічних властивостей окремих груп пігментів призводить до порушення цілісності колориту. Деградація або зміни фізико-хімічних властивостей матеріалів фарбового шару викликані зміною ступеня окислення у структурі фарби або утворенням продуктів складної хімічної реакції, що в кінцевому результаті призводить до незворотних процесів [232]. Зміна свого початкового кольору олійної фарби пов'язана, насамперед, з хімічним складом пігменту, що входить до структури фарбового

шару. Так, під дією сірчаної кислоти свинцеве білило перетворюється в чорний сульфід свинцю, а деякі сині пігменти, що містять мідь, – в оксид міді [227]. Разом з тим, фарби, що мають у своєму складі сажу, вугілля – хімічно нейтральні, однак мають здатність адсорбувати з оточуючого середовища агресивні гази.

До деградації внаслідок поверхневого окислення схильний один із найпопулярніших зелених пігментів XV–XVIII ст. – яр-мідянка. Про нестійкість цієї фарби було відомо давно, але незважаючи на це, вона повсюдно використовувалася художниками завдяки своїй первісній яскравості і чистоті. Щоб запобігти деградації яр-мідянки, художники минулого покривали її шаром смоляного лаку, що згодом призводило до утворення на поверхні творів мідного резинату, який з часом набував коричневого забарвлення [227; 246].

Дегенеративні процеси, що протікають в структурі фарбового шару, спричинені і хімічними реакціями між самими пігментами та їх взаємодією з в'язучою речовиною – олією. Реакції між пігментом та в'язивом, пов'язані з концентрацією та полімеризацію насичених жирних кислот олії у складі фарбового шару, сприяють утворенню на поверхні живопису помутніння або збільшення прозорості [246]. Такі зміни характерні для фарб, що містять свинець, цинк а також ультрамарин, останньою стадією якого в процесі взаємодії є повне знебарвлення синього пігменту [227].

Попередні реставрації (некоректна реставрація)

Реставрація як комплекс заходів, направлений на усунення подальших руйнувань та досягнення оптимальних умов тривалого зберігання пам'ятки, іноді має й негативні наслідки. Зокрема, вони пов'язані із невдалим вибором реставраційних матеріалів, застосування яких призвело до аварійного стану або, навіть, втрати пам'ятки. Як приклад, дослідники приводять невдалий досвід застосування казеїну для реставрації багатьох пам'яток давньоруського періоду та перші спроби впровадження в реставраційну практику синтетичних полімерних матеріалів – розчинів полібутилметакрилата (ПБМА) та ПВА.

Зокрема, ПБМА створює на поверхні живопису блискучу плівку, яка характеризується низькою теплостійкістю та є липкою, що затримує бруд. Водночас, останні дослідження фіксують стійкість ПБМА до УФ-променів [236]. Крім того, для кожного виду об'єкту реставрації існують свої специфічні вимоги при виборі реставраційних матеріалів.

Тривалий час швидко зростаючий об'єм робіт на пам'ятках з олійним розписом в Україні з незначним коригуванням після техніко-технологічних обстежень та характеру руйнувань фарбового шару був виконаний тільки на основі, перевіреного часом, воско-смоляного закріплення [101, с. 81]. На сьогодні дослідження, проведені за кордоном щодо використання воско-лакових композицій для реставрації олійного живопису, показали, що цей метод закріплення фарбового шару часто призводить до зміни тональності та фактури авторського шару [236]. Крім того, застосування воско-смоляного розчину з метою захисту від вогкості оберігає тільки від конденсаційної вологи, що з'являється в момент дотику теплого повітря з холодною стіною. Разом з тим, воско-смоляна плівка здатна порушити паропроникність ділянок стіни та штукатурки, що призводить до накопичення капілярної вологи в порах матеріалів. Небажаним є користування воском і на поверхнях, що знаходяться під дією прямих сонячних променів. Крім того, відмічена схильність воску до кристалізації при низьких температурах, що призводить до зміни його фізичної структури та втрати адгезійних властивостей. Однак, найсуттєвішим недоліком зазначено незворотність цього матеріалу.

На думку колишньої очільниці КМСНРВМ І.П. Дорофійенко, багаторічний досвід використання на українських пам'ятках традиційних розчинів на основі ПХВ для закріплення штукатурної основи та воско-лакової мастики для закріплення олійних розписів, свідчить про задовільний стан закріпленого живопису. Проте із застереженням, що «візуальні висновки мають бути підкріплені точними науковими дослідженнями», а «такі тонкі методи аналізу, що дозволяють визначити якісні зміни, які відбулися з часом

в реставраційних матеріалах, дуже трудомісткі і потребують спеціального фінансування» [101].

Іноді негативні сторони має відсутність чітких критеріїв при виборі першочерговості заходів під час проведення ремонтно-реставраційних робіт в пам'ятках храмової архітектури. Зазвичай, роботи починають з реставрації монументального живопису та іконостасу в зв'язку з їх аварійним станом. При цьому не приділяється належної уваги попередньому вивченню та усуненню причин цього стану. Пам'ятка архітектури часто буває не підготовленою до проведення реставраційних заходів: не усунені причини зволоження конструкцій, не забезпечений належний захист внутрішнього об'єму від впливу зовнішніх кліматичних умов, не нормалізовані температурно-вологісний режим та внутрішній повітрообмін. В таких умовах вже відреставрований живопис продовжує зазнавати дії всього комплексу чинників, що раніше викликали його руйнування, відтак, потребуючи повторних заходів та додаткових матеріальних затрат на його реставрацію.

Таким чином, вирішувати проблеми збереження церковної будівлі та її оздоблення необхідно комплексно, одночасно вивчаючи особливості температурно-вологісного режиму пам'ятки, стану конструкцій та виявлення основних факторів, що впливають на їх дестабілізацію.

3.3 Оптимізація програми реставрації Троїцької надбрамної церкви в сучасний період

Як і більшість творів мистецтва, що зберігаються в пам'ятках архітектури, настінні розписи майже завжди знаходяться в гіршому стані в порівнянні з живописом та іншими рухомими предметами, які знайшли свій прихисток та збереження в музейних фондосховищах. Винятковим чинником цього є технічна особливість настінних розписів – єдність з будівлею, що визначає особливості їх збереження, які не можуть бути іншими, як консервація та реставрація *in situ* [245]. А цей факт з багатьох причин ставить

набагато складніші завдання перед реставраторами. Задовільне збереження монументального розпису в основному залежить від задовільного збереження та утримання будівлі вцілому.

Враховуючи зазначені вище чинники: зміни умов оточуючого середовища, інженерно-геологічні та антропогенні фактори, біоураження, стрімке старіння несучих конструкцій, некоректні реставраційні втручання, необхідним було створення комплексної програми реставрації пам'ятки на основі проведених хіміко-технологічних та мікробіологічних досліджень. Зокрема, досліджень, пов'язаних з вивченням змін у матеріальній структурі пам'ятки внаслідок дії застосованих в минулому реставраційних матеріалів.

Важливим завданням, пов'язаним з реставрацією історико-культурних пам'яток у світовій практиці, є максимальне дотримання засад консервації, тобто мінімального втручання в їх першооснову. Реставраційні методики, які застосовуються на об'єкті, повинні максимально зберігати його автентичність, за можливості зберігати первісні матеріали і конструкції, а в разі необхідності застосовувати ті нові методики і матеріали, які не наносять шкоди старим частинам будівлі й можуть утворити з автентичними матеріалами і конструкціями надійну статичну будівельну систему [177, с. 71].

Сучасний підхід до вибору матеріалів для реставрації монументального живопису має відповідати основним критеріям, пов'язаними як з довговічністю – здатністю зберігати свої властивості протягом тривалого часу, так і спроможністю не змінювати структуру авторського матеріалу, його фактуру та тональність. Разом з тим, реставраційні матеріали не мають перешкоджати проведенню повторних консерваційних заходів. До матеріалів, що застосовуються для живопису на відкритому повітрі, пред'являються підвищені вимоги – стійкість до атмосферних, біологічних та фізико-механічних чинників. В основі комплексної програми реставрації церковної будівлі, що має настінні розписи та іконостаси, повинні враховуватися усі фактори, що впливають на формування його мікроклімату. Крім того, будівлю слід розглядати у взаємозв'язку з оточуючим середовищем, забезпечуючи

можливу стабільність внутрішнього повітряного середовища та її захист від зовнішніх кліматичних впливів.

Отже, беручи до уваги міжнародний та вітчизняний досвід реставрації, оптимальною для відновлення пам'ятки фахівцями визначено наступну послідовність заходів:

1. Виявлення дефектів елементів конструкцій, з'ясування причин деформацій, розробка пропозицій щодо підвищення міцності фундаментів та архітектурних конструкцій, розробка завдання на архітектурну реставрацію;

2. З'ясування причин зволоження архітектурних конструкцій, розробка та здійснення проєкту захисту будівлі від ґрунтової та поверхневої вологи (гідроізоляція);

3. Усунення причин замочування стін та склепінь атмосферними опадами, модернізація системи відводу води з покрівлі даху;

4. Техніко-технологічне та мікробіологічне дослідження зовнішнього та внутрішнього опорядження, монументального живопису, іконостасу;

5. Ремонтно-реставраційні роботи на фасадах (ремонт даху, оздоблювальні роботи, реставрація ліпного декору, пофарбування, золочення тощо);

6. Організація спостережень за ТВР, вивчення внутрішнього повітрообміну;

7. Консерваційно-реставраційні заходи на монументальному живописі та іконостасі;

8. Розробка методики провітрювання будівлі та її впровадження з визначенням оптимального режиму експлуатації.

Реалізацію програми відновлення пам'ятки національного значення «Троїцька надбрамна церква» узяла на себе «Творча архітектурна майстерня «Ю. Лосицький». В 2018 році розпочалася підготовка до виконання ремонтно-реставраційних робіт на фасадах церкви.

Наразі, сучасний стан розписів екстер'єру церкви поставив низку складних задач перед художниками-реставраторами. Основні питання були зосереджені, головним чином, на проблемі відтворення розписів на металевій основі, які зазнали значних втрат фарбового шару, особливо на західному фасаді. Зважаючи на задовільний стан металевої основи, наявності залишків авторського ґрунту, фарбового шару, малюнку, спираючись на історико-архівні, бібліографічні вишукування, техніко-технологічні та натурні дослідження, авторами проєкту – архітектором-реставратором Ніною Шепітько та фахівцями ТОВ «Художня майстерня Алли Ярош» було запропоновано відновити окремі зображення на металевій основі з реконструкцією втрачених елементів розпису. Щодо іконних зображень, де залишилися фрагменти первісного авторського розпису, – забезпечити максимальний захист та збереженість автентичних ділянок з можливістю їх експонування [116, с. 44].

Разом з тим, ідея реконструкції втраченого живопису формувалась на тлі гострих фахових суперечок. Враховуючи незадовільний стан розписів, висувалися діаметрально протилежні пропозиції щодо вирішення проблеми. Зокрема, наголошуючи на неприйнятності будь-якого втручання в авторський задум твору, реконструкція втраченого автентичного живопису вважалася деякими спеціалістами як така, що суперечить принципам міжнародних пам'яткоохоронних документів, зокрема, «Венеціанської хартії» реставраторів 1964 року [237]. Водночас, пропонувалась ідея і повної заміни зображень на фасадах пам'ятки, використовуючи при цьому нову основу.

Наразі, подібні дискусії точаться у сфері охорони та реставрації історичних пам'яток ще з другої половини ХІХ ст. На сьогодні поняття «автентичність» (оригінальність, справжність), зазнавши значних трансформацій під впливом ідей розвитку та практики відтворення зруйнованих історичних об'єктів після Другої світової війни, стало трактуватися більш багатозначно [251]. Суттєві корективи у філософію пам'яткоохоронної справи внесені в низку міжнародних правових документів

в галузі охорони та реставрації культурно-мистецької спадщини («Конвенція про охорону культурної та природної спадщини» (Париж, 1972), «Міжнародна хартія про управління археологічною спадщиною» (Лозанна, 1990), «Кодекс етичних принципів охорони і реставрації пам'яток, ансамблів та визначних місць ICOMOS» (Коломбо, 1993) та ін.) [97]. Спроби врівноважити різні концепції знайшли віддзеркалення в Нарському документі (Японія, 1994) та «Ризькій хартії» (2000), які чітко і остаточно не забороняють відтворення, неодмінною умовою якого є «наявність обмірів й відповідної історичної документації (включаючи іконографічні, архівні свідчення та матеріальні рештки) [237].

Таким чином, після тривалої полеміки на засіданні Науково-реставраційної ради Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника у лютому 2019 року «Концепція та обґрунтування реставрації живопису та відновлення втраченого живописного шару іконних зображень на західному та східному фасадах Троїцької надбрамної церкви» були ухвалені. За основу ідеї відновлення ансамблю розписів екстер'єру Троїцької надбрамної церкви був узятий принцип відновлення цілісності архітектурно-художнього образу пам'ятки, скерований науково обґрунтованими методами. Таким чином, ґрунтуючись на висновках комплексних досліджень, фахівцями була складена оптимальна програма реставрації стінопису екстер'єрів та інтер'єрів пам'ятки.

Влітку 2019 року відновлювальні роботи розпочалися з верхніх частин будівлі, а саме з куполу, в ліхтарі якого містилося вісім іконних зображень – «Богородиця з Дітям» та святі архангели Ієгудііл, Рафаїл, Гавриїл, Серафіїл, Михаїл, Оуріїл та Варахіїл. Зображення були виконані на залізній основі олійними фарбами. Однак, стан збереження живопису та металевих листів основи був настільки пошкодженим, що унеможлиблювало їх подальше збереження та експонування: розриви, втрати, деформація та осередки корозії металу, суцільні осипання фарбового шару. Зображення майже не проглядалося (Б. Рис. 152, 153). В зв'язку з цим, було вирішено виконати нові

ікони в техніці олійного живопису на новій металевій основі, використовуючи контури старих зображень (Б. Рис. 154, 155) Демонтовані зображення було переміщено до фондів Заповідника для подальшого дослідження та збереження.

Наступні роботи вимагали від художників-реставраторів вирішення низки інших проблемних питань. Зокрема, в процесі видалення пізніших нашарувань було виявлено деякі невідповідності авторській програмі розпису екстер'єру пам'ятки, що була затверджена Духовним собором лаври та втілена у життя художником В. Соніним в 1902 році. Як показали аналітичні дослідження під час попередніх реставраційних втручань були внесені зміни в елементи окремих ікон, зокрема написів. Так, на зображенні, розміщеному на західному фасаді Троїцької надбрамної церкви, підписаному як «*Святитель Митрополит Михаил*» було виявлено первісний напис «*Митрополит Киевский Священномученик Макарий*». Вірогідно, причиною допущеної неточності були втрати та погана збереженість первісного авторського напису. Дійсно, згідно з наявними архівними джерелами – «Описания Троицкой церкви», датованого 1853 роком [24], та іншими документами періоду проведення живописних робіт 1899–1902 рр. [32] на фасаді були присутні обидва образи. Однак, на початку ХХ ст. з ідеологічних міркувань загальна концепція художнього оформлення екстер'єру змінилась, що позначилося, зокрема на топографії деяких зображень. Під час проведення чергової реставрації цей факт не був взятий до уваги.

Окрім цього, помилковий напис виявився і на зображенні «Св. Рівноапостольної княгині Ольги», яка протягом останніх років отримала не властиве їй написання – «блаженна».

Певні складнощі виникали і під час реставрації стінопису на штукатурній основі, зокрема, в процесі видалення покривного шару та пізніх тонувань і правок. Застосування під час попередніх робіт експериментальних лаків та розчинників на основі синтетичних смол спричинило утворенню на поверхні живопису шару помутнілої плівки, що складно видалялася.

Водночас, технологія видалення потемнілих тонувань, що повсюдно виходили на авторський живопис, потребувала індивідуального підбору хімічних розчинників для окремих ділянок розпису та неабиякого досвіду складної роботи (Б. Рис. 156).

Восени 2021 року відновлювальні роботи на західному фасаді Троїцької надбрамної церкви були завершені (Б. Рис. 157–159). Крім того, здійснені ремонт та заміна перекриття даху, реставрація ліпного оздоблення західного, північного та південного фасадів і барабану куполу, позолотні роботи та пофарбування стін. Подальші заходи стосувалися питань організації консерваційно-реставраційних робіт на східному фасаді, а також в інтер'єрі Троїцької надбрамної церкви¹⁴.

Як вже було зауважено, важливим чинником, який визначає стан творів монументального живопису архітектурних об'єктів, – є температурно-вологісний режим (ТВР), що уповільнює або стимулює фізико-хімічні, фізико-механічні та біологічні процеси. Щоденні добові спостереження відносної вологості повітря в інтер'єрі Троїцької надбрамної церкви, що здійснювались переносними термогідрографами, фіксували коливання до 5-7% при допустимих 1-2%. Однією з причин порушення температурно-вологісного режиму пам'ятки була відсутність герметизації віконних отворів у притворі та основному об'ємі церкви. Внаслідок проходження вологи крізь щілини відбувалася руйнація дерев'яних рам. На їх поверхні простежувалися втрати, пошкодження внутрішнього пофарбування та розвиток пліснявих грибів. Для організації тепло-вологісних умов було запропоновано провести заміну віконних рам в інтер'єрі пам'ятки, що в свою чергу дозволило зменшити період низької температури повітря нижче 0°C. Певна стабілізація внутрішніх параметрів температури та вологості дозволила не тільки організувати реставраційний процес в інтер'єрі, а й обумовила подальшу експлуатацію пам'ятки.

¹⁴ У 2022 році реставраційні роботи були призупинені в зв'язку російським воєнним вторгненням в Україну.

На сьогодні в основі проєкту реставрації пам'ятки архітектури національного значення «Троїцька надбрамна церква» закладений увесь науковий та аналітичний арсенал, що включає: накопичення та документування історичних відомостей про пам'ятку впродовж її існування; виявлення періодів, обсягів та якості попередніх історичних нашарувань, поновлень, реставраційних втручань; розуміння автентичності та ціннісних критеріїв мистецького твору з урахуванням мистецьких традицій та світогляду; вивчення та аналіз матеріальної складової (техніко-технологічні дослідження); дослідження та діагностика стану збереження.

Висновки до розділу 3

Реставраційна практика нашого часу неможлива без попереднього дослідження техніко-технологічних та стилістичних особливостей пам'ятки, визначення характерних тільки для неї технічних прийомів. Крім того, залучення хіміко-технологічних, фізичних та мікробіологічних досліджень до реставраційного процесу викликане необхідністю вивчення причин руйнування пам'ятки та розробки засобів щодо їх усунення та попередження.

Попереднє дослідження техніко-технологічних особливостей ансамблю розписів Троїцької надбрамної церкви не тільки пролило світло на його історію, час створення та атрибуцію, а й посприяло відтворенню і самого процесу роботи майстра над твором, виокремлюючи автентичну структуру пам'ятки. На підставі аналізу відібраних зразків структурних матеріалів живопису Троїцької надбрамної церкви зроблено наступні висновки:

Стіни Троїцької надбрамної церкви викладені з червоної цегли та дикого каменю. Стінопис інтер'єру Троїцької надбрамної церкви виконано не пізніше 1734 року в техніці олійного живопису (основна група пігментів: білило свинцеве, смальта, яр-мідянка, аурипігмент, свинцевий сурик, вохри, умбра, ультрамарин, індиго, кіновар). В якості основи для живопису використаний штукатурний шар періоду XVI–XVII ст., товщиною 2-3 см, в складі якого

ідентифіковане вапно з наповнювачем (пісок) та рослинний клей, на якому збереглися залишки первісного розпису. Первісний розпис, виконаний клейовими фарбами, може датуватися початком XVII ст. (зберігся фрагментарно, в незадовільному стані). Потребує додаткового дослідження.

Вівтарна огорожа Троїцького храму виконана в 1734-35 році чернігівськими та київськими майстрами. Для конструкції та ікон іконостасу використана основа з липи. Станковий живопис виконаний в змішаній техніці, технологія якої базується на поєднанні шарів білкової темпері та олії.

Живопис екстер'єру, виконаний на металевій основі. Матеріал основи – цинк. Розпис в техніці олійного живопису здійснено по шару олійного ґрунту, що містить свинцевий сурик.

Згідно з висновками проведених технологічних досліджень та сучасного наукового моніторингу Троїцької надбрамної церкви визначено проблематику сучасного стану пам'ятки та розроблено програму необхідних консерваційно-реставраційних заходів. В основу положень сучасної програми реставрації Троїцької надбрамної церкви закладений один з найважливіших принципів наукової реставрації – принцип мінімального втручання в історичний матеріал, що відповідає міжнародним пам'яткоохоронним документам, ратифікованим Україною. Актуальність цього принципу сьогодні безпосередньо пов'язана з розвитком науки і техніки, а також використанням сучасних матеріалів та технологій у вирішенні проблеми забезпечення захисту розписів від зовнішніх кліматичних впливів з урахуванням тривалості збереження їх експозиційного вигляду. Відтак, суттєвого значення набуває питання довговічності застосованих реставраційних матеріалів для збереження вже відреставрованого живопису. Окрім цього, основні принципи та методи реставрації, вибір матеріалів для консервації зовнішнього живопису, що знаходиться під дією сонячної радіації та агресивних домішок у повітрі сучасного міста, мають бути спрямовані на забезпечення умов збереження автентичності його матеріальної структури, а також художнього та історичного значення.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та завдань, за результатами проведення комплексного дослідження монументального живопису Троїцької надбрамної церкви, ґрунтовного вивчення його історії та практичного досвіду реставрації з кінця XVII ст. до сьогодення, сформульовано наступні висновки:

1. На підставі аналізу й узагальнення наявного історіографічного матеріалу, встановлено, що питання, пов'язані з реставрацією ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви, досі **не були предметом спеціального наукового дослідження як комплексного явища**, що включає багатовіковий хронологічний діапазон. Наукові інтереси попередніх дослідників пам'ятки зосереджувалися на ґрунтовному вивченні особливостей стилістики, семантики, іконографії й атрибуції розписів, висвітлюючи загальну картину розвитку українського монументального та іконописного мистецтва XVIII–XX ст., епізодично торкаючись теми реставрації мистецького оздоблення церкви.

Формування джерельної бази, основу якої склав значний обсяг *першоджерел* з архівів міста Києва (Центральний державний історичний архів України (архівні документи XVIII–початку XX ст.), Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (1917–1968), архіви Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та науково-дослідного інституту «УкрНДІпроектреставрація» (проектно-реставраційна документація 1950–2018 рр.), здійснено з урахуванням наукового та практичного досвіду художників-реставраторів, які брали безпосередню участь в процесі відновлення Троїцької надбрамної церкви (О.Ф. Плющ, А.Й. Марампольський, І. П. Дорофієнко, А.Х. Беляй); публікацій, що висвітлюють аспекти історичного розвитку та принципів сучасної реставраційної діяльності в Україні (Л. Ганзенко, Ф. Ернст, Л. Прибега, Т. Тимченко, Ю. Івашко, М. Орленко, В. Шуліка) та науково-методичної літератури з теорії дослідження техніки й технології живопису та методології

реставраційних процесів (В. Лоханько, Б. Сланський, П.Мора та Л.Мора, Р.Дж. Геттенс, Г.Л. Стаут та ін.).

Методологія роботи ґрунтується на міждисциплінарному підході із комплексним застосуванням історичного, системно-аналітичного, системно-діяльнісного, структурно-генетичного, культурологічного, мистецтвознавчого та синергетичного підходів, а також групи спеціальних методів дослідження з залученням техніко-технологічного методу.

2. У ході визначення історичних передумов формування та розвитку реставраційної теорії і практики збереження пам'яток архітектурно-мистецької спадщини на межі XVII–XVIII ст. простежено видозміни в мистецькому образі ансамблю Троїцької надбрамної церкви, остаточне формування якого відбулося у першій третині XVIII ст. Поява у храмовому інтер'єрі настінних розписів, у яких відбилися європейські тенденції і стилістичні риси XVIII ст., розглядається як унікальне художнє явище в українському мистецтві та етап відновлення пам'ятки після наслідків пожежі в Києво-Печерській лаврі 1718 року. З'ясовано, що особливості живописного виконання були пов'язані зі зміною техніко-технологічної культури розписів – запровадженням олійної техніки, яка надала лаврським митцям нових можливостей у засобах художньої виразності. Водночас, захоплення художників новою технікою стало причиною абсолютного нищення первісного малярства методом суцільного поновлення.

3. У результаті опрацювання низки архівних джерел XVIII–XIX ст. виявлено, що піклування про стан Троїцької надбрамної церкви, а відтак, і часті поновлення її художнього оздоблення зумовлені особливим шануванням храму як «Святої брами». В Києво-Печерській лаврі, як провідному мистецькому осередку в країні, справа поновлення розписів доручалась вихованцям власної малярської школи та найманим майстрам. Для керівництва роботою запрошувалися провідні художники свого часу (М. Якубович, Ф. Павловський, А. Галик, З. Голубовський, Іринарх, пізніше – І. Їжакевич, В. Сонін, А. Рокачевський, П. Сорокін). В основі ідеї церковних

поновлень Троїцької надбрамної церкви завжди передбачалось деяке поліпшення стану чи виправлення недоліків. Водночас, методи «церковної реставрації» найчастіше перевершували потреби простого ремонту і служили засобом приведення зображення у відповідність до художніх уподобань часу, що не враховувало історико-культурного та художнього значення об'єкту.

4. З'ясовано, що відновлення Троїцької надбрамної церкви наприкінці XIX–першій третині XX ст. тісно пов'язане з розвитком теоретичної думки в гуманітарній сфері та переоцінці культурного надбання минувшини, його історичної цінності для науки, де «реставрація» стала однією з форм вивчення стародавньої матеріальної культури. Звідси зародження ідеї реконструкції сакральних пам'яток в їх «первісному вигляді». Задачі та принципи історичного вивчення пам'ятки спиралися на аналітичний апарат археологічного дослідження, використовуючи метод розкриття її від пізніших нашарувань. Наслідком подібних теоретичних концепцій стало знищення живописно-пластичного оздоблення фасадів Троїцької надбрамної церкви під час відновлювальних робіт у періоди 1881–1883 рр. та 1899–1902 рр. (реставрація В. Соніна) з метою відтворення в пам'ятці стилістики XI–XII ст. шляхом формальних прийомів археологічної реконструкції. Справа відновлення пам'яток координувалася указами св. Синоду та підтримувалася імперською політикою держави.

Натомість, формування наукового підґрунтя в царині збереження пам'яток та пам'яткоохоронні ініціативи українських діячів культури і мистецтва (М. Біляшівський, К. Широцький, Ф. Ернст, М. Бойчук, Ф. Шміт) в перші десятиліття XX ст. створили умови для заснування у 1924 році на теренах Лаврського музею культів та побуту Реставраційної майстерні (реставратори М. Касперович, К. Кржемінський, К. Мощенко), діяльність якої заклала підвалини наукової реставрації. Теорія і практика реставрації 1920–1930-х рр. сформувала достатньо чіткі правила та методи, що ґрунтувалися на ідеях компромісу археологічних та художніх інтересів. У 1930-і рр. негативне ставлення до пам'яток релігійного культу, фізичне знищення перших

українських реставраторів спричинили кризу в налагодженні та подальшому розвитку реставраційної справи в Україні.

5. На підставі опрацювання наявної проєктно-реставраційної документації 1950–1990-х рр. окреслено основні цикли реставрації стінопису Троїцької надбрамної церкви (1956–1962, 1972–1977, 1979–1990) та іконостасу (1979–1982). Обґрунтовано, що становлення наукових підходів в галузі реставрації монументального живопису в роки масштабної відбудови після наслідків Другої світової війни створило умови для впровадження в реставраційну практику новітніх методик та матеріалів, розроблених українськими фахівцями (О. Плющ, Л. Калениченко). Залучивши до дослідження творів мистецтва спеціалістів з інших наук (хімії, фізики, біології, історії мистецтва), реставраційна діяльність набула якісно нового рівня. Здійснені дослідження та комплекс консерваційно-реставраційних заходів у Троїцькій надбрамній церкві в 1950–1990-х рр. не тільки продовжили їй життя, а й надали цінні історичні свідчення про її історію, конструктивні особливості та оформлення інтер'єру більш раннім живописом. Діяльність нової генерації реставраторів Республіканських спеціалізованих науково-реставраційних виробничих майстерень: Л. Калениченка, В. Бабюка, А. Марампольського, В. Полуніна, В. Степанова, А. Кравцова, О. Лісаневича, І Дорофієнко, А. Беляя та ін. стала поштовхом до відродження пам'яткоохоронних засад та становлення української реставраційної школи.

Аналіз досягнень та втрат в реставраційній галузі було зосереджено на розгляді випробуваних методик та наслідках їх використання у ході реставрації циклів живописного оздоблення Троїцької надбрамної церкви. Встановлено, що оперування новими реставраційними матеріалами, запровадженими в 50-х рр. ХХ ст., мало і негативні наслідки. Критичні відгуки базувалися на низці досліджень та науковому аналізі практичного досвіду їх використання.

6. Доведено, що досвід роботи в галузі реставрації пам'яток історії та культури, пов'язаний з техніко-технологічними дослідженнями, розкрив

особливості монументального живопису Троїцької надбрамної церкви та основні культурно-стилістичні зміни настінних розписів пам'ятки. Комплексні дослідження техніки і технології монументальних розписів та іконостасу храму дозволили визначити характерні технічні прийоми, специфіку живописної манери та час створення. У результаті встановлено, що стінопис інтер'єру Троїцької надбрамної церкви виконано не пізніше 1734 року в техніці олійного живопису на штукатурній основі періоду XVI–XVII ст., на якій збереглися залишки первісного клейового розпису (потребує додаткового дослідження). Методами мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізів отримано результати про склад матеріалів стінопису й іконопису храму (хіміки В. Терпило, В. Распопіна). Аналіз основної палітри та набору пігментів фарбового шару дав підстави констатувати відповідність розпису інтер'єрів Троїцької надбрамної церкви художнім традиціям європейського живопису епохи бароко, визначивши його місце в історичному розвитку національного та світового мистецтва.

7. У результаті вивчення актуального стану монументального живопису Троїцької надбрамної церкви, завдяки проведеним сучасним комплексним дослідженням, висновкам наукового моніторингу пам'ятки протягом останніх років, встановлено, що факт відсутності проведення своєчасної реставрації, «природне старіння» матеріалів, агресивне середовище, антропогенні та техногенні фактори призвели до виникнення негативних процесів в стані збереження розписів (конструктивні тріщини, деструкція та деформація основи, втрати та відшарування фарбового шару та ґрунту, кракелюр, деградація пігментів, біоураження, забруднення).

Доведено, що основним фактором, що впливає на збереженість стінопису та іконопису є зміни мікрокліматичних умов в інтер'єрі храмів. Вони залежать від впливу оточуючого середовища, дії вологи, параметрів температури та вологості, мікологічних уражень та експлуатації. Тому вирішувати проблеми збереження церковної будівлі та її оздоблення

необхідно комплексно, вивчаючи особливості температурно-вологісного режиму, стану архітектурних конструкцій, виявлення факторів, що впливають на їх дестабілізацію.

8. Встановлено, що в основу положень сучасної програми відновлення Троїцької надбрамної церкви закладений один з найважливіших принципів наукової реставрації – принцип мінімального втручання в історичний матеріал, що відповідає світовим пам'яткоохоронним тенденціям та міжнародним документам, ратифікованим Україною. Будівля взаємодіє з оточуючим середовищем, що вимагає забезпечення стабільності внутрішніх мікрокліматичних умов та захисту від зовнішніх кліматичних впливів. За основу ідеї відновлення ансамблю розписів екстер'єру Троїцької надбрамної церкви узято принцип відновлення цілісності архітектурно-художнього образу пам'ятки науково обґрунтованими методами і прийомами. Максимальне дотримання засад консервації спрямовується на забезпечення умов збереження автентичності матеріальної структури пам'ятки, її художнього та історичного значення.

Окреслено перспективи наступних нагальних досліджень, пов'язаних з проведенням комплексу консерваційно-реставраційних робіт в інтер'єрах Троїцької надбрамної церкви.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Архівні джерела

Центральний державний історичний архів України у м. Київ (ЦДАК України)

Ф. 128 (Києво-Печерська Свято-Успенська лавра, м. Київ. 1572–1929 рр.)

1. Дело о посещении Елизаветой Петровной города Киева и пожертвовании лавре 17000 руб. 1743–1744 рр. Оп. 2 заг. Спр. 2. 155 арк.
2. Дело о реставрации живописи в Свято-Троицкой церкви дворянином Оробиевским. 1825–1848 рр. Оп. 2 заг. Спр. 103. 15 арк.
3. Дело о сделании иконостаса в Лаврской Великой церкви. 1719–1848 рр. Оп. 1 заг. Спр. 6. 34 арк.
4. Дело об открытии вновь прежде существовавшей и потом уничтоженной живописной из одних лаврских послушников. 1852 р. Оп. 1 заг. Спр. 2221.
5. Доклады, рапорты и ведомости счетчиков, смотрителей о работе иконописной, живописной мастерской. 1861 р. Оп. 2 друк. Спр. 522. 125 арк.
6. Заявление совета церковной общины подотделу ПОЛИРу об отдаче в ее распоряжение зданий лавры. 1921 р. Оп. 2 заг. Спр. 511. 3 арк.
7. Инструкция Народного Комиссариата Юстиции, постановление Совета рабочих и крестьянских депутатов, выписки из газет о декрете от 23 января 1918 г. об отделении церкви от государства. 1919–1922 рр. Оп. 3 заг. Спр. 738. 15 арк.
8. Месячные отчеты ведомости иконописной мастерской. 1877 р. Оп. 2 друк. Спр. 716.
9. О возобновлении в Печерской лавре погорелой церкви и монастыря. 1718 р. Оп. 1 заг. Спр. 5. 156 арк.
10. О живописной школе. 1865 р. Оп. 1 друк. Спр. 996.

11. О командировании двух послушников Киево-Печерской лавры в Свято-Троицкую Сергиеву лавру для обучения живописи. 1865 р. Оп. 1 заг. Спр. 2445. 39 арк.
12. О лаврской иконописной школе, фотографии и позолотной мастерской. 1895 р. Оп. 1 благ. Спр. 3443.
13. О погребении в лавре иеромонаха Алимпия иконописца. 1755 р. Оп. 1 заг. Спр. 135. 4 арк.
14. О поновлении за алтарем Великой церкви писанных на железе 29-ти икон. 1797 р. Оп. 1 заг. Спр. 1039. 10 арк.
15. О поновлении иконописным художеством Большой лаврской церкви. 1772-1776 р. Оп. 1 заг. Спр. 440. 104 арк.
16. О поновлении Святой Браны и позолоте куполов на оной. 1839 р. Оп. 1 заг. Спр. 1939. 13 арк.
17. О поновлении снаружи Свято-Троицкой на Святых воротах церкви. 1881–1889 рр. Оп. 1. Спр. 2766. 45 арк.
18. О поновлении состоящих в Троицких воротах Преподобных пещер святых. 1803 р. Оп. 1 заг. Спр. 1120.
19. О принятии на должность преподавателя иконописи в Лаврской иконописной мастерской учителя рисования Ивана Исидоровича Ижакевича. 1905 р. Оп. 1 заг. Спр. 3267. 11 арк.
20. О присылке в Академию художеств сведений об архитектурных и исторических памятниках КПЛ. 1886–1901 рр. Оп. 2 заг. Спр. 334. 144 арк.
21. О присылке в губернскую канцелярию уведомительной справки о бывшем в Лавре при обучении иконописного мастерства при монахе Алимпии Костантина Сабатовича. 1762 р. Оп. 1 заг. Спр. 384. 12 арк.
22. О расписании священными изображениями и орнаментами внутренних стен церкви во имя Всех Святых, что над Экономическими воротами. 1905 р. Оп. 1 заг. Спр. 3207. 20 арк.
23. Об изготовлении иконостаса и росписи стен Трапезной церкви по проектам Щусева. 1909–1912 рр. Оп. 2 заг. Спр. 439.

24. Описание Троицкой церкви, построенной над «Святыми воротами» по образцу церкви над Золотыми воротами. 1853 р. Оп. 2 заг. Спр. 197. 13 арк.

25. Опись имеющихся в Лаврской малярне кунштам, краскам и прочим малярским принадлежностям и о бытии в Лавре одной только малярни. 1761 р. Оп. 1 заг. Спр. 254. 16 арк.

26. Переписка с казначеем Лавры Амфилофием с эклеззиархом Иеронимом о приеме на работу в Лавру иконописцев для реставрации Троицкой надвратной церкви. 1810 р. Оп. 3 заг. Спр. 57. 3 арк.

27. Переписка церковной общины «Киево-Печерская Успенская Лавра» о передаче художественных ценностей в музей культов. 1923–1924 рр. Оп. 2 заг. Спр. 516. 214 арк.

28. Письмо наместника Лавры Архимандрита Антония в Духовный собор о необходимости преобразовать из существующей иконописной школы в иконописную мастерскую. 1906 р. Оп. 2 друк. Спр. 998.

29. Прошение живописца Давыдова Д.Г. о выдаче ему свидетельства о росписи им Крестовозвиженской церкви и написании 17 икон для Троицкой церкви. 1902 р. Оп. 3. Спр. 577.

30. Реестры малярных разных красок и прочих малярских принадлежностей. 1761 р. Оп. 1. Спр. 254. 16 арк.

31. Решение Духовного собора и рапорты эклеззиарха о ремонте церковных зданий лавры. 1794–1797 рр. Оп. 2 заг. Спр. 22. 181 арк.

32. Уведомление смотрителя лаврской иконописной школы иеромонаха Феогноста в Духовный собор КПЛ о приглашении иконописцев В.Сонина и Никиты Деревянки для росписи наружных стен Свято-Троицкой церкви. 1899 р. Оп. 2 заг. Спр. 410.

33. Удостоверение, выданное Отделом Управления Киевского Губисполкома обществу под названием «Киево-Печерская Успенская лавра» о перерегистрации. 1922 р. Оп. 3 заг. Спр. 815.

34. Указы Синода о поручении ак. Солнцеву реставрации живописи в Успенском соборе. 1843 р. Оп. 3 заг. Спр. 255. 4 арк.

Ф. 725 (Київське товариство охорони пам'яток старовини та мистецтва, м. Київ. 1910–1919 рр.)

35. Переписка с Духовным собором лавры об осмотре каменных плит с древними надписями и акты о повреждениях лаврских строений в период январского вооруженного восстания. 1910–1918 рр. Оп.1. Спр. 9. 38 арк.

36. Переписка с киевским губернатором, историческим обществом Нестора-Летописца об организации археологических раскопок и реставрации Софийского собора. Оп.1. Спр. 11. 35 арк.

**Центральний державний архів вищих органів влади та управління
України (ЦДАВО України)**

Ф. 166 (Міністерство освіти і науки України, м. Київ. 1918-2012 рр.)

37. Документи по Всеукраїнській художньо-реставраційній та репродукційній майстерні. Оп. 11. Спр. 527. 72 арк.

38. Документи про роботу Всеукраїнської художньої реставраційної майстерні (резолюція, протокол, плани, звіти). 1933–1934 рр. Оп. 11. Спр. 528. 56 арк.

39. Звіти, проекти, плани реставраційної майстерні. 1924 р. Оп. 11. Спр. 522. 37 арк.

40. Листування Всеукраїнської художньої реставраційної майстерні з Київською обласною інспектурою про необхідність перевірки стану експонатів в окремих музеях України. 1932-1933 рр. Оп. 11. Спр. 526. 32 арк.

41. Листування з губвиконкомами <...> про охорону майна Києво-Печерської лаври. 1923–1924 рр. Оп. 3. Спр. 55. 55 арк.

42. Матеріали про організацію і роботу архітектурної секції підвідділу ліквідації майна релігійних установ (протоколи, звіти, листування, кошториси). 1919 р. Оп. 1. Спр. 244. 209 арк.

43. Проекти положень про Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини. Звіти про діяльність. 1919 р. Оп. 1. Спр. 680. 45 арк.

Ф. 2581 (Народне міністерство освіти Української Народної Республіки, м. Київ. 1917–1918 рр.)

44. Листування відділу з міськими установами і окремими особами про охорону пам'яток старовини у Києві. 1917–1918 рр. Оп. 1. Спр. 217. 21 арк.

45. Про центральний комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва на Україні. 1917–1918 рр. Оп. 1. Спр. 206. 35 арк.

46. Протоколи ради Центрального комітету охорони пам'яток старовини і мистецтва на Україні. 1917–1918 рр. Оп. 1. Спр. 207. 29 арк.

Ф. 4760 (Українське товариство охорони пам'яток історії і культури, м. Київ. 1966-1987 рр.)

47. Матеріали обстеження комісією Товариства стану збереження та використання пам'ятників історико-культурного заповідника «Києво-Печерська лавра» (доповідні записки, листи до ЦК КПУ і Ради міністрів УРСР) (1967–1968) Оп. 1. Спр. 64. 62 арк.

Ф. 4762 (Комітет у справах культурно-освітніх установ Української РСР, м. Київ. 1945-1953 рр.)

48. Годовые отчеты о работе Государственного историко-культурного заповедника «Киево-Печерская лавра». 1950 р. Оп. 1. Спр. 451. 169 арк.

49. Документы (акты, докладные, постановления и др.) о ходе реставрации музея-заповедника «Киево-Печерская лавра» за 1950 год. Т. 1 Оп. 1. Спр. 456. 175 арк.

50. Переписка с Советом министров УССР о состоянии охраны памятников культуры в Украине. 1946 р. Оп. 1. Спр. 77. 169 арк.

Ф. 4794 (Українське спеціальне науково-реставраційне виробниче управління Держбуду УРСР. 1946-1970 рр.)

51. Докладные записки и справки республиканских мастерских, направленные в Совет Министров УССР и Госстрой о работе по сооружению и реставрации памятников и монументов. 29 травня 1958 року. Оп. 1. Спр. 117. 94 арк.

52. Приказы директора Республиканских мастерских по основной деятельности. 1951 р. Оп.1. Спр. 42. 36 арк.

53. Протоколы совещаний художников-реставраторов ученого совета, художественного совета, технических совещаний республиканских мастерских о состоянии работ на объектах за 1956 год. 23 марта – 6 декабря 1956 г. Оп. 1. Спр. 96. 76 арк.

54. Справка треста, направленная в ЦК КП Украины о восстановлении и реставрации памятников архитектуры на Украине за 1950 год. Оп. 1. Спр. 32. 20 арк.

55. Устав Республиканского специализированного треста по строительству монументов и реставрации памятников архитектуры Госстроя УССР (1947). Оп. 1. Спр. 6. 18 арк.

**Архіви Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»
(НЗ КПЛ)**

56. Альбом фотографій до проекта реставрації Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерського заповідника. 1957 р. КПЛ–А–1023.

57. Васильєв М.Г. Відбудова архітектурних пам'яток Києво-Печерської лаври після пожежі 1718 року. 1993 р. (рукопис). КПЛ–А–ТЗ–1363. 28 арк.

58. Звіт науково-технічної частини з реставрації, музеєфікації та інженерного забезпечення об'єктів культурної спадщини за 2007 рік. КПЛ–А – НДФ–701.

59. Звіт про проведення консерваційно-реставраційних робіт північної стіни «Собор преподобних Печерських ближніх печер» (Акціонерне товариство закритого типу «Майстерня по реставрації живопису», директор АТЗТ В.М. Юдицький. 2007 р. Науково-тех. архів.

60. Звіт про реставрацію настінного живопису південної та північної сторони кріпосних стін біля центрального входу. 1987 р. Науково-тех. архів. Інв. № 17.

61. Звіт про хіміко-технологічне обстеження. Ремонтно-реставраційні роботи на пам'ятці архітектури «Троїцька надбрамна церква». Творча архітектурна майстерня «Ю. Лосицький». Робоча документація. Науково-тех. архів.

62. Звіт частини проектних та ремонтно-реставраційних робіт за 2001 рік. Науково-тех. архів.

63. Научно-технический отчет по реставрации Троицкой надвратной церкви госзаповедника «Киево-Печерская лавра» 1962 р. КПЛ–А–1016.

64. Отчет о реставрации настенной живописи в Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника в г. Киеве. Кн. I. 1991 р. КПЛ–А–НДФ–396.

65. Отчет о реставрации резьбы царских врат Троицкой надвратной церкви КПГИКЗ. 1987 р. Науково-тех. архів. Інв. № 27/VI/2.

66. Отчет по реставрации живописи Троицкой церкви КПГИКЗ. 1977 р. Науково-тех. архів. Інв. №73.

67. Памятник архитектуры Троицкая надвратная церковь (корпус №27). Материалы обследования. 1980 р. КПЛ–А–НДФ–498. 24 арк.

68. Переписка Духовного Собора КПЛ с церковно-археологическим обществом за: 1861, 1881, 1883, 1887, 1886, 1888, 1891–1899 роки. КПЛ–А–1206. 86 арк.

69. Подшивка документов по вопросам снабжения реставрационных работ на территории Киево-Печерского монастыря. 1945–1951 pp. КПЛ–А–1463. Оп. 3. Спр. 3.

70. Проектні пропозиції по реставрації настінних розписів XII ст. Троїцької надбрамної церкви XII ст. Державного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Т.І. 1972 р. Науково-тех. архів. Інв. №65.

71. Проектні пропозиції та звіт з реставрації іконостасу Троїцької надбрамної церкви КПЛ. Т. І. 1983 р. Науково-тех. архів. Інв. №. 57.

72. Проектные предложения и отчет по реставрации живописи фасадов Троицкой надвратной церкви КППИКЗ. Т. 1 (живопись на металле). 1977 р. Науково-тех. архів. Інв. №69.

73. Проектные предложения по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви. 1983 р. КПЛ–А–НДФ–400.

74. Протокол заседания членов Церковно-археологического общества при Киевской Духовной Академии. 1873 р. КПЛ–А–430. 9 арк.

75. Пояснительная записка к проекту реставрации памятников архитектуры «Келии соборных старцев», 1955 р. КПЛ–А–1015.

76. Технічний стан пам'ятки XII–XVIII ст. Троїцької надбрамної церкви, охорон. №4/3, по генплану №27 (Акт від 27 лютого 1998 року) Науково-тех. архів. Папка 27|X|I.

Науково-технічний архів інституту «УкрНДПроектреставрація»

77. Матеріали обстеження монументального живопису та проектні пропозиції по реставрації в пам'ятці архітектури XII–XVIII ст. – Троїцькій надбрамній церкві Держзаповідника «Києво-Печерська лавра». Стан живопису. Ч. І. 1958 р.

78. Научно-технический отчет по реставрации фасада Троицкой церкви. 17.05.1985 Інв. № 1069 – П. Арх № 488.

79. Проектні технологічні рішення по нормалізації вологісного стану стін з живописом, що прилягають до Троїцької надбрамної церкви. Інв. № 11237 – П.

Сімейний архів родини Марампольських, м. Київ.

80. Марампольський А.Й. Звіт про дослідження раннього тиньку і покрасок в нижньому приміщенні Троїцької Надворотної церкви (рукопис).

Література

81. Акуленко В.І. Охорона пам'яток культури в Україні (1917–1990). Київ: Вища школа, 1991. 274 с.

82. Александрович В. Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. *Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, І-90 ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник; ред. т.: Д. Степовик. Київ, 2011. Т. 3. С. 376–432.*

83. Алферова Г.В., Харламов В.А. Київ в другій половині XVII ст. Історико-архітектурний нарис. Київ: Наукова думка, 1982. 159 с.

84. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага: Український університет, 1923. 340 с.

85. Асєєв Ю.С. Архітектура стародавнього Києва. Київ: Будівельник, 1982. 156 с.

86. Афоніна О.С. Становлення засад наукової реставрації монументального малярства в Україні у 1920–1950-х роках. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка»*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64, Том 1. С. 67–73.

87. Афоніна О.С. Стінопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в контексті розвитку естетичних барокових тенденцій.

Український мистецтвознавчий дискурс. Національний авіаційний університет, Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2023. № 3. С. 6–11.

88. Бардік М.А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині ХІХ століття: монографія. Київ: ТОВ «Київська Друкарська мануфактура», 2019. 310 с.

89. Безсонов С.В. Архітектура Києво-Печерської лаври в її історичному розвитку / упоряд. О.М. Черняхівська. Київ : Олег Філюк, 2015. 240 с.

90. Беляй А.Ф. Исследование и консервация иконостаса Всехсвятской церкви Киево-Печерского заповедника. Исследование, консервация, реставрация и атрибуция станковой живописи и резного декора иконостасов Киево-лаврской иконописной мастерской XVII–XVIII веков. *Музееведение и охрана памятников*. Вип. 2. Київ, 1986. 12 с.

91. Беляй А.Ф. К вопросу о материалах и технике станковой живописи Киево-лаврской иконописной школы XVII–XIX веков. *Музееведение и охрана памятников*. Вип. 1. Київ, 1985. 25 с.

92. Беляй А.Ф. Новая атрибуция картины Киево-лаврской иконописной мастерской «Вознаграждение художников». Исследование, консервация, реставрация и атрибуция станковой живописи и резного декора иконостасов Киево-лаврской иконописной мастерской XVII–XVIII веков. *Музееведение и охрана памятников*. Вип. 2. Київ, 1986. 12 с.

93. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ: Мистецтво, 1981. 158 с.

94. Болховітінов Є. Вибрані праці з історії Києва / Упор. Тетяна Ананьєва Київ: «Либідь»-«Іса», 1995. 485 с.

95. Вечерський В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини: Формування, дослідження, охорона. Київ: НДІТІАМ, 2001. 350 с.

96. Вечерський В. Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. *Історія українського мистецтва: у 5 т.* / НАН України, І-90 ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник; ред. т. : Д. Степовик. Київ, 2011. Т. 3. С. 280–376 .

97. Ганзенко Л. Документування у контексті світових ідей збереження культурної спадщини. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології.* Київ: Видавничий дім А+С, 2005. Вип. 2. С. 69–76.

98. Ганзенко Л. Мальовання Успенського собору за джерелами XIII–XX століть. *Пам'ятки України: історія та культура: науковий часопис.* №1-2 (138-139). Київ, 2003. С. 70–91.

99. Ганзенко Л. Федір Солнцев: спроба наукової реабілітації. *Пам'ятки України: історія та культура: науковий часопис.* №1, 1999. С. 111–121.

100. Дорофієнко І.П. Реставрація стародавніх малювань. *Пам'ятки України: щоквартальник Укр. т-ва охорони пам'яток історії та культури,* 1-6, 1993. С. 107–111.

101. Дорофієнко І.П. Проблеми повторних реставрацій. *Дослідження в консервації культурної спадщини.* Зб. матер. міжн. наук.-практ. конф., 2005. С. 81 – 85.

102. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 203 с.

103. Ернст Ф. Данило Михайлович Щербаківський: пам'яті дослідника. *Бібліологічні вісті.* 1928. №1. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=6996> (дата звернення 23.04.2020)

104. Ернст Ф. Київська архітектура XVII віку. Реставрація пам'яток великокнязівської доби в XVII столітті. *Київ та його околиця в історії та пам'ятках* / під ред. М. Грушевського. Київ: Державне видавництво України. ВУАН. № 45, 1926. С.125–165.

105. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII віків. Львів: Вид. Т-во «Криниця» у Києві, 1919. 32 с.
106. Ертель А.О. О стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской Духовной Академии*. Київ, 1887. №4. С. 500–527.
107. Єрмінія, або настанови в живописному мистецтві / переклад Порфірія Успенського. *Труди Київської Духовної академії*. Київ: типографія Києво-Печерської лаври. 1867. Т. 1. Кн. 7. С. 139–192; 1868. Т. 1. Кн. 2. С. 269–315; Кн. 3. С. 526–570; Кн. 6. С. 494–563; Кн. 12. С. 355–445.
108. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. АН УРСР, Музей етнографії та худож. промислу. Київ: Наук. думка, 1983. 177 с.
109. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. 286 с.
110. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етногр. ім. М.Т.Рильського, Львів. відділення. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с.
111. Зайцева В. О. Пам'яткоохоронна та реставраційна діяльність на території Києво-Печерської лаври в період 1920–1960 рр. в контексті реставрації Троїцької надбрамної церкви. *«Вісник Львівської національної академії мистецтв»*, 2021. Вип. № 45, С. 149–157.
112. Зайцева В.О. Аналіз досліджень Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в кінці XIX–на початку XX ст. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *«Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір»*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київ. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 13–14.
113. Зайцева В.О. Досвід реставрації архітектурних пам'яток національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника в повоєнний період. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали Міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019

р. М-во культ. України, Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 166–168.

114. Зайцева В.О. Досвід реставрації монументального живопису інтер'єрів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період 1979–1991 рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: НАКККіМ, 2020. №3. С. 104–109.

115. Зайцева В.О. Дослідження та реставрація двобічного живопису на металі з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації*: наукові доповіді X Міжн. наук.-практ. конф. (Київ, 24–27 травня 2016 року). Київ: Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2016. С. 122–126.

116. Зайцева В.О. Збереження історичного стінопису пам'яток архітектури в контексті проведення реставраційних заходів. «KELM (Knowledge, Education, Law, Management)». №6 (42). Люблін : KWANT STUDIO, 2021. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.6.6>

117. Зайцева В.О. Зовнішній настінний розпис кріпосних мурів Києво-Печерської лаври. Історія реставрації, дослідження та проблеми збереження. *Сіверщина в історії України*. Вип. 11. Зб. наук. праць. Національний заповідник «Глухів», Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, Глухівський Національний педагогічний університет, 2018. С. 26–30.

118. Зайцева В.О. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Дослідження та реставрація. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка»*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 43, Том 1. С. 104–110.

119. Зайцева В.О. Малярський ансамбль Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври у світлі формування «реставраційної» теорії та практики в період в XVIII – XIX ст. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

державного педагогічного університету ім. Івана Франка». Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55, Том 1. С. 94–100.

120. Зайцева В.О. Особливості збереження та реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в 1950–1980-х рр. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали п'ятнадцятої Міжн. наук. конф., 29 травня–2 червня 2018 р., Київ. Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2018. С. 148–152.

121. Зайцева В.О. Поновлення стінопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період XVIII–XIX ст.: огляд архівних джерел. *Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність*. Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р., Київ : НАКККіМ, 2018. С. 323–326.

122. Зайцева В.О. Проблеми збереження монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в сучасний період. *Архітектурний вісник КНУБА : наук.-виробн. збірник*. Київ : КНУБА, 2018. Вип. 16. С. 115–120.

123. Зайцева В.О. Проблеми збереження та реставрації олійних розписів пам'яток архітектури Києво-Печерської лаври. International scientific and practical conference «*Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*»: conference proceeding, November 27–28, 2020. Venice : Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 2020. pp. 178–182. / Міжнародна науково-практична конференція «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (Венеціанський університет Ка' Фоскарі, м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 року). С. 178–182.

124. Зайцева В.О. Розгляд та аналіз техніко-технологічних досліджень монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. збірник / Головн. Ред. М.М. Осетрін*. Київ : КНУБА, 2017. Вип. 64. С. 93–102.

125. Зайцева В.О. Роль іконописної малярні Києво-Печерської лаври в справі відновлення станкового та монументального живопису. *Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку*: матеріали I міжн. наук. спеціалізов. конф., 5 березня 2021 р., Хмельницький. Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2021. С. 35–39.

126. Зайцева В.О. Техніко-технологічні особливості монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Могилянські читання 2017. Збереження й дослідження культурної спадщини України: люди, ідеї, візії*. Зб. наук. праць. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Видавництво «Фенікс», 2018. С. 222–227.

127. Зайцева В.О. Технологічні особливості іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей*. Матеріали наук.-практ. конф., 28–29 жовтня 2021 р. Київ. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київ : НАКККіМ, 2021. С. 8–10.

128. Зайцева В.О. Традиції та інновації іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* [Теоретичні та емпіричні наукові дослідження: концепція та напрями]: Collection of scientific papers “ЛОГОС “ with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference (Vol. 2), May 28, 2021. Oxford-Vinnitsia: P.S. Publishing House & European Scientific Platform. (Збірн. II Міжн. наук.-практ. конф. (Т. 2), 28 травня 2021 р., Оксфорд, Вінниця-Оксфорд: Європейська наукова платформа). С. 210–211.

129. Зайцева В.О. Троїцька надбрамна церква в кінці XVIII–початку ХХ ст.: особливості змін зовнішнього убранства храму. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Сімнадцятої Міжн. наук. конф., 28 травня–1 червня 2019 р. Київ. Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, Київ : НКПКЗ, 2019. С. 204–208.

130. Звід пам'яток історії та культури України. Енциклопедичне видання / Редкол. тому: Відп. ред. П. Тронько та ін. Київ : 2011. Кн. I, Ч. 3. С. 1217 – 2197. URL:http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=elib_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=ID=&S21COLORTERMS=0&S21STR=0005681 (дата звернення: 15.02.2020)
131. Истомина М.П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. *Чтения в историческом обществе Нестора Летописца*. Київ: 1895. Кн. 9. Отд. 2. С. 65–75.
132. Истомина М.П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. *Чтения исторического общества Нестора-Летописца*. Київ, 1898, Т. 12. Отд. 2, С. 3–19.
133. Истомина М.П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в 18 в. *Искусство и художественная промышленность*, 1901, № 10, С. 291–310.
134. Истомина М.П. Фрески XVII–XVIII в. в храмах и костелах юго-западной России и отголоски прошлого в них. *Труды Одиннадцатого археологического съезда в Киеве*. Киев, 1899. Т. 2. С. 61–63.
135. Ігнаткін І.О. Реставрація пам'ятників архітектури Києво-Печерської лаври. *Архітектура і будівництво міст УРСР*. Київ: Вид-во Академії архітектури Української РСР, 1949. 70 с.
136. Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження / відп. ред. В.О.Горбик. Київ: Ін-т історії НАН України, 1998. 399 с.
137. Історія українського мистецтва: у 5 т. Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття / Н. Акчуріна-Муфтієва, В. Александрович, С. Бушак [та ін.]; [ред. Д. Степовик]. Київ: ІМФЕ ім. М.Т Рильського НАН України, 2011. Т. 3. 1087 с.
138. Історія українського мистецтва: у 6-х томах / Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії; Голов. ред. кол.: М. П.

Бажан (голов. ред.) та ін. Київ: Київська книжкова фабрика «Жовтень», 1966–1970.

139. Калениченко Л.П., Плющ О.Ф. Реставрація настінного живопису. Теорія, методика, техніка. Кн. I / автор – упор. Є.Б. Огарков, Київ: Молодь, 2010. 319 с.

140. Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею. 1872–1922 рр. / Колектив авторів. Київ: Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2002. 244 с.

141. Ковпаненко Н. Дослідження національної архітектурно-мистецької спадщини у діяльності історичного товариства Нестора-літописця (1900-ті рр.) *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*. 2014. С. 257–271.

142. Ковпаненко Н.Г. Архітектурно-мистецька спадщина Наддніпрянської України у вітчизняних історичних дослідженнях (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) Київ: Інститут історії України НАН України, 2013. 309 с.

143. Ковпаненко Н.Г. Архітектурно-мистецька спадщина України в працях визначних учених другої половини ХІХ – початку ХХ ст. *Український історичний журнал*. Київ: 2005, Вип. 6. С.112–128.

144. Ковпаненко Н.Г. Тарасевич Олександр. URL http://www.history.org.ua/?termin=Tarasevych_O (дата звернення: 11.05.2018)

145. Кондратюк А.Ю. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: історіографія теми та проблематика дослідження. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра та в контексті української історії та культури*: зб. наук. праць. Вип. 17. Київ: Фенікс, 2007. С. 47–58.

146. Кондратюк А.Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2003. 20 с.

147. Кондратюк А.Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах*. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2004. Вип. 13. Спецвипуск 5. 160 с.

148. Корнієнко В., Купрієць І. До історії реставрації Кирилівської церкви у Києві: документи з архіву Адріана Прахова у фондovій збірці Національного заповідника «Софія Київська» (1881–1889 рр.). *Славістична збірка*. Київ: Ін-т укр. археограф. та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, 2021. №6. С. 74–179.

149. Карпов В.В. Реставрація монументального живопису в Україні в 50–60-ті роки ХХ ст. Суспільні прагнення та ідеологічні колізії. *Культура і сучасність: альманах*. Київ : НАКККіМ, 2023. № 2. С. 88–94.

150. Крайній К.К. Київське Церковно-історичне та археологічне товариство, 1872–1920. *Лаврський альманах: Зб. наук. праць*. Вип. 4. Спецвипуск 1. Київ: Університетське вид-во «Пульсари», 2001. 104 с.

151. Крайній К.К. Реставраційні роботи у Троїцькій надбрамній церкві 1881–1883 рр. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті укр. історії та культури: Зб. наук. праць / Редкол.: Колпакова В.М. (відпов. ред.) та ін.* Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 1999. Вип. 1. 72 с.

152. Курінний П. Три роки праці реставраційної майстерні лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924–1927). *Український музей. – Збірник 1: Репринтне видання 1927 року*. Київ : НКПШЗ, «Фенікс», 2007. С. 161–168.

153. Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць. Вип. 29, спецвипуск 11: Церква Спаса на Берестові / Ред. Колегія: Л.П.Михайлина (голова) та ін. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2014. 256 с.

154. Лашкар'ов П.О. Киевская архитектура X–XII века. *Труды третьего археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года*. Киев, 1878. Т. 1. С. 263–282.

155. Лашкар'ов П.О. Остатки древних зданий Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской духовной академии*. Киев, 1883. Т. 1. С.119–128.

156. Лебединцев П.Г. О возобновлении стенной живописи в Великой церкви Киево–Печерской лавры в 1840–1843 гг. *Чтения в историческом обществе Нестора летописца*. Кн. 2. / под ред. Н.П. Дашкевича и А.И. Соболевского. Киев, 1888. 128 с., С. 34–42.

157. Лебединцев П.Г. Киево-Печерская лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. *Киевская старина*. Киев: тип. А. Давиденко, 1886. Т. XV. С. 26–43.

158. Лебединцев П. Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г. *Труды Киевской духовной академии*. Киев, 1878. Т.3. №8. С. 364–403. Т.4. №12. С. 495–526.

159. Литвиненко Я., Пітателева О. П'ять ікон з іконостаса Троїцької надбрамної церкви. Атрибуція і топографія. *Могілянські читання 2019. Пам'ять і пам'ятки Мазепинської доби: вивчення, збереження, осмислення*. Зб. наук. праць. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, видавництво «Фенікс», 2019. 400 с., С. 168–173.

160. Логвин Г.Н. Українське барокко в контексті європейського мистецтва. *Українське барокко та європейський контекст: архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика*. АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського, Київ: Наук. думка, 1991. С. 10–23.

161. Лопухіна О.В. Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в ХІХ – початку ХХ сторіччя. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті історії та культури*: Зб. наук. праць Редкол. : В.М. Колпакова (головн. ред.) та інші. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 1999. Вип. 2. 160 с., С. 11–17.

162. Лопухіна О.В. Іконографічна програма розписів Троїцької надбрамної церкви як синтез Богослов'я і мистецтва доби бароко. *Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури*. Вип. 7. Київ: Віпол, 2002. С. 119–127.

163. Лоханько В.Є. Художні матеріали і техніка живопису / за ред. проф. М.А. Шаронова. Харків: Мистецтво, 1938. 184 с.
164. Лукомский Г.К. Киев. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко: Репр. видання 1923 р. Київ: Техніка, 1999. 192 с.
165. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 285 с.
166. Марголіна І. До питання атрибуції авторів живопису XIX ст. у Кирилівській церкві Києва. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*. №3. 2013. С. 398–414.
167. Марченко І. Проблеми культурної ідентичності у XIX ст. (на прикладі відновлювальних робіт у київській Кирилівській церкві) (Issues of Cultural Identity in the 19 thc. (by the Example of St. Cyril's Church Reconstruction)). *Наукові записки. Серія «Культурологія»*. Матеріали VI Міжн. наук. конф. «Культура в горизонті сталих і плинних ідентичностей» (12–13 квітня 2013 року, м. Острого), С. 234–243.
168. Мех Н.О. Трактат Афанасія Кальнофойського «Тератургіма, або Чудеса ...» в сучасному українському культурному просторі. *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.*: Зб. наук. пр. Київ: 2013. Вип. 21. С. 379 – 383. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/124038> (дата звернення: 26.05.2021).
169. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог / автор-упор. Кондратюк А.Ю. Київ : Видавництво «КВІЦ», 2005. 252 с.
170. Нестуля О.О. Доля церковної старовини в Україні 1917–1941 рр. 1917 р. – середина 20-х років. Ч.1. Київ: Нац. Акад. наук України, Ін-т історії України, 1995. 278 с.
171. Нестуля О.О. Створення Центрального комітету охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні (ЦКОПСІМУ). *Науковий вісник Полтавського*

університету споживчої кооперації України. Сер.: Гуманітарні науки. 2005. № 4, С. 42–46.

172. Нікітенко М.М. Літературні витoki пейзажного живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Могиллянські читання 2005 року: Зб. наук. пр. : Монастирські комплекси в контексті християнської культури*. Київ: Фенікс, 2006. 588 с. С. 394–404.

173. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.

174. Оляніна С. Іконостас як образ райського саду. *Культурологічна думка: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України*. Київ: ІК НАМ України, 2019. №16. С. 36–45.

175. Оляніна С. Просторова іконографічна програма українського барокового іконостаса. *Мистецтвознавство України*. №21. 2021. С. 52–59.

176. Оляніна С. Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса. *Культурологічна думка: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України*. Київ: ІК НАМ України, 2018. №13. С. 143–157.

177. Орленко М. Проблеми та методи реставрації пам'яток архітектури України (XI – поч. XX ст.): монографія / під редакцією М.М. Дьоміна. Київ: «Фенікс», 2018. 336 с.

178. Охорона пам'яток історії і культури в Україні (1917–1919 рр.) Зб. докум. і матер. / авт.-упорядн.: О.О. Нестуля та ін. Київ: НАН України, Ін-т України, 2008. 320 с.

179. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника / А.Д. Гришин, П.В. Голобуцкий, Е.П. Кабанец, Ю.Д. Кибальник, О.П. Коваль, Т.М. Кусок, И.А. Писларий, И.Ф. Черепагов, В.А. Шиденко. Київ: «Радянська Україна», 1992. 287 с.

180. Павлуцкий Г.Г. Деревянные и каменные храмы. *Древности Украины*. Київ: Издание Императорского Московского Археологического общ-ва. Тип. С. В. Кульженко, 1905. Вип. 1. 124 с.

181. Павлуцкий Г.Г. Древности Украины. Київ: Издание Императорского Московского Археологического общ-ва. Тип. С.В. Кульженко, 1905. Вип. 2. 120 с.
182. Петров М.И. Южно-русские иконы. *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии*. Вип. 1. Київ, 1913. 62 с.
183. Петров Н. Киевская Рождество-Предтеченская или Борисоглебская церковь. *Труды Киевской Духовной Академии*. Київ: тип. Корчак-Новицького, 1896. С. 253–283.
184. Пилипенко І. Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання іконописної майстерні Києво-Печерської лаври). *Українська академія мистецтва*, Вип. 24. Київ: 2015, С. 17–26.
185. Пітателева О.В. Дві ікони «Різдва Богородиці» з колекції НКПШЗ як втрачені елементи іконостасних ансамблів (до питання іконографії та атрибуції). *Могілянські читання 2008. Церква і музеї: втрати ХХ століття: зб. наук. праць*. Київ: Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, вид-во «Фенікс», 2009. С. 235–248.
186. Пітателева О. До проблеми пейзажу лаврської живописної школи (Троїцька надбрамна церква). *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра та в контексті української історії та культури*. Зб. наук. праць. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2001. Вип. 5. С. 99–105.
187. Пітателева О.В. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Богословська програма та її художнє втілення. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра та в контексті української історії та культури*. Зб. наук. праць. Київ: ВІПОЛ. 2004. Вип. 12. С. 104–115.
188. Покришкін П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. *Известия императорской археологической комиссии*. Вип. 57, Петроград: Типография Главного управления Уделов, 1915. С. 178–190.

189. Прибега Л. Архітектурні старожитності України очима Тараса Шевченка. *Українська академія мистецтв*. Київ: УАМ, 2013. Вип. 21. С.74–87.
190. Прибега Л. З історії охорони та реставрації пам'яток архітектури Києва. *Українська академія мистецтв*. Київ: УАМ, 2010. Вип. 17. С. 143–153.
191. Путеводитель при обозрении святынь и достопримечательностей Киево-Печерской лавры и г. Киева / сост. Ф. Титов. Киев: Типография Киево-Печерской лавры, 1910. 191 с.
192. Рекомендации по методике закрепления пигментов древних фресок: Софийский собор, Кирилловская церковь, г. Киев. / Акад. буд-ва і архітектури УРСР, Наук.-досл. ін-т теорії і історії архітектури і буд. техніки / О. Ф. Плющ. Київ: НИИТАГ, 1961. 24 с.
193. Рижова О.О. Особливості стилю, іконографії, техніки та технології ікон зі зворотного боку іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2018. №2. С. 75–85.
194. Рижова О.О. Європейська релігійна картина як джерело іконографії Лаврського та Київського іконопису XVIII ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2015. С. 89–95.
195. Рижова О.О., Распопіна В.А., Ізотов А.А., Сорока К.О. Результати комплексних натурних досліджень ікон з фондової колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали X Міжнар. наук. конф. (30 травня – 1 червня 2012 р.). Київ: Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2012. С. 197–200.
196. Свенціцька В.І. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського барокко. *Українське барокко та європейський контекст*, АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Київ: Наукова думка, 1991. С. 90–95.

197. Сергієнко Г. Діяльність Т.Г.Шевченка у Київській археографічній комісії (1845-1847 рр.) *Український історичний журнал*, 1991. №3. С.43–54.
198. Сидор О. Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / НАН України, І-90 ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник; ред. т. : Д. Степовик. Київ, 2011. Т. 3. С. 433–505.
199. Сіткарьова О.В. Архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври та її історичного оточення за доби гетьмана І.С.Мазепи. Київ: Довіра, 2005. 196 с.
200. Сіткарьова О.В. Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVII–XX століття. Київ: Головкивархітектура, НДІТІАМ, 2001. 338 с.
201. Сіткарьова О.В. Формування Архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст.: у 4х ч. Частина III. Том 3. Архітектурно-будівельна діяльність у Києво-Печерській лаврі в 1740–1760-х рр. Київ: Хімджест, 2009. 240 с.
202. Скрипник Г. Історія українського мистецтва: нові наукові контексти та суспільні виклики. 2008. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16867/01-Skrypnik.pdf> (дата звернення: 12.07.2021).
203. Сенченко Н. М. Охорона церковних пам'яток на початку XX ст.: досвід законотворчих дискусій. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2016. Вип. 29. С. 231–241.
204. Солярська-Комарчук І. Особливості зображення Свято-Іллінської церкви в Суботові у роботах художників. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4. 2019. С. 171–176.
205. Солярська-Комарчук І. Формування української мистецької традиції: витоки символічно-метафоричного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: видавництво Дрогобицького державного педагогічного ун-ту імені Івана Франка. 2022. Вип 52, том 3. С. 73–78.

206. Тараненко С.П., Місько Ю.В., Зажигалов О. В. Археологічна карта Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Київ: Нац. Києво-Печ. Іст.-культ. заповідник, 2019. 172 с.
207. Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харків: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. 186 с.
208. Телячий Ю.В. Активізація українського мистецтвознавства як складової культуротворчого процесу революційної доби (1917–1921 рр.). *Актуальні питання мистецької педагогіки*, №5. Київ, 2016. С. 111–120.
209. Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.). *Пам'ятки України: історія і культура*. Вип. 4. Київ, 2001. С. 48–71.
210. Тимченко Т. Термінологічні варіації як відображення парадигми реставраційної діяльності. *Культурна та історична спадщина, урбаністика та будівництво як форми мистецького надбання*. 2020 (1). <https://doi.org/10.36074/kisybfmn.ed-1.08>
211. Уманцев Ф. Зі спогадів. *Студії мистецтвознавчі*. № 3 (19). Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. С. 97–112.
212. Уманцев Ф. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XIX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). *Студії мистецтвознавчі*. №1 (21). Київ: ІМФЕ НАН України, 2008. С. 102–129.
213. Уманцев Ф.С. Етюди по теорії та історії архітектури і мистецтва: вибрані праці / під заг.ред. А.О. Пучкова. Київ: НДІТІАМ, 2002. 358 с.
214. Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України: історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 326 с.
215. Уманцев Ф.С. Троїцька надбрамна церква. Київ: Мистецтво, 1970. 216 с.
216. Харламов В.А., Коренюк Ю.О. Нові дані про технологію древніх розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Вопросы исследования и*

реставрації пам'яток архітектури. Зб. наук. праць, Київ: МО «КПГІКЗ», 1992. С. 80–87.

217. Харламов В.О., Коренюк Ю.О. Нові відомості по технології виготовлення тиньку розписів та мозаїк Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Архитектурно-археологические исследования в Киеве и Киево-Печерской лавре*. Київ: МО «КПДІКЗ», 1995. 182 с.

218. Цитович В. Реставрація: між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура*. № 2. Київ, 2004. С. 30–57.

219. Цугорка О. Естетика кольору в іконописному мистецтві українського бароко. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозіуму, 6 червня 2019*. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 391–392.

220. Чередниченко Є.Ф. Підземна споруда під огорожею (Мазепинська стіна) навколо верхньої території лаври. *Могілянські читання 2009 року: Зб. наук. пр.: Мазепинська доба в культурі України*. Київ: Фенікс, 2010. С. 409–417.

221. Шероцкий К.В. Київ. Путівник. Репринтне відтворення видання 1917 року. Київ: УКСП «Кобза», 1994. 375 с.

222. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври. Київ: НКПКЗ, Фенікс, 2008. 256 с.

223. Шиденко В., Дарманський П. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник: Фотопутівник. Київ: Мистецтво, 1983. 192 с.

224. Шульц І. В. Намісна ікона «Богородиця з Немовлям» з іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Хроніка повернення. Могілянські читання 2013 року: Зб. наук. пр.: Збереження історико-культурної спадщини: реставратори та реставрація – доля пам'яток і людей*. Київ: НКПКЗ, 2014. С. 438–444.

225. Шуліка В.В. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв в історії реставраційної

справи на Слобожанщині. *Вісник ХДАДМ*, № 2., Харків: ХДАДМ, 2021. С.186–198.

226. Шуліка В.В. Вівтарна перегорода Охтирського Успенського собору 1738 року: стилістичне рішення та іконографічна програма. *Вісник ХДАДМ*, №3. Харків: ХДАДМ, 2020. С. 94–98.

227. Alter M., Binet L., Touati N., Lubin-Germain N., Le Hô A. S., Mirambet F., & Gourier D. Photochemical origin of the darkening of copper acetate and resinate pigments in historical paintings [Фотохімічне походження потемніння пігментів ацетату міді та резинату в історичних картинах]. *Inorganic chemistry*, 58(19), 2019. pp. 13115–13128.

228. Arnold A., & Zehnder K. Monitoring wall paintings affected by soluble salts [Моніторинг настінних розписів, уражених розчинними солями]. *The Conservation of Wall Paintings Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute, London, July 13-16, 1987*. P. 108. 135 p.

229. Baiandin S., Ivashko Y., Dmytrenko A., Bulakh I., Hryniewicz M. Use of historical painting concepts by modern methods in the restoration of architectural monuments. [Використання концепцій історичного живопису сучасними методами в реставрації пам'яток архітектури] *International Journal of Conservation Science*. Volume 13, Issue 2, April-June 2022: pp. 381–394.

230. Casadio F., Gianguialano I., & Piqué F. Organic materials in wall paintings: the historical and analytical literature [Органічні матеріали в настінних розписах: історико-аналітична література]. *Studies in conservation*. URL: https://www.researchgate.net/publication/272252903_Organic_materials_in_wall_paintings_The_historical_and_analytical_literature (дата звернення: 07.03.2021)

231. Cennini C. *The book of the art of Cennino Cennini; a contemporary practical treatise on quattrocento painting* [Книга мистецтва Ченніно Ченніні; сучасний практичний трактат про живопис кватроченто]. London: G. Allen, 1930. 288 p.

232. Coccato A., Moens L., & Vandenabeele P. On the stability of mediaeval inorganic pigments: a literature review of the effect of climate, material selection, biological activity, analysis and conservation treatments [Про стабільність середньовічних неорганічних пігментів: огляд літератури про вплив клімату, відбір матеріалів, біологічну активність, аналіз і методи збереження]. *Heritage Science*, 5, 2017. pp. 1–25.

233. Ferrari C., Santunione G., Libbra A., Muscio A., Sgarbi E., Siligardi C., & Barozzi G.S. Review on the influence of biological deterioration on the surface properties of building materials: organisms, materials, and methods [Огляд впливу біологічного руйнування на властивості поверхні будівельних матеріалів: організми, матеріали та методи]. *International Journal of Design & Nature and Ecodynamics*, 10 (1), 2015. pp. 21–39. URL: <https://www.witpress.com/elibrary/DNE-volumes/10/1/920>. (дата звернення: 09.05.2021)

234. Fomina M., Cuadros J., Pinzari F., Hryshchenko N., Najorka J., Gavrilenko M., Hongh J. W., Gadd G.M. Fungal transformation of mineral substrata of biodeteriorated medieval murals in Saint Sophia's cathedral, Kyiv, Ukraine. [Грибкове перетворення мінеральних субстратів біозруйнованих середньовічних розписів у Софійському соборі, Київ, Україна] *International Biodeterioration & Biodegradation*, 175. 2022. pp. 105-486. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ibiod.2022.105486> (дата звернення: 03.05.2022)

235. Gettens, R. J., & Stout, G. L. *Painting materials: a short encyclopedia* [Живописні матеріали: коротка енциклопедія]. Courier Corporation. 2012. p.

236. Horie, C.V. *Materials for conservation. Organic consolidans, adgezives and coatings* [Матеріали для консервації. Органічні консолідани, адгезиви та покриття]. Routledge. 2010.

237. International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (the venice charter 1964) [Міжнародна хартія збереження та реставрації пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія 1964 р.)] *11nd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964*. URL:

chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.icomos.org%2Fcharters%2Fvenice_e.pdf&clen=92467&chunk=true

(дата звернення: 09.01.2022)

238. Ivashko Y., Buzin I., Sandu I.G., Kusnierz-Krupa D., Kobylarczyk J., Dmytrenko A., Bednarz L. State-of-the-art Technologies of Imitation of Mural Painting from the Kyivan Rus and Baroque Periods in the Reconstructed St. Michael Golden-domed Cathedral in Kyiv [Сучасні технології імітації настінного розпису періоду Київської Русі та бароко в реконструйованому Михайлівському Золотоверхому соборі в Києві]. *International Journal of Conservation Science*, 13 (1), 2022. pp. 147–162.

239. Ivashko Y., Kuśnierz K., Krupa M., Gryglewski P., Dmytrenko A., Sandu I. Ways of performance and preservation of monumental art works on the facades of architectural monuments of the 19th – early 20th century [Способи виконання та збереження творів монументального мистецтва на фасадах пам'яток архітектури XIX–початку XX ст.]. *International Journal of Conservation Science*. Volume 12, Issue 4, October-December 2021. P. 1209–1230.

240. Karbowska-Berent J., Microbiodeterioration of mural paintings: a review. [Мікробіопсування настінних розписів: огляд]. *Art, Biology, and Conservation: Biodeterioration of Works of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 266–301.

241. Kuks Y., Lukianova T. To the question of the technology of oil painting [До питання про технологію олійного живопису]. *Perspectives of Science and Education*, №5 (11). 2014. p. 159–168.

242. Macchia A., Aureli H., Colasanti I.A., Rivaroli L., Tarquini O., Sabatini M., Dattanasio M., Munoz L. P., Colapietro M., Francesco La Russa M. In situ diagnostic analysis of the second half of XVIII century “Morte di Sant’Orsola” panel painting coming from chiesa dei Santi Leonardo e Erasmo Roccagorga (LT, ITALY) [Діагностичний аналіз “in situ” живописного панно «Смерть Святої Урсули» з

церкви Святих Леонардо та Еразмо Роккагорга (ЛТ, ІТАЛІЯ)]. *International Journal of Conservation Science*, 12 (4), 2012, pp. 1377–1390.

243. Mangone A., Colombi C., Eramo G., Muntoni I. M., Forleo T., & Giannossa L.C. Pigments and Techniques of Hellenistic Apulian Tomb Painting [Пігменти та техніки елліністичного розпису гробниць Апулії]. *Molecules*, 28(3), 2023. pp. 1055. URL: <https://www.mdpi.com/1420-3049/28/3/1055>. (дата звернення: 09.01.2022)

244. Mannoni C. Protecting antiquities in early modern Rome: the papal edicts as paradigms for the heritage safeguard in Europe [Охорона старожитностей у Римі раннього Нового часу: папські едикти як парадигми для охорони спадщини в Європі]. *Open Research Europe* 2021. 1:48 DOI: <https://doi.org/10.12688/openreseurope.13539.1>.

245. Mora, P. & Mora, L., Philippot P. Conservation of Wall Paintings [Консервація настінних розписів]. London: Butterworth, 1984. 494 p.

246. Noble P., van Loon A., & Boon J. J. Chemical changes in old master paintings: darkening due to increased transparency as a result of metal soap formation [Хімічні зміни в живописі старих майстрів: потемніння внаслідок збільшення прозорості в результаті утворення металевого мила]. *In Proceedings of 14th Triennial ICOM-CC Meeting in The Hague* (I. Verger ed) (2005, September). London : James & James, 2005. p. 496 (Vol. 503).

247. Orlenko M., Ivashko Y., Ding Y. Fresco Wall Painting and its Regional Modifications [Фресковий живопис та його регіональні модифікації] *International Journal of Conservation Science*. Volume 13, Issue 1, 2022. pp. 57–72.

248. Paul C. (Ed.). The first modern museums of art: The birth of an institution in 18th-and early-19th-century Europe [Перші сучасні музеї мистецтва: зародження інституції в Європі 18-го та початку 19-го століть]. Getty Publications. 2012. 347 p.

249. Sandu I., Iurcovschi C.T., Sandu I.G., Vasilache V., Negru I.C., Brebu M., Ursu P.S., Pelin V. Multianalytical Study for Establishing the Historical

Contexts of the Church of the Holy Archangels from Cicaeu, Alba County, Romania, for its Promotion as a World Heritage Good I. Assessing the preservation-restoration works from the 18th century. [Мультианалітичне дослідження для встановлення історичних контекстів церкви Святих Архангелів з Чикау, округ Алба, Румунія, для її популяризації як блага світової спадщини. Оцінка робіт зі збереження та реставрації з 18 століття]. *Revista de Chimie*, 70 (7), 2019, pp. 2538–2544.

250. Sandu I.C.A., Schafer S., Magrini D., Bracci S., Roque A.C.A. Cross-Section and Staining-Based Techniques for Investigating Organic Materials in Painted and Polychrome Works of Art: A Review. [Методи дослідження органічних матеріалів у живописних і поліхромних творах мистецтва на основі поперечного зрізу: огляд.] *Microscopy and Microanalysis*, 18(4), 2012, pp. 860–875. DOI: 10.1017/S1431927612000554.

251. Sfarra S., Nardi I., Ibarra-Castanedo C., (...), Arrizza L., Cerichelli G. Diagnostics of wall paintings: A smart and reliable approach [Діагностика настінного розпису: розумний і надійний підхід]. *Journal of Cultural Heritage*, 18, 2016, pp. 229–241.

252. Slansky V. Technika malby. Malířsy a konservační material. [Техніка живопису. Малярські та консерваційні матеріали]. Praha, 1953. 378 p.

253. Spiridon P., Sandu I. Conservation of cultural heritage: from participation to collaboration [Збереження культурної спадщини: від участі до співпраці], *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 5(1), 2015, pp. 43–52.

254. Winckelmann J.J. On art, architecture, and archaeology [Про мистецтво, архітектуру та археологію]. Vol. 142. Boydell & Brewer, 2013. 271 p.

255. Zaitseva V. Experience of restoration of murals of the Trinity Gate Church in Kyiv: overview [Досвід реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви у Києві: огляд]. *International Journal of Conservation Science (IJCS)*. Volume 13, Issue 1, 2022. pp. 85–94.

ДОДАТКИ

Додаток А

ГЛОСАРІЙ

Архітектурні терміни:

Акротерій – декоративний елемент, що прикрашає кути або вершину фронтона будівлі.

Антаблемент – горизонтальне завершення архітектурного ордеру, що складається з архітраву (балки), фризу над ним та карнизу.

Апсида (абсида) – виступ будівлі, найчастіше півциркульний або багатокутний в плані, перекритий півбанею або замкнутим напівсклепінням (конвою), внутрішній простір церкви, що становить частину вівтаря.

Барабан – вінцева частина будівлі, яка несе баню чи багатогранне склепіння, має циліндричну або багатогранну форму; світловий барабан має віконні прорізи.

Вівтар – східна частина православного храму, що відмежовується від нави вівтарною огорожею або іконостасом.

Вітрила (паруса) – будівельна конструкція, яка є перехідною від прямокутної основи до купольного покриття, являє собою частину склепіння у вигляді увігнутого сферичного трикутника, який перекриває кут квадратного приміщення.

Дияконник – службове приміщення у вівтарній частині церкви, призначене для збереження одягу священнослужителів та їх переодягання.

Закомара – напівкругле завершення прясла стіни середньовічної церкви, яке відповідало формі внутрішнього склепіння.

Конха – перекриття пів циліндричних частин будівлі (апсид, ніш тощо) у формі пів куполу.

Капітель – верхня декоративна частина колони, пілястри або стовпа.

Нартекс – вхідне приміщення у вигляді закритої галереї чи відкритого портика.

Підпружна арка – арка, на яку спираються стовпи чи стіни, які підтримують склепіння або яруси барабану.

Пілястра – плаский, схожий на колону, виступ поверхні стіни чи стовпа.

Плінфа – широка і плоска цегла, яку застосовували як основний будівельний матеріал в Візантії і Київській Русі.

Розетка – орнаментальна прикраса круглої форми в плані, має вигляд стилізованого зображення квітки, яка розпустилась. Мотив рослинного орнаменту широко використовувався при оздобленні архітектури.

Фронтон – верхня частина фасаду будинку, портика, колонади, що становить собою трикутну площину, обмежену з боків двосхилим дахом, обрамлену біля основи карнизом.

Цем'янка – тонко розмелена або потовчена цегла, що використовується як домішка до вапняного розчину. Застосування цем'янки – характерна риса кам'яної архітектури Київської Русі.

Реставраційні терміни:

Бортове закріплення – додаткове прикріплення шару тиньку до поверхні кладки за краї за допомогою розчину – бортової обмазки.

ВА-2ЕГА – водна дисперсія сополімера вінілацетата з 2-етилгексилакрилатом, клейка речовина, використовувалась для закріплення фарбового шару та деструктованого ґрунту, отримала поширення в реставрації монументального живопису з 1960-х років.

Висоли («ямчуг») – водорозчинні солі, що кристалізуються на поверхні живопису у вигляді білого чи сірого нальоту, є складовою частиною сировини або з'являються внаслідок дії різноманітних окислювачів, жорсткої води, забруднення.

Воско-лакова мастика – суміш для закріплення фарбового шару живопису, готується з очищеного воску та м'яких смол (каніфолі, дамари, мастикса та ін.)

В'язиво – плівкоутворювальна речовина, зв'язує між собою часточки пігменту в фарбовому шарі, утворюючи тонку плівку. В якості в'язива використовують клей (тваринний, рослинний, синтетичний), олії, полімери (синтетичні смоли), неорганічні речовини (вапно, рідке скло, цемент).

Дихлоретан – прозора ядовита рідина, в реставрації використовується як розчинник для полімерів.

Зондаж – зондування фарбового шару проводиться з метою отримати відомості про обробку, колір, фактуру поверхонь внутрішніх та зовнішніх стін. В залежності від методу та ступеню його виконання зондажі можуть бути декількох видів: зондаж фарбового шару, зондаж з видаленням штукатурки або лицювання, зондаж з розбиранням кладки.

Ін'єктування – повне або часткове заповнення пустот між поверхнею кладки та штукатуркою для відновлення втраченого зв'язку.

К-42 – кремнійорганічна смола, надає поверхні фарбового шару гідрофобні властивості, захищає матеріали, що використовуються для закріплення фарбового шару, від впливу вологи та надає поверхні пиловідштовхуючі властивості. (Розчин К-42 використовувався на аналогічному живописі заповідника «Козацькі могили» Ровенської області в 1971 році).

Катанін – рідина жовтуватого кольору, використовується в реставрації для антисептування.

Консервація – (від лат. *Conservatio* – збереження), сукупність заходів, що забезпечують збереження первісного вигляду, механічної міцності, хімічної інертності пам'яток історії та культури, творів образотворчого та декоративного мистецтва на тривалий період.

Кракелюр – (від франц. *Craquelure*) – тріщинка у ґрунті, фарбовому або покривному шарі твору живопису.

Лак АКО – алкідосиліконовий лак, вологостійкий, має антикорозійні властивості, стійкий до перепадів температури. Використовується в реставраційній практиці.

Мікрошліф – тонкий зріз живопису, метод вивчення та мікроскопічного аналізу пошарової побудови живопису, з'ясування компонентів, пігментів та в'язива.

Нагель (клямер) – кріпильний виріб у вигляді стрижня з металу, деревини або ін. матеріалу, що використовується для додаткового закріплення ділянок відшарувань штукатурного шару.

ПАР – поверхнево активна речовина.

ПБМА (полібутилметакрилат) – синтетичний полімер, запроваджений в реставрацію в 1949 році співробітником російського Державного Ермітажу П.І. Костровим для польової консервації розписів з розкопок Пянджикента (Таджикистан).

ПВХ (полівінілхлорид) – синтетична кремнійорганічна смола, розроблена для консервації настінних розписів українським хіміком-технологом О.Ф. Плющ у 1945 році.

Пінен – продукт перегонки живиці дерева, скипидар. В реставраційній практиці використовується як розчинник для лаків, фарб, воску на різних етапах реставраційного процесу.

Реставрація (від лат. *Restauratio* – відновлення) – комплекс заходів, направлений на усунення подальших руйнувань та досягнення оптимальних умов тривалого зберігання пам'яток матеріальної культури.

Розчин фторопласту Ф-42Л – фторомісткий сополімер, в 70-ті роки використовувався в різних галузях реставрації завдяки своїм позитивним якостям, а перш за все, стійкості до руйнуючих факторів: дії кислот, лугів, окислювачів атмосфери, ультрафіолетового випромінювання.

СВЕД – водна дисперсія сополімера винілацетата з етиленом, клейка речовина, використовувалась для закріплення фарбового шару з 1974 року.

ТВР – температурно-вологісний режим.

Тонування – метод покриття білих або кольорових плям відкритого ґрунту, відновлення в малюнку та кольорі відсутніх (втрачених) частин живопису як станкового, так і монументального (настінного, декоративного).

Живописні матеріали:

Азурит (лязор) – *Azurite*, фарба синього кольору ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$). Відома з античних часів. До другої половини XVII ст. була однією з найбільш розповсюджених синіх фарб в європейському живописі – монументальному та станковому. Чорніє від присутності сірководню (H_2S).

Аурпигмент (арпигмент) – мінеральна фарба яскраво жовтого кольору, є одним із з'єднань миш'яку та сірки (As_2S_3). Використовується переважно в олійному живописі, не стійка, ядовита.

Берлінська лазур – одна з перших синіх штучних фарб ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$). Винайдена в 1704 році. Широкого використання набула в XVIII ст.

Блейгель (блей-гельб) – німецьке золото або бронза. Металомістка фарба, що є сплавом міді та цинку (жовта мідь або латунь) або сплавом міді та олова (бронза). В результаті складу сплаву та способу обробки отримується фарба різноманітних відтінків жовтого та помаранчевого.

Віваніт (синя земля) – мінеральна фарба синього кольору ($\text{Fe}_3(\text{PO}_4)_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$), добре змішується з олією, темпераю, швидко сохне. Вживається у всіх техніках живопису.

Індиго (індих) – натуральна фарба органічного походження синього кольору ($\text{C}_8\text{H}_7\text{NO}$), витягується з листя різних видів роду *Indigofera*. В суміші з олією чорніє або зеленіє. Відома з часів стародавнього Єгипту, синтезована в 1880 році.

Кіновар (цинобра) – *Cinnabar* (HgS), була основним червоним пігментом художньої палітри з давніх часів, з VIII ст. Отримували штучним шляхом. Під час накалювання на повітрі перетворюється в пари металеві ртуті та сірчистого ангідрату – SO_2 .

Олія венецька – терпентинова ефірна олія, що отримувалась способом перегонки терпентину європейської модрина. Додавалася в олійні фарби в якості в'язива. Сприяє розчиненню смол, в період XVI – XVIII ст. додавалася в лаки.

Свинцеве білило (шафервайс) – *Lead white* ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), біла фарба, є з'єднанням вуглесвинцевої солі та гідрату чи водного окису свинцю. Фарба відома з глибокої давнини. Темніє при взаємодії з сірководнем.

Свинцевий сурик (мінея) – *Minium* (Red lead) свинцева сіль ортосвинцевої кислоти (Pb_3O_4). Яскрава фарба померанчево-червоного кольору, темніє під дією світла, чутлива до сірководню.

Смальта – кобальтове скло (CoAsSCoAs_2), найбільш ранній синій пігмент, що мав у своєму складі кобальт. В Європі відомий з 1483 року.

Ультрамарин (ляпіс лазур або лазурит) – *Lapis lazuli*, натуральний синій пігмент ($2\text{Na}_2\text{O} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 6\text{SiO}_2 \cdot 2\text{Na}_2\text{S}$). В Європі відомий з часів античної класики, штучним шляхом отриманий в 1827 році, промислове виробництво налагоджене з 1828 року.

Умбра – фарба натурального походження, брунатного кольору, є сумішшю мінералів: $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O} + 20\% \text{Mn}^{4+}$ + глинисті мінерали. Відома з давніх часів.

Шитгель (шитгіль або стиль де грен) – жовта фарба, належить до числа так званих «баканів» або фарбувальних лаків, рослинного походження. Отримувалась з ягід або зерен авінійонської крушини.

Яр-мідянка (гряшпан венецький) – *Cooper green*, у XVIII ст. назва пігменту французька зелень або $(\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COOH})_2 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot 5\text{H}_2\text{O})$, мідна фарба яскравого зеленого кольору, дуже ядовита. Відома з часів стародавніх греків та римлян.

Ґрунт – проміжний шар, що наноситься на основу для живопису, мета якого забезпечити зв'язок основи та фарбового шару, створити бажане кольорове тло або фактуру.

Левкас – назва ґрунту в іконописному мистецтві.

Лесування – один з технічних прийомів нанесення фарб тонким прозорим шаром, для чого у її складі збільшують кількість в'язива – олії, лаку, скипидару, оліфи тощо.

Темпера – (від латинської *temperare* – змішувати), фарба, що готується на основі сухого пігменту та в'язива: жовток (рідко білок) курячого яйця; віск; ПВА та ін. Одна з найдавніших технік у живописі.

Фреска – живописна техніка по свіжому вологому тинькуванню, що, висихаючи, утворює тонку прозору плівку карбонату кальцію, яка закріплює фарби і забезпечує довговічність фрески.

Додаток Б

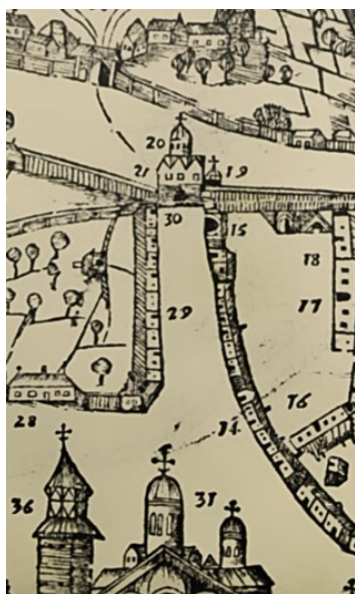
ІЛЮСТРАЦІЇ



Б. Рис. 1. Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці над Золотими воротами



Б. Рис. 2. Троїцька надбрамна церква
Реконструкція Ю. Асєєва.
(З книги Ю. Асєєва «Джерела.
Мистецтво Київської Русі» (Нариси з
історії укр. мистецтва), 1980 р.)



Б. Рис. 3. Фрагмент плану
А. Кальнофойського з зображенням
Троїцької надбрамної церкви
(з книги С.Т. Голубєва «О древнейшем
плане города Киева 1638 года», 1898 р.)



Б. Рис. 4. Фрагмент плану Ушакова з
зображенням Троїцької надбрамної
церкви. 1695 рік. [83]



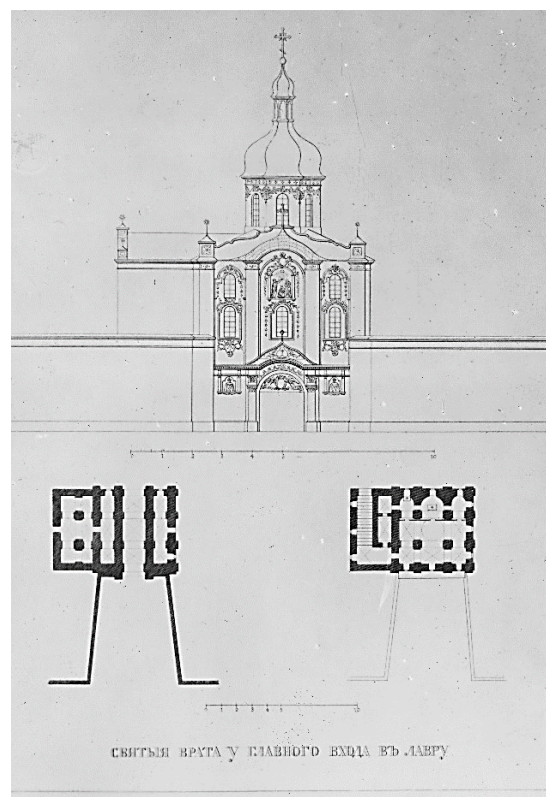
Б. Рис. 5. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви, ХІХ ст. НЗКПЛ, КПЛ-Ф-200



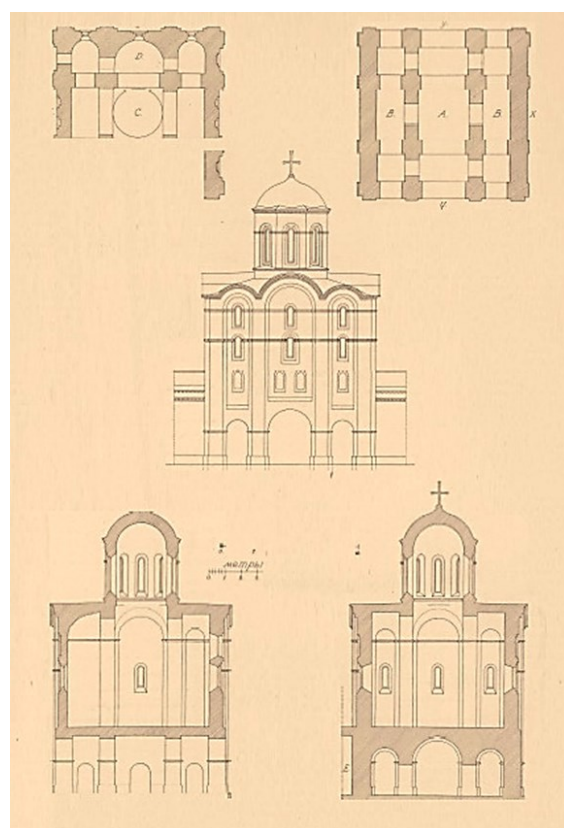
Б. Рис. 6. Троїцька надбрамна церква зі східної сторони, ХІХ ст. НЗКПЛ, КПЛ-Ф-1199



Б. Рис. 7. Троїцька надбрамна церква. Центральний вхід. 1890 рік.
<https://kyiv.org.ua/istoriya/fotografii-kiyeva-pochatku-20-stolittya>



Б. Рис. 8. Троїцька надбрамна церква. Плани та західний фасад (ІІ пол. ХІХ ст.). НЗКПЛ, КПЛ-Ф-1222



Б. Рис. 9, 10. Світлина та архітектурні кресленики Троїцької надбрамної церкви, опубліковані у виданні «Памятники древнего русского зодчества» (1897)



Б. Рис. 11. Стулки хреста, знайденого у заглибленні південної стіни південно-західного кута Троїцької надбрамної церкви у 1881 році (Згодом пам'ятка надійшла до Церковно-археологічного музею, з 1920-х років зберігається в колекції НЗ КПЛ). Фото В. Курлова.



Б. Рис. 12. Художник Володимир Сонін (1852-1942). 1895 р.
НЗКПЛ, КПЛ-Ф-13302



Б. Рис. 13. Сонін В.Д. Рисунок «Вид на Ближние пещеры». Ескіз для композиції «Преподобні Печерські Ближніх печер» на південній стіні. Папір, вугілля, 42,5x53,5 см.
НЗ КПЛ, КПЛ-Гр-3695



Б. Рис. 14. Сонін В.Д. Рисунок «Вид на Дальние пещеры». Ескіз для композиції «Преподобні Печерські Дальніх печер» на північній стіні. Папір, вугілля, 41x49,5 см.
НЗ КПЛ, КПЛ-Гр-3696



Б. Рис. 15. Композиція «Собор Преподобних Печерських Дальніх печер» на південній стіні мурів. 1902 рік (?) НЗКПЛ, КПЛ-Ф-1213



Б. Рис. 16. Художник І. Їжакевич. Композиція «Собор Преподобних Печерських Близніх печер» на північній стіні мурів. 1902 рік (?) НЗКПЛ, КПЛ-Ф-1212



Б. Рис. 17. Художник-реставратор М.І. Касперович (1885–1938)
https://uk.wikipedia.org/wiki/Касперович_Микола_Іванович



Б. Рис. 18, 19. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви. 1930-ті рр.(?)



Б. Рис. 20. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви. 1947 рік. НЗКПЛ, КПЛ-Ф-914



Б. Рис. 21. Вхід до заповідника. НЗ КПЛ, КПЛ-ф-919



Б. Рис. 22. Фрагмент західного фасаду. 50-ті рр. XX ст. НЗКПЛ, КПЛ-ф-963



Б. Рис. 23. Фрагмент західного фасаду. 50-ті рр. XX ст. [25]



Б. Рис. 24. Троїцька надбрамна церква.
Фрагмент східного фасаду. 50-ті рр.
XX ст. НЗКПЛ, КПЛ-ф-959



Б. Рис. 25. Троїцька надбрамна церква.
Фрагмент східного фасаду. 50-ті рр. XX ст.
НЗКПЛ, КПЛ-ф-961



Б. Рис. 26. Троїцька надбрамна церква. Фрагмент східного фасаду.
50-ті рр. XX ст., НЗКПЛ, КПЛ-ф-966



Б. Рис. 27. Композиція «Покрова Богородиці», розміщена на склепінні над входом до Заповідника. Західний фасад. 1956 рік. [1]



Б. Рис. 28. Акротерій східного фасаду. 50-ті рр. XX ст.
НЗКПЛ, КПЛ-ф-994



Б. Рис. 29. Стан ліпнини фасадів Троїцької надбрамної церкви. 50-ті рр. XX ст.
НЗКПЛ, КПЛ-ф-983



Б. Рис. 30. Східний фасад, фрагмент. 50-ті рр. XX ст. НЗКПЛ, КПЛ-ф-968



Б. Рис. 31. Фрагмент барабану куполу. 50-ті рр. XX ст. НЗКПЛ, КПЛ-ф-990



Б. Рис. 32. Загальний стан живопису на північній стіні мурів. 1956 рік. [25]



Б. Рис. 33. Конструктивні тріщини на склепінні центрального нефа. Фрагмент композиції «Св. Трійця Новозавітна». 1950-ті рр. НЗ КПЛ, КПЛ-Ф-1147



Б. Рис. 34. Стінопис дияконника, фрагмент композиції «Притча про милосердного самарянина». 1950-ті рр. НЗ КПЛ, КПЛ-Ф-1123



Б. Рис. 35. Тріщина на стінописі східної частини склепіння притвору. 1950-ті рр.
НЗ КПЛ, КПЛ-Ф-1128



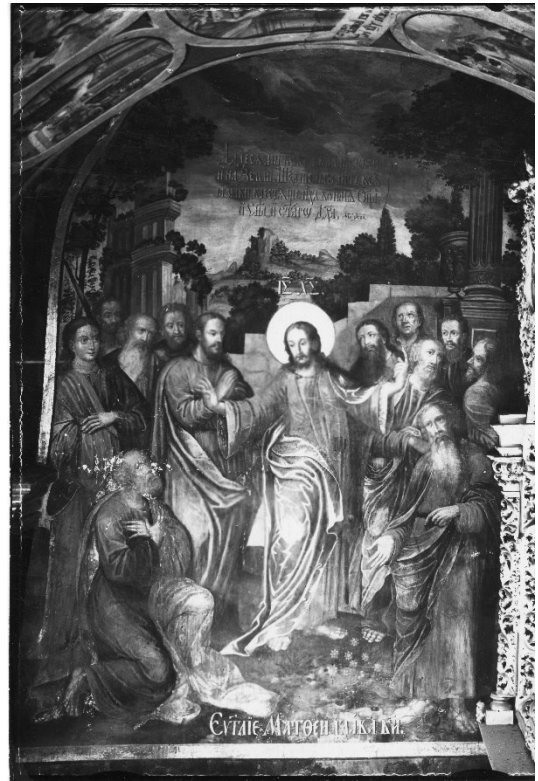
Б. Рис. 36. Троїцька надбрамна церква, 1967 рік. НЗ КПЛ. Фото М.С. Саподько.



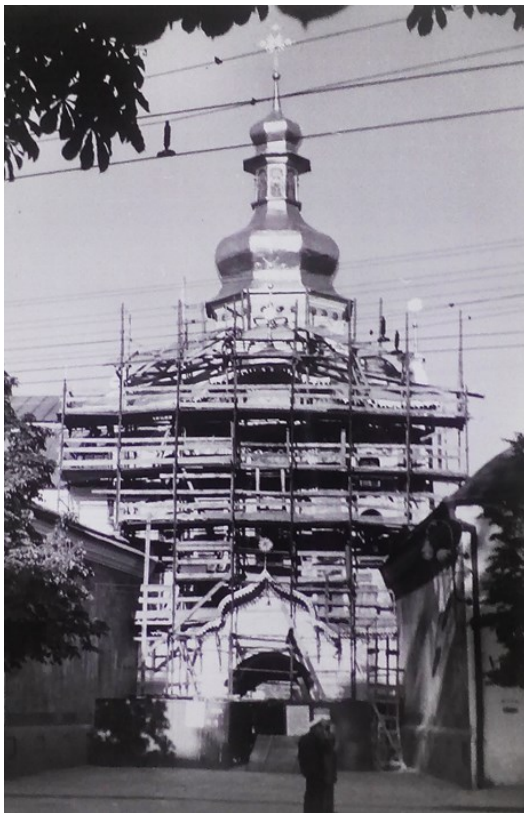
Б. Рис. 37. Північний фасад Троїцької надбрамної церкви. 1960-ті рр. НЗКПЛ,
КПЛ-ф-954



Б. Рис. 38. Стінопис західної стіни.
Фрагмент композиції «Перший
Вселенський собор» 1960-ті рр. НЗ КПЛ,
КПЛ-Ф-1047



Б, Рис. 39. Стінопис північної стіни.
Композиція «Відсилення учнів на
проповідь». 1960-ті рр.
НЗ КПЛ, КПЛ-Ф-1061



Б. Рис. 40. Західний фасад Троїцької
церкви під час проведення реставраційних
робіт (1976 рік) [63].



Б. Рис. 41. Стан живопису на металевій
основі до реставрації (фрагмент). Західний
фасад Троїцької надбрамної церкви.
1976 рік. [66].



Б. Рис. 42, 43. Фрагменти живопису на металевій основі до та після проведення реставраційних заходів (зображення Св. кн. Володимира) [66].



Б. Рис. 44, 45. Фрагменти живопису на металевій основі до та після проведення реставраційних заходів (зображення Св. кн. Ольги) [66].



Б. Рис. 46, 47. Фрагменти живопису композиції «Собор преподобних Ближніх печер» на північній стіні мурів в процесі реставрації. 1978 рік [63].



Б. Рис. 48. Конструктивна тріщина на ділянці склепіння тріумфальної арки (композиція «Бог Отець»). 1979 р. [47]



Б. Рис. 49. Втрати та відшарування фарбового шару на композиції південної стіни трансепта [47].



Б. Рис. 50. Втрати фарбового шару вздовж конструктивної тріщини на склепінні центрального нефу (фрагменти композиції «Св. Трійця Новозавітна») [47].



Б. Рис. 51. Композиція «Одкровення Св. Іоанна Богослова». Фрагмент до реставрації [47].



Б. Рис. 52. Композиція «Одкровення Св. Іоанна Богослова». Фрагмент після реставрації [47].



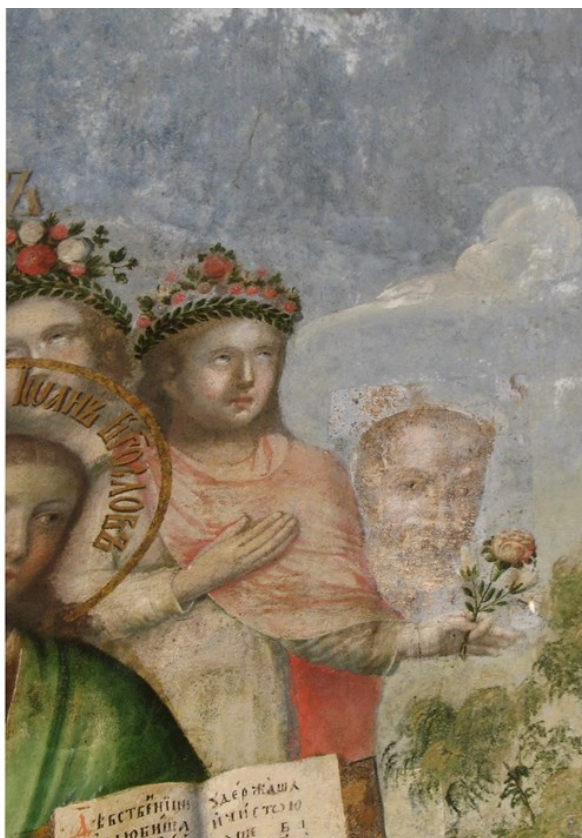
Б. Рис. 53. Художники-реставратори в інтер'єрі Троїцької надбрамної церкви (в центрі В. О. Степанов, праворуч А. Й. Марампольський). З родинного архіву Марампольських.



Б. Рис. 54. Художник-реставратор А. Марампольський за роботою. Фото з родинного архіву Марампольських.



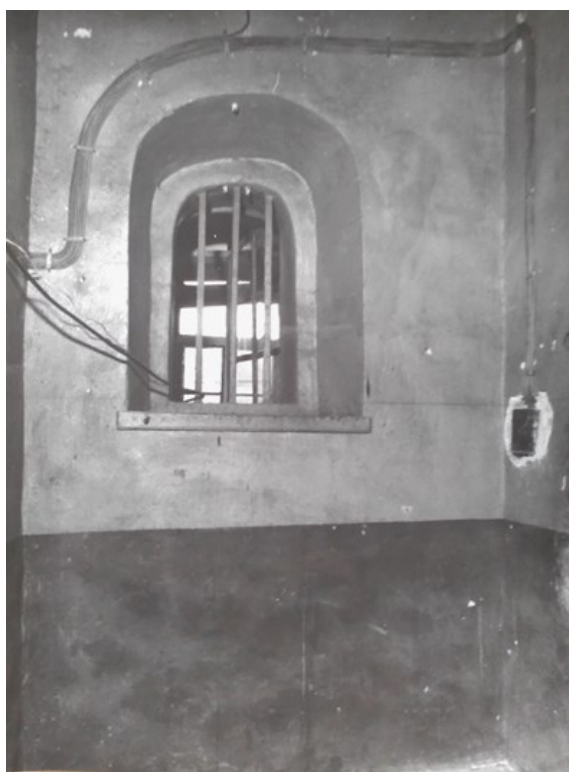
Б. Рис. 55. Художники-реставратори в інтер'єрі Троїцької надбрамної церкви. В центрі А. Й. Марампольський (з родинного архіву Марампольських).



Б. Рис. 56. Фрагмент композиції «Лици святих дівичів», південна стіна притвору.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 57. Зондаж на південній стіні притвору. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 58, 59. Стінопис північної стіни паламарні до та після розкриття живопису [47].



Б. Рис. 60, 61. Стінопис паламарні до та після розкриття живопису [47].



Б. Рис. 62. Фрагмент відкритого з під пізніх нашарувань зображення на північній стіні притвору.
Фото В. Зайцевої.



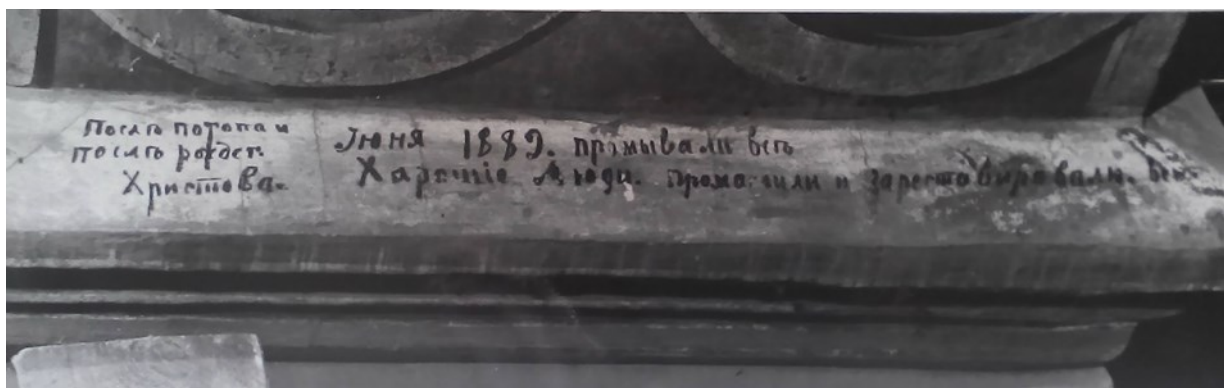
Б. Рис. 63. Оформлення склепіння паламарні. Фото В. Зайцевої



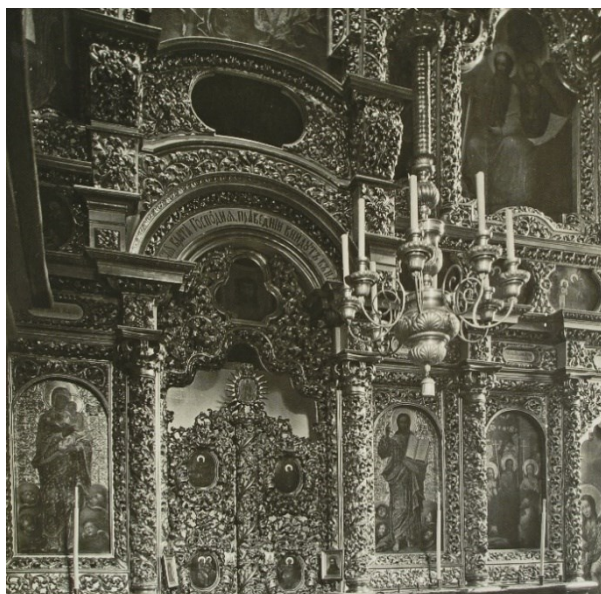
Б. Рис. 64. Зондажне розкриття на композиції «Хрещення Ісуса Христа» на південному склепінні трансепту. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 65. Зондажне розкриття з залишками первісного шару на композиції «Св. Трійця Новозавітна» в консі центральної апсиди. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 66. Напис над карнизом південно-східного стовпа (над східною гранню) [47].



Б. Рис. 67.

Іконостас Троїцької надбрамної церкви,
фото поч. XX ст. Інститут рукопису
Національної бібліотеки
ім. В.І.Вернадського (фото надане
Я. Литвиненком) [159]



Б. Рис. 68.

Ікони зворотного боку іконостасу
Троїцької надбрамної церкви (дияконник).
«Петро у гроба Господнього», «Зцілення
жінки кровоточивої» (КПЛ-ПА-184).

Фото 1930 року.
НК КПЛ, КПЛ-Ф-1956.



Б. Рис. 69. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Ікона «Св. Апостол Павло, Іаков Алфесєв та Іуда», фрагмент до реставрації. 1979 рік. [67].



Б. Рис. 70. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Ікона «Трійця Новозавітна», фрагмент до реставрації. [67]



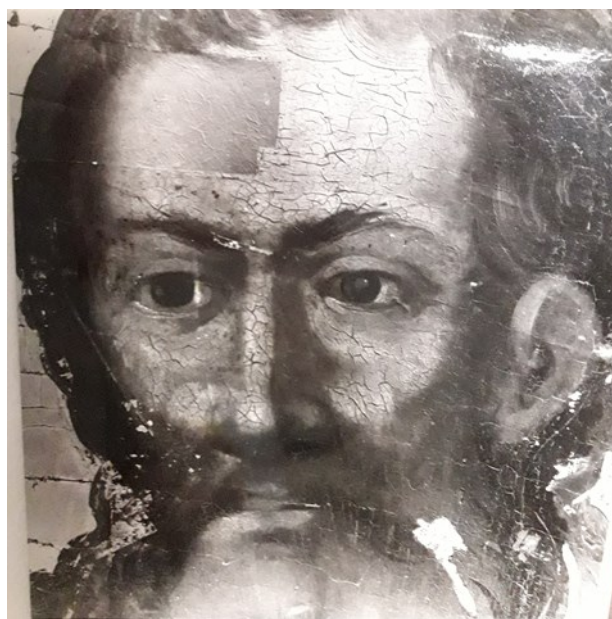
Б. Рис. 71. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Ікона «Апостол Павло, Іаков Алфесєв та Іуда» з іконостасу Троїцької надбрамної церкви до реставрації [67]



Б. Рис. 72. Ікона «Апостол Павло, Іаков Алфесєв та Іуда» в процесі видалення записів. Художник-реставратор Р. Юсим [67].



Б. Рис. 73. Ікона «Св. Апостол Пилип, Іаков та Іоанн Богослов», в процесі пошарового видалення записів. Художник-реставратор В. Подкопасва [67]



Б. Рис. 74. Фрагмент ікони «Св. Апостол Пилип, Іаков та Іоанн Богослов» в процесі видалення записів [67]



Б. Рис. 75, 76. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Ікона «Трійця Старозавітна». Фрагмент до та після реставрації. Художник-реставратор І. Яковенко [67]



Б. Рис. 77, 78. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Ікона в різьбленому картуші «Праматір Єва», до та після реставрації.
Художник-реставратор В. Подкопаєва [67]



Б. Рис. 79. Іконостас Троїцької надбрамної церкви.
Ікона «Тайна вечеря» до реставрації. 1979 рік.



Б. Рис. 80. Іконостас Троїцької надбрамної церкви.
Ікона «Тайна вечеря» після реставрації.
Художник-реставратор І. Яковенко [67]



Б. Рис. 81. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Ікона «Ісус Христос», до реставрації 1979 рік. [67]



Б. Рис. 82. Ікона «Ісус Христос», після реставрації. Художник-реставратор А. Беляй [67]



Б. Рис. 83. Ікона «Св. мученик Йосип»
(кінець XIX – початок XX ст.) [67]



Б. Рис. 84. Автентична ікона Богородиці з
намісного ряду, виявлена в церкві
Покровського монастиря.
Фото В. Зайцевої.



Б. Рис. 85. Зображення Бога Отця та
янголів з сурмами (склепіння притвору).
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 86. Композиція «Вигнання
торговців із храму» (північний неф).
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 87. Композиція «Перший Вселенський собор у Нікеї» на західній стіні.



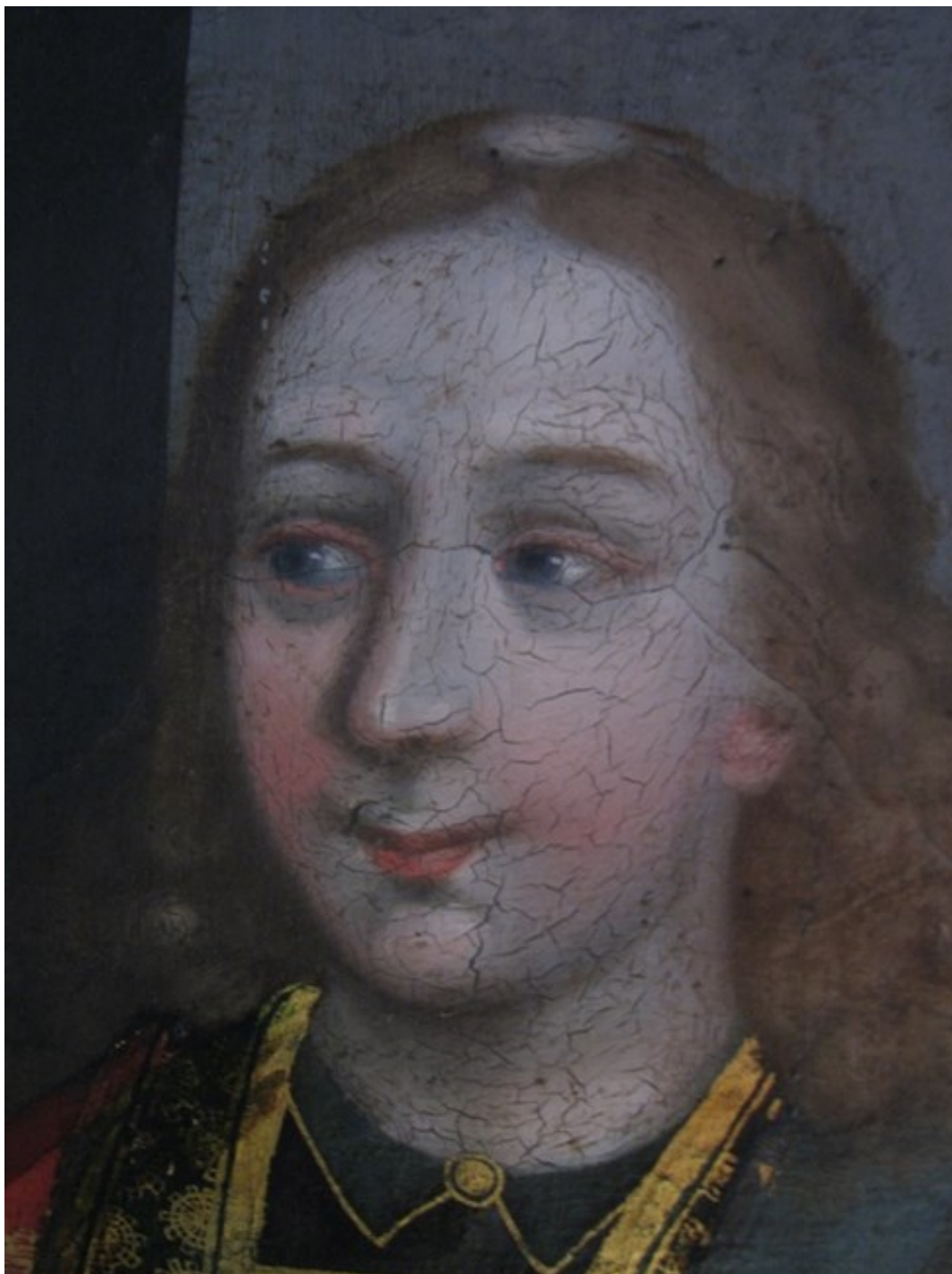
Б. Рис. 88. Зображення «Трійця Новозавітна», розміщена в консі центральної апсиди.
Фото В. Зайцевої



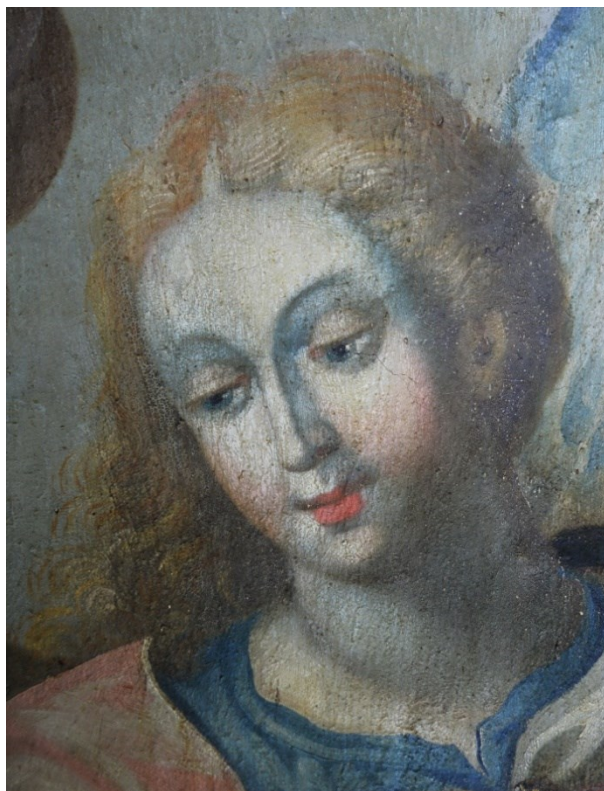
Б. Рис. 89, 90. Фрагменти композицій вівтарної частини церкви.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 91. Повздовжні борозни на поверхні штукатурки,
характерні для ручного способу нанесення шару.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 92. Композиція «Літургійна сцена» в центральній апсиді вівтаря. Фрагмент.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 93. Лик янгола. Вівтарна частина храму. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 94. Св. Афанасій Великий. Західна стіна центрального нефу. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 95. Фрагмент композиції «Лици Прп. Отців» на східній стіні притвору. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 96. Фрагмент композиції південної стіни притвору «Лици Св. царів». Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 97. Композиція «Літургійна сцена» в центральній апсиді вітаря. Фрагмент.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 98. Зображення Св. Григорія Богослова у вітарній частині (фрагмент).
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 99. Деталі пейзажних композицій стінопису інтер'єрів Троїцької церкви.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 100. Деталі зображення, виконані в
техніці "грисайль" (центральна апсида).
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 101. Фрагмент ліпного
оздоблення західного фасаду Троїцької
надбрамної церкви. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 102. Напис, розміщений на південній стіні притвору, над входом до церкви. Фото В. Зайцевої



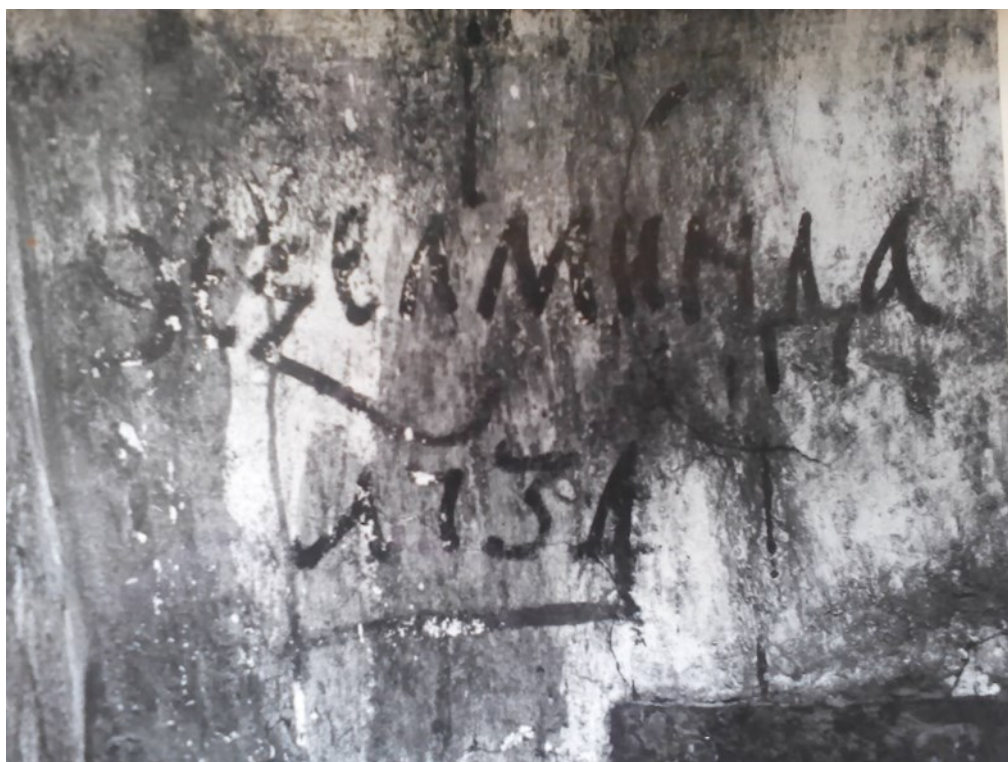
Б. Рис. 103. Напис на західній стіні храму. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 104. «Янгол Слави». Зображення на поверхні центральної арки вітваря. Фото В. Зайцевої



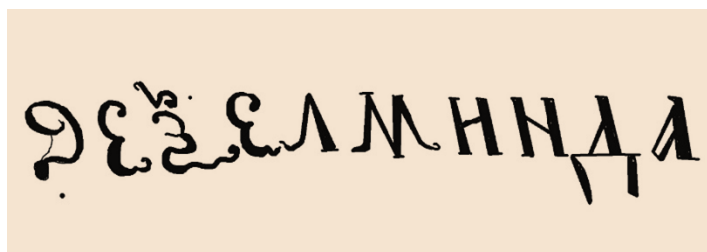
Б. Рис. 105. Напис, розміщений на південній стіні абсиди з текстом частини «Казання про Проскомідію»[147]. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 106. Напис, виявлений за іконостасом на південно-східному куті [47]



Б. Рис. 107. Напис на південній арці вітця [47]



Добро Єсть Сіон Єсть Люди Мыслитє Иже Наш Добро Аз

Б. Рис. 108. Запропонований варіант розшифрування тексту



Б. Рис. 109. Иконостас Троїцької надбрамної церкви. Сучасний вигляд.
Фото В. Зайцевої.



Б. Рис. 110. Ікона «Св. пророки Іаков та Ісайя», виконана на суцільному з різьбленим
обрамленням картуші [67]



Б. Рис. 111. Використання «граф'ї» для нанесення малюнку (ікона «Трійця Новозавітна») [67].



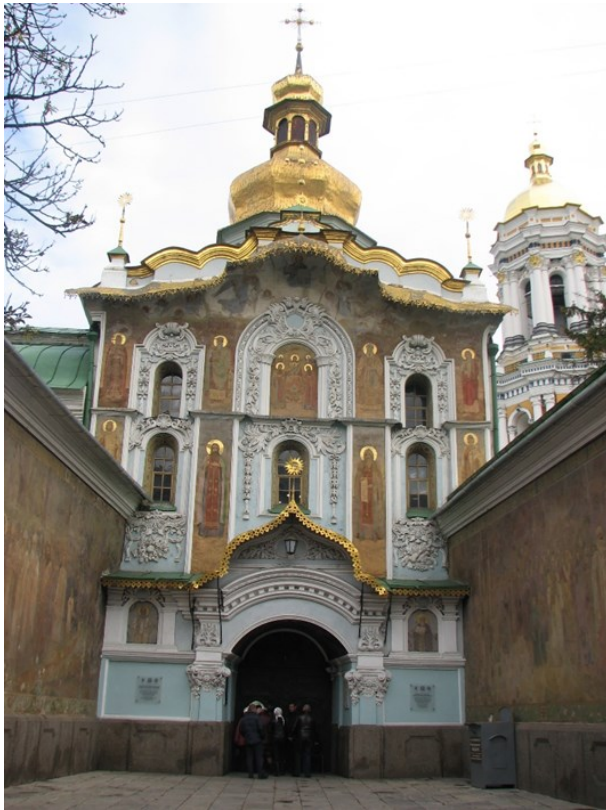
Б. Рис. 112. Деталь ікони «Ісус Христос» з намісного ряду. Фото В. Зайцевої



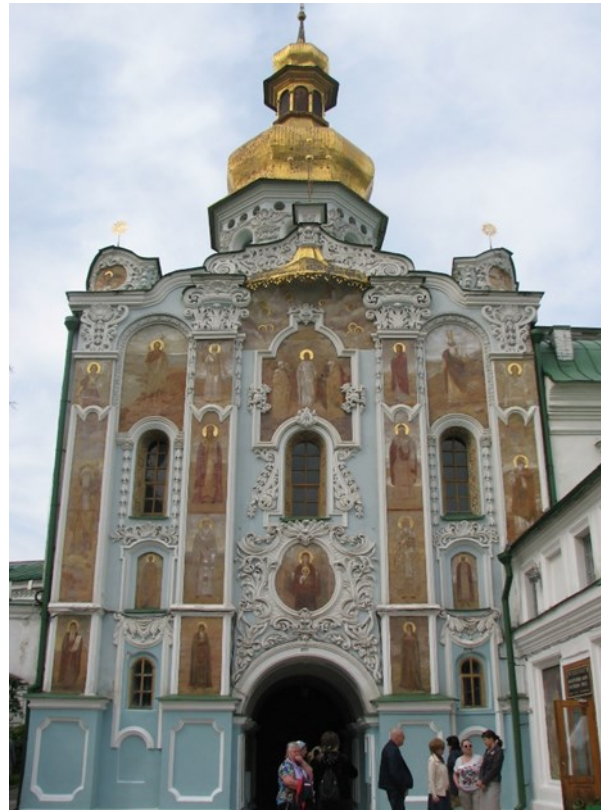
Б. Рис. 113. Фрагмент ікони «Архангел Михаїл» на дияконських вратах. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 114. Ікона «Трійця Новозавітна». Фото В. Зайцевої



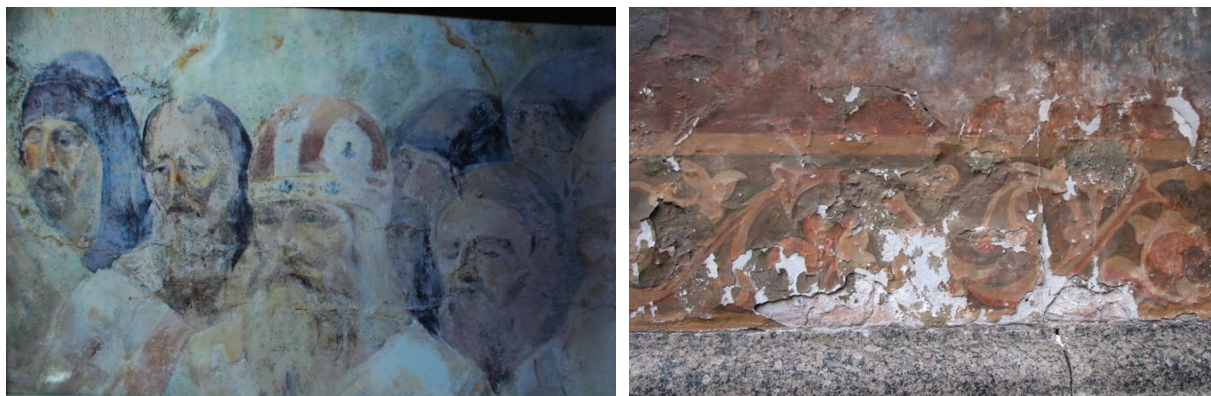
Б. Рис. 115. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви. 2018 рік.
Фото В. Зайцевої



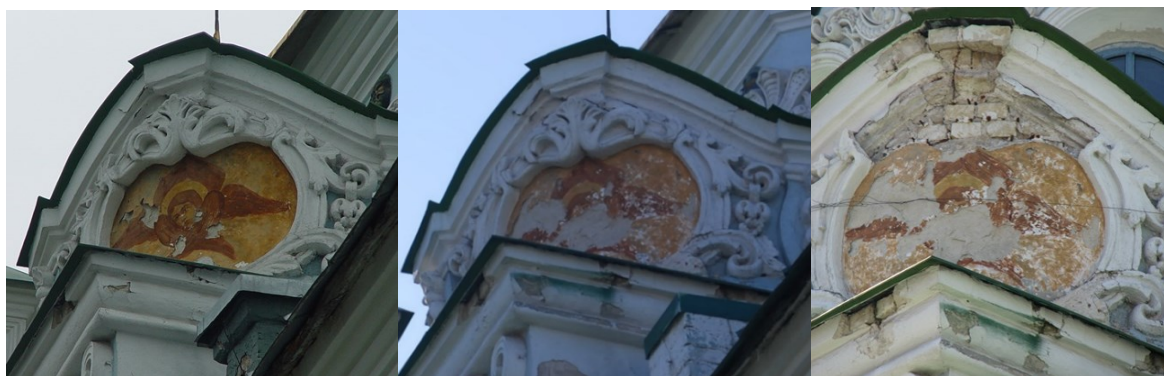
Б. Рис. 116. Східний фасад Троїцької церкви. 2018 рік.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 117, 118. Стан живописної поверхні композиції на північній стіні мурів до реставрації. 2007 рік. (фото та робоча картограма пошкоджень стінопису). НЗ КПЛ.



Б. Рис. 119, 120. Північна стіна мурів до реставрації. Фрагменти зображення та орнаментального розпису в нижній частині композиції. 2007 рік. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 121. Акротерій східного фасаду Троїцької церкви. Порівняльне фото 2007, 2015 та 2016 років. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 122. Фронтон західного фасаду до реставрації. 2018 рік. Фото В. Зайцевої



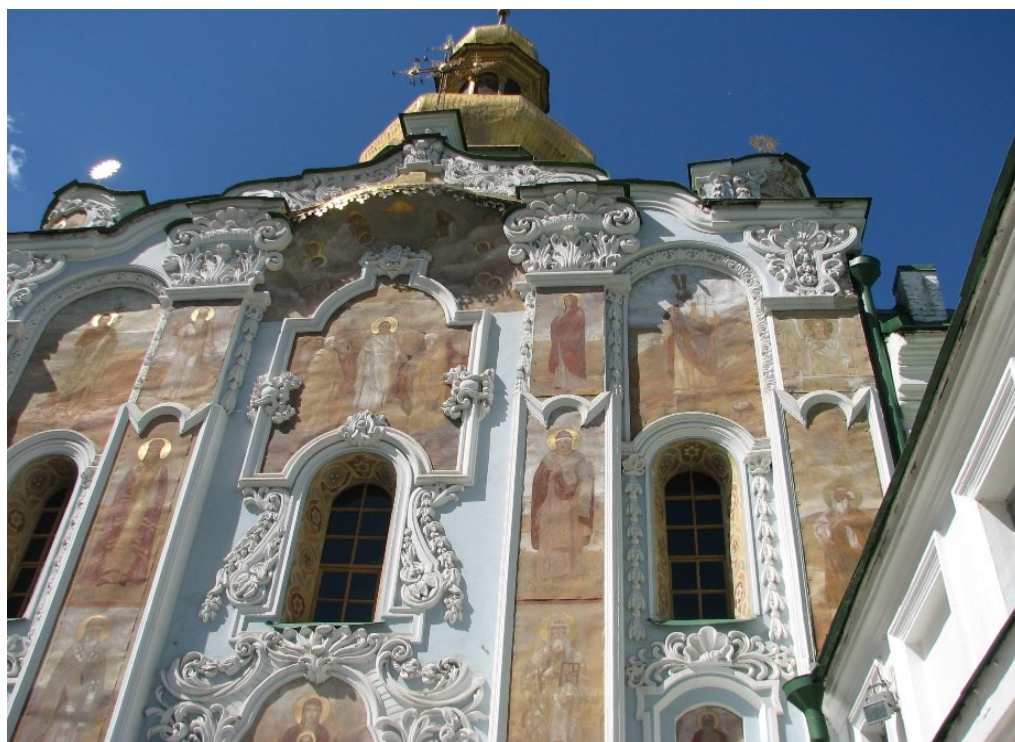
Б. Рис. 123. Руйнування штукатурного шару на ділянці фронтона західного фасаду. 2019 р. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 124. Фрагмент стінопису західного фасаду до реставрації. 2019 р. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 125, 126. Стан живопису на металевій основі на західному фасаді до реставрації. 2019 рік. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 127. Східний фасад троїцької надбрамної церкви до реставрації. 2018 рік.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 128. Фрагмент стінопису східного фасаду. 2019 р.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 129. Стан живопису на металевій основі східного фасаду. 2019 р.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 130. Фрагмент живопису на металі східного фасаду. 2019 р. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 131. Стан ліпного оздоблення фасадів. 2019 р. Фото В. Зайцевої



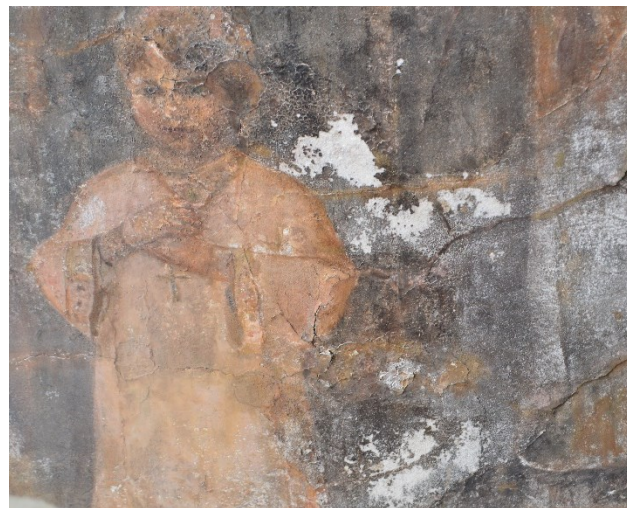
Б. Рис. 132. Композиція «Собор преподобних Печерських Дальніх печер» на південній стіні мурів, 2018 рік. Фото В.Зайцевої.



Б. Рис. 133. Фрагменти композиції на південній стіні мурів, сучасний стан. Фото В.Зайцевої.



Б. Рис. 134. Композиція «Собор преподобних Печерських Ближніх печер» на північній стіні мурів, сучасний стан. Фото В. Зайцевої.



Б. Рис. 135. Фрагменти композиції на північній стіні. Сучасний стан. Фото В. Зайцевої.



Б. Рис. 136. Тріщина в східній частині північної стіни галереї притвору та на площі відкосу дверного прорізу.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 137. Розгалужена тріщина з відшаруванням штукатурного шару на східній стіні (над входним прорізом до паламарні). Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 138. Верхня ділянка тріщини над входом до паламарні.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 139. Тріщини та втрати фарбового шару і ґрунту в нижній частині панелі над сходами. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 140. Втрати та спотворення реставраційних тонувань на склепінні притвору. Фото В. Зайцевої



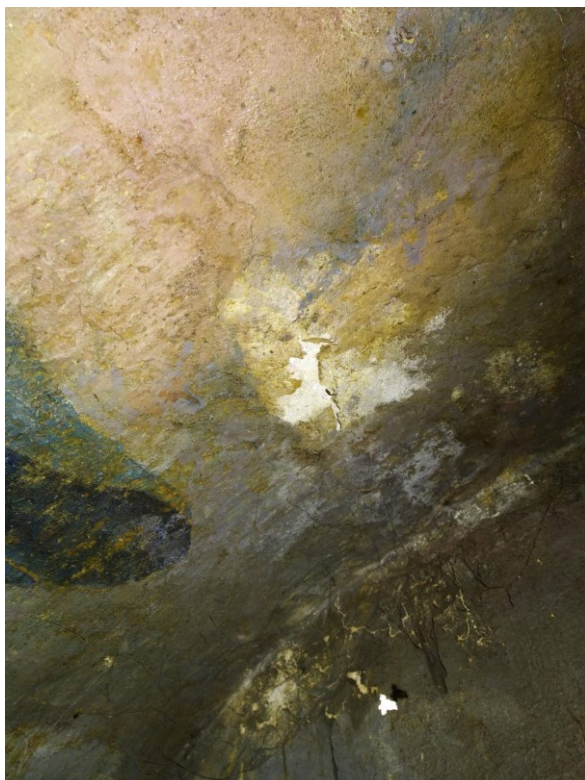
Б. Рис. 141. Тріщина з відшаруванням штукатурного шару з загрозою осипання на західній стіні північного нефа. Фото В. Кравцова



Б. Рис. 142. Конструктивна тріщина на західній стіні північного нефа. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 143. Локальні відшарування штукатурного та фарбового шарів на склепінні центрального нефа. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 144. Осередки ураження мікрофлорою в застійних зонах. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 145. Втрати ліпного оздоблення. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 146. Осередки виносу водорозчинних солей на поверхні нижньої частини західної стіни (ямчуг). Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 147. Ущільнене забруднення та павутина на поверхні розписів (західна стіна центрального нефа). Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 148. Тріщини та розходження частин
основи ікон апостольського ряду. Фото
В. Зайцевої



Б. Рис. 149. Тріщини в масиві основи
різьблення. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 150. Ущільнене забруднення на
поверхні іконостасу. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 151. Лави-стасидії Троїцької
надбрамної церкви. Західна стіна.
Фото В.Зайцевої.



Б. Рис. 152. Ліхтар куполу Троїцької надбрамної церкви до реставрації. 1918 рік.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 153. Ікона «Богородиця з Дитям», демонтована з ліхтаря куполу.
Фото В. Зайцевої



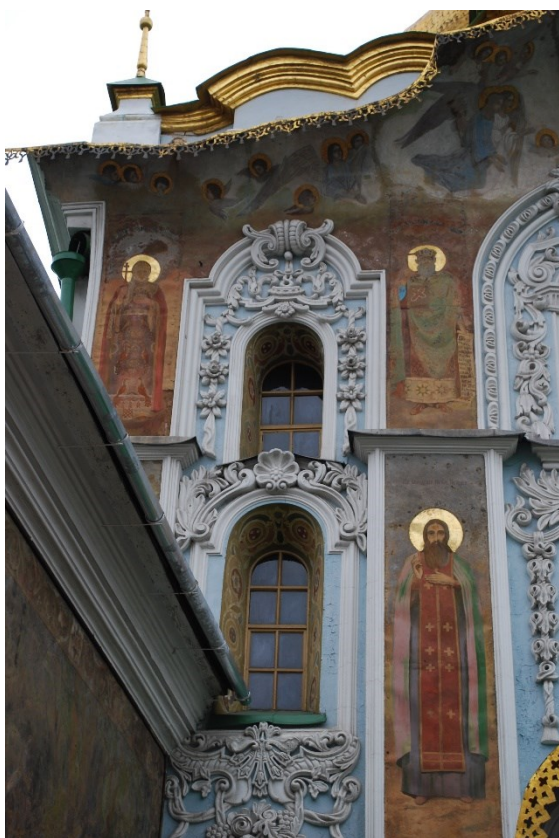
Б. Рис. 154. Ліхтар куполу Троїцької надбрамної церкви після реставрації.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 155. Новостворена ікона ліхтаря куполу Троїцької надбрамної церкви.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 156. Художники-реставратори Л. Кравцова та В. Кравцов за роботою. 2021 рік.
Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 157. Фрагмент західного фасаду до та після реставрації. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 158. Композиція «Богородиця Печерська» на західному фасаді до та після реставрації. Фото В. Зайцевої



Б. Рис. 159. Західний фасад Троїцької надбрамної церкви до та після реставрації. Фото В. Зайцевої

Додаток В

Результати техніко-технологічних лабораторних досліджень

Таблиця 1

**Результати мікрохімічних досліджень фарбового шару та ґрунту
монументального живопису інтер'єру Троїцької надбрамної церкви
1973 рік. [63]**

1.	Північна абсида Композиція «Розп'яття» (стегонова пов'язка)	Шар свинцевого білила на олійному в'язиві, поверх – олійний шар темно-зеленого кольору. Знову шар свинцевого білила на олійному в'язиві, за ним клеє-крейдяний шар. Поверх шар свинцевого білила на олійному в'язиві та шар лаку.
2.	Північна абсида Композиція «Суд Пілата» (рукав Пілата)	Поверх вапняно-піщаного тиньку – клеє-крейдяний ґрунт, поверхня якого проклеєна тваринним клеєм. Потім олійний фарбовий шар та шар лаку.
3.	Південна абсида, південна стіна (зображення дерев, листя)	Шар свинцевого білила на олійному в'язиві, поверх – шар, у складі якого є смальта, потім шар свинцевого білила на олійному в'язиві. Поверх шар яр-мідянки на білковому в'язиві та шар лаку.
4.	Так само, північна стіна, тло.	Шар свинцевого білила на олійному в'язиві, поверх – шар, у складі якого є смальта, потім шар свинцевого білила на олійному в'язиві та шар лаку.
5.	Дверний отвір між південною та центральною абсидою	Шар клеє-крейдяного ґрунту, олійний шар вохри та свинцевого білила, шар лаку.
6.	Південна стіна, південно-західна клітка, зображення природи	Шар свинцевого білила з домішками цинкового на олійному в'язиві, зверху фарбовий шар яр-мідянки на білковому в'язиві та шар лаку.

17 жовтня 1973 р.

Підписи:

Мол. наук. співр. Р. Каганович
Технік-лаб. В. Терпило

Таблиця 2

Мікрохімічне дослідження проб, відібраних в пам'ятці архітектури

Троїцькій надбрамній церкві

(з реставраційної документації, 1986 рік) [47]

№п /п	Місце відбору проби	Результати аналізу
1.	Центральний вівтар, склепіння	Частково з нижньої сторони проби – тонкий клеє-крейдяний ґрунт. Далі – тонкий шар вохри червоної на клейовому в'язиві, поверх – клеє-крейдяна затирка з піском товщиною 1 мм. Далі – тонкий білий клеє-крейдяний шар та клеє-крейдяний шар з піском, поверх якого світло-блакитний олійно-смоляний шар, що має у складі свинцеве білило та невелика кількість ультрамарину з сажею. Закріплений полімером.
2.	Жертовник, композиція «Жертвоприношення Авраама», під крилом янгола	Два шари клеє-крейдяної затирки з піском. Поверх – тонкий клеє-крейдяний шар. Далі – олійно-смоляний фарбовий шар, у складі якого є свинцеве білило, незначна кількість ультрамарину та сажі. Поверх шар тваринного клею.
3.	Конха жертовника, північна сторона склепіння, тло	Вапняно-піщаний тиньк з рослинним клеєм, поверх – залишки шару червоної вохри, далі – тонкий олійний шар, у складі якого є свинцеве білило, незначна кількість синього та червоного пігментів. Закріплений воско-лаковим складом.
4.	Жертовник, склепіння перед вівтарної арки, композиція «Архангел зі святою», північна сторона.	Вапняно-піщаний тиньк з рослинним клеєм, поверх – тонкий клеє-крейдяний шар сіруватого кольору, потім нерівномірний клейовий шар червоної вохри. Поверх клеє-крейдяна затирка з піском товщиною 1 мм, далі клеє-крейдяний ґрунт, шар тваринного клею та шар свинцевого білила на емульсійному в'язиві. Поверх шар мідного азуриту на клейовому в'язиві та воско-смоляний шар.

5.	Склепіння північної перед вівтарної частини, зондаж за іконостасом.	Шар клеє-крейдяного ґрунту та клейовий шар червоної вохри. Зверху закріплюючий шар воско-лакової мастики.
6.	Зондаж на композиції «Іоанн Хреститель на чолі фарисеїв і саддукеїв», східна стіна притвору	Вапняно-піщаний тиньк з рослинним клеєм, поверх – клеє-крейдяний ґрунт, потім – шар свинцевого білила на олійному в'язиві. Поверх – шар смальти на олійному в'язеві з додаванням синього пігменту на емульсійному в'язиві.
7.	Південна стіна притвору, праворуч від композиції «Лики святих дівичів».	Вапняно-піщаний тиньк з рослинним клеєм, поверх – клеє-крейдяний ґрунт, потім, ймовірно, олійний, проклеєний, почорнілий чи чорний пігмент. Далі – залишки смальти зі свинцевим білилом на олійному в'язиві.
8.	Південна сторона склепіння ризниці, зондаж	Вапняно-піщаний тиньк з рослинним клеєм, поверх – залишки червоної клейової вохри. Далі шар клеє-крейдяного ґрунту та тонкий шар цинкових білил, закріплених полімером.

28.02.1986

Підписи:

Гол. інженер ін-ту «Укрпроектреставрація» О.Ю. Шевченко,
 начальник технологічного відділу Ю.М. Стріленко,
 інженер В.І. Терпило.

Таблиця 3

Мікроскопічне дослідження зразків фарбового шару зовнішніх розписів на металі Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерського заповідника (з реставраційної документації, 1976 рік) [66].

№ пп	Місцезнаходження зразка	Що виявлено	Примітка
1.	Східний фасад «Св. Михаїл Чернігівський». Поділ накладки праворуч внизу	На основі шар свинцевого сурика на олійному в'язеві, далі шар цинкового білила на олійному в'язиві, зверху зеленкувато-сірий фарбовий шар.	
2.	Західний фасад, права стіна, «Антоній Печерський»	На основі плівка оліфи, далі олійний фарбовий шар. Пігмент – окис хрому, потім шар оліфи.	Ймовірно, проба відібрана на втраті первісного фарбового шару. Запис зроблений без підведення нового ґрунту.
3.	Східний фасад. «Св. Пророк Ілля», лівий нижній кут	На основі шар свинцевого сурика, потім олійний фарбовий шар, пігмент – вохра.	На зворотній стороні ґрунту наявні продукти корозії цинку.
4.	Західний фасад. «Пророк Роман Солодкоспівець». Рукав лівої руки у поручі.	На основі шар свинцевого сурика, далі шар цинкового білила, потім олійний фарбовий шар червоного кольору та зелений фарбовий шар.	
5.	Східний фасад. «Св. Агапіт». Німб.	В'язиво олія, шар оліфи на свинцевому сурику, потім шар свинцевого білила та позолота на лаку.	
6.	Східний фасад.	На основі шар свинцевого сурика, потім тонкий шар	

	«Св. Аліпій...», тло на рівні зображення верхніх хрестів	цинкового білила та тонкий олійний фарбовий шар, пігмент – вохра.	
7.	Західний фасад «Св. Іоанн Дамаскін». Німб.	На основі шар свинцевого сурика, потім шар свинцевого білила, шар лаку, позолота, жовтий олійний фарбовий шар, пігмент – вохра.	
8.	Західний фасад. «Антоній Печерський». Ліва сторона, лушення після пробного укріплення	Коричневий олійний фарбовий шар на темно-зеленому олійному фарбовому шарі. Зверху прозора плівка синтетичної смоли.	
9.	Західна стіна. «Пророк Роман Солодкоспівець». Тло ліворуч на рівні плеча.	Багатошаровий шар з різних кольорів. Первісний фарбовий шар блакитного кольору лежить на шарі свинцевого сурику та свинцевого білила. В'язиво – олія.	

28.01.1976 р.

За підписами: Ю. Стріленко, Н. Борисової, І. Добриловської.

Таблиця 4

**Результати мікрохімічних досліджень фарбового шару та ґрунту
іконостасу Троїцької надбрамної церкви (1981 рік) [64]**

№ п/п	Місцезнаходження зразка	Характеристика зразка	Результати аналізу
1.	Ікона «Апостоли Матвій, Андрій та Петро», гематій ап. Матвія під вказівним пальцем правої руки	Зелений колір з записом	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Поверх – шар свинцевого білила на білковому в'язиві. Далі – шар ярмідянки на олійному в'язиві, поверх неї – шар оліфи, далі – олійний шар, що в складі має берлінську лазур та жовтий хром.
2.	Там само, золота обвідка коміра одягу Петра	Голубий	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Поверх – азурит на білковому в'язиві. Поверх – на тваринному клею шар сусального золота. Далі шар ультрамарину на олійному в'язиві, поверх якого лежить шар тваринного клею.
3.	Там само, книга у руках	Червоний з позолотою	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар вохри червоної на білковому в'язиві. Поверх – кіновар на білковому в'язиві та шар сусального золота на олійному лаку.
4.	Там само, на постаті Матвія	Червоний з записом	Поверх шару клеє-крейдяного ґрунту тонкий шар сажі, далі – шар вохри червоної на олійному в'язиві, поверх – шар вохри жовтої на олійному в'язиві.
5.	Там само, на постаті Андрія	Червоний колір	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар жовтої вохри на білковому в'язиві. Поверх – шар вохри жовтої на олійному в'язиві.
6.	Там само, ліве плече Ап. Андрія	Зелений колір	Поверх шару клеє-крейдяного ґрунту тонкий шар сажі, далі – шар вохри жовтої на білковому в'язиві. Поверх – шар смарагдового

			кольору, що має у складі білкове в'язиво, аурипігмент, вівіаніт.
7.	Там само, німб Ап. Петра	Золочення	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар червоної вохри на білковому в'язиві та шар позолоти.
8.	Там само, хмаринка	Білий	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – олійний шар, що містить почорнілий органічний пігмент, поверх – шар свинцевого білила на олійному в'язиві та шар олійного лаку.
9.	Там само, рука з ключами Ап. Петра	Вохристий	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар жовтої вохри на білковому в'язиві та шар червоної вохри на білковому в'язиві. Поверх – шар берлінської лазурі на олійному в'язиві, шар лаку та кіновар на олійному в'язиві.
10.	Там само, гіматій на лівій руці ап. Андрія	Зелений колір	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар жовтої вохри на білковому в'язиві та фарбовий шар, що містить аурипігмент, вівіаніт на білковому в'язиві.
11.	Ікона «Апостол Іаков», мантія з горностаю		Шар вохри червоної з домішками мідної синьої на олійному в'язиві. Зверху шар олійного лаку.
12.	Там само, небо, верхній лівий кут		Шар берлінської лазурі зі свинцевим білилом на олійному в'язиві. Зверху шар олійного лаку.
13.	Там само, одяг	Білий	Шар свинцевого білила на олійному в'язиві. Зверху шар олійного лаку.
14.	Ікона «Святі Іаков, Філіп, Іоанн Богослов», хітон Філіпа	Червоний	Шар крейдяного ґрунту, що містить тваринний та рослинний клеї. Зверху – шар сурика свинцевого та кіноварі на білковому в'язиві та шар кіноварі зі свинцевим білилом на олійному в'язиві. Далі шар смоляного лаку.

15.	Там само, гіматій Св. Філіпа	Зелено- брунатний	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – тонкий шар свинцевого сурика на білковому в'язиві та шар яр-мідянки на олійному в'язиві, поверх – шар тваринного клею.
16.	Там само, нога Св. Філіпа		Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар яр-мідянки на олійному в'язиві, поверх – шар кіноварі зі свинцевим білилом на олійному в'язиві.
17.	Там само, хітон Іоанна	Зелений	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар азурита на олійному в'язиві, поверх – шар тваринного клею.
18.	Ікона «Проматір Єва»		Шар рефті, що містить білкове в'язиво, крейду та сажу. Поверх – шар смальти на олійному в'язиві та шар олійного лаку.
19.	Картина «Дерево», інв. № 47, тло		Шар жовтої вохри на олійному в'язиві, далі шар червоного кольору, що містить смальту, яр-мідянку та олію. Зверху суміш берлінської лазурі, свинцевого білила на олійному в'язиві та шар смоляного лаку.
20.	Там само, ділянка на межі тла та гілки праворуч.		Шар жовтої вохри на олійному в'язиві, далі шар, що містить смальту, яр-мідянку та олію. Зверху суміш берлінської лазурі, свинцевого білила на олійному в'язиві та шар смоляного лаку.
21.	Ікона «Ісус Христос», зображення книги	Білий	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар вохри жовтої з тваринним клеєм, шар позолоти, зверху свинцеве білило на олійному в'язиві та шар оліфи.
22.	Там само, хітон на правому плечі.	Червоний	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар вохри жовтої з тваринним клеєм, шар позолоти, зверху лесувальний шар кіноварі.

23.	Там само, підкладка гіматія на складці від поясу вліво вниз.	Брунатний	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Зверху – олійний фарбовий шар, що містить кіновар, свинцеве білило та сажу. Далі – дуже тонкий блакитний олійний шар. Зверху – олійний шар, що містить кіновар, свинцеве білило, сажу та блискітки золота. Потім – шар смоляного лаку.
24.	Там само, гіматій з позолотою орнамента на лівому боці	Синій	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – олійний фарбовий шар, що містить смальту з органічним синім пігментом. Зверху шар смоляного лаку.
25.	Там само, лик верхнього янгола праворуч	Рожевий	Зі зворотної сторони ґрунту – сліди двох олійних фарбових шарів (перший шар – смальта, другий – кіновар зі свинцевим білилом). Ґрунт – клеє-крейдяний, зверху олійний рожевий шар (пігмент виявити не вдалося із-за недостатньої кількості проби).
26.	Там само, хмара праворуч	Брунатний	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – зверху – олійний фарбовий шар, що містить свинцеве білило з додаванням смальти. Далі – шар олійного лаку, зверху шар позолоти. Потім – олійний шар, що містить свинцеве білило з пігментами червоного та синього кольору.
27.	Там само, нижній край ікони	Левкас з коричневою імприматурою	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – щільний шар тваринного клею.
28.	Там само, золочення на тлі різьблення, верхній правий кут над янголом біля напису «Христос».	Золочення	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар жовтої вохри на білковому в'язиві. Зверху шар позолоти.

29.	Там само, золочення на тлі різьблення, з правого боку на хмаринці	Шар позолоти	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар жовтої вохри на білковому в'язиві. Зверху шар позолоти. Далі – шар вохри червоної на білковому в'язиві та шар позолоти.
30.	Там само. Левкас з проклейкою по дереву та імприматурою.	Ґрунт	По дереву шар тваринного клею (зустрічаються зерна крохмалю). Поверх – шар клеє-крейдяного левкасу (також з зернами крохмалю). Далі – шар тваринного клею.
31.	Ікона «Втеча Лоту з Содому», одяг янгола	Зелений	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар олійного лаку. Поверх шар краплака та свинцевого білила на олійному в'язиві. Далі шар яр-мідянки на олійному в'язиві. Зверху – олійний лак.
32.	Там само, тло біля янгола.		Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар олійного лаку. Поверх шар краплака та свинцевого білила на олійному в'язиві. Зверху олійний шар, що містить сажу.
33.	Ікона «Св. Феодосій», пейзаж з лівої сторони	Зелений	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Далі – шар яр-мідянки на олійному в'язиві. Поверх тонкий нерівномірний шар вохри червоної на олійному в'язиві. Зверху шар тваринного клею.
34.	Ікона «Іоанн Предтеча», плащ	Темно-зелений	Шар клеє-крейдяного ґрунту. Поверх шар краплака та синього пігменту на білковому в'язиві. Далі – шар яр-мідянки на олійному в'язиві. Зверху олійний шар, що містить берлінську лазур та жовтий хром.
35.	Там само. хмари		Шар клеє-крейдяного ґрунту. Поверх шар краплака та синього пігменту на білковому в'язиві. Потім шар свинцевого білила на

			олійному в'язиві. Далі – шар смоляного лаку.
36.	Ікона «Апостол Павло...», правий рукав плаща.	Червоний	Шар олійно-крейдяного ґрунту. Далі – шар вохри червоної на білковому в'язиві. Зверху шар кіноварі на білковому в'язиві. Поверх шар смоляного лаку.
37.	Там само, ліве плече	Зелений	Шар, що містить берлінську лазур та азурит на білковому в'язиві. Поверх шар смоляного лаку.
38.	Ікона «Апостол Іаков...», хітон	Білий	Шар свинцевого білила на олійному в'язиві, зверху – шар тваринного клею.
39.	Ікона «Іоанн Предтеча», запис на хмаринці під сандалією ноги		Шар клеє-крейдяного ґрунту. Поверх шар краплака та синього пігменту на білковому в'язиві. Потім два олійних шари (нижній – свинцеве білило, верхній – вохра червона).


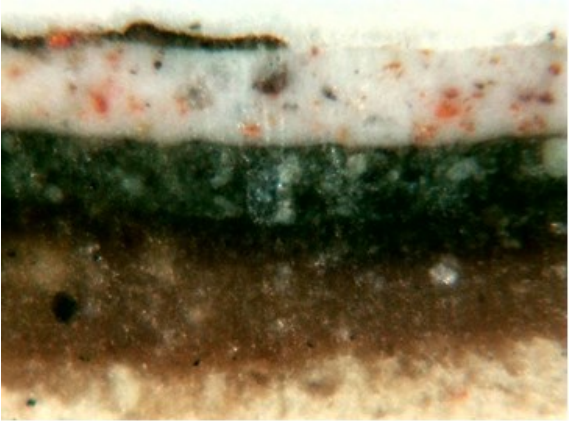
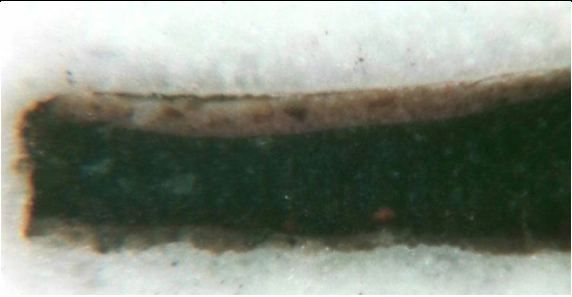
26 листопада 1981 р.

Начальник НРТО Ю. Стріленко
Інженер-хімік В. Терпило

Таблиця 5

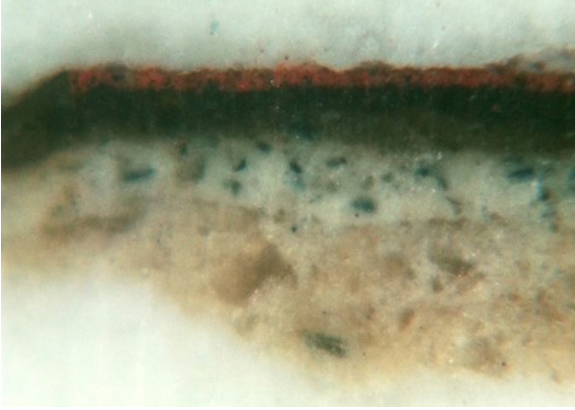
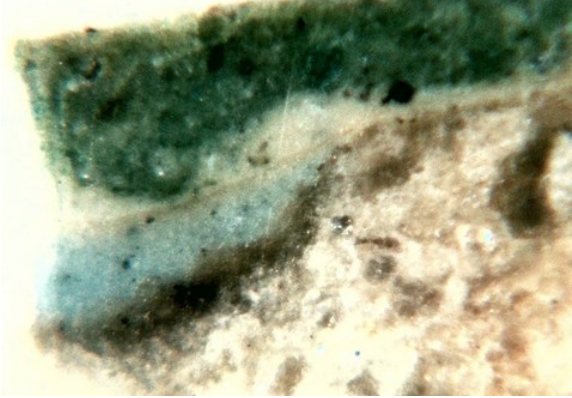
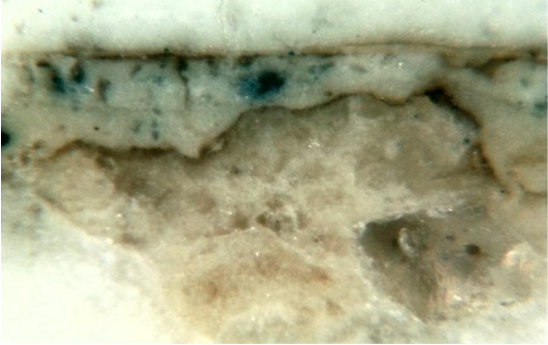
**Результати дослідження пігментів фарбового шару
розписів інтер'єру Троїцької надбрамної церкви**

2021 рік.

№ п/п	Місце відбору проби Характеристика зразка	Поперечний зріз мікрошліфа
1.	<i>Південна стіна передвітарної частини храму, під віконним прорізом нижнього ярусу (композиція «Св. пророк Ілля біля гори Хорив»).</i>	
	<p>Проба №1. Ділянка над стасидіями. Проба складається з трьох шарів живопису: нижній шар світло-зеленого кольору (містить свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянку), середній шар (тонкий) сірого кольору (свинцеве білило, чорна вугільна), верхній шар (товстий) зеленого кольору (свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянка).</p>	
	<p>Проба №2. Пейзажна композиція. Три шари живопису: нижній шар брунатного кольору (свинцеве білило, вохри), середній шар зеленого кольору (свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянка), верхній шар рожевого кольору (свинцеве білило, свинцевий сурик).</p>	
	<p>Проба №3. Фарбовий шар темно-зеленого кольору (свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянка), зверху залишки фарбового шару сірого кольору (свинцеве білило, чорна вугільна).</p>	

2.	<p><i>Північна стіна передвітарної частини храму. Нижня композиція «Хрещення ефіона апостолом Пилипом»</i></p>	
	<p>Проба №4. Ділянка з зображенням неба над живописною панеллю. Фарбовий шар сірого кольору (свинцеве білило, смальта).</p>	
	<p>Проба №5. Стопа Пилипа. Фарбовий шар рожевого кольору (свинцеве білило, свинцевий сурик). Спостерігається часткова реставрація з використанням цинкового білила.</p>	
	<p>Проба № 6. Зображення води. Два шари живопису: нижній (тонкий) фарбовий шар зеленого кольору (свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянка), верхній шар (товстий) сірого кольору (свинцеве білило, чорна вугільна).</p>	
3.	<p><i>Західна стіна. Композиція «Св. Іоанн Богослов на о. Патмос».</i></p>	
	<p>Проба №7. Панель під композицією. Залишки брунатного фарбового шару з окремими включеннями часточок зеленого кольору (свинцеве білило, вохри, зелений мідний пігмент яр-мідянка, шар переґрунтування брунатного кольору, товстий фарбовий шар брунатного кольору (цинкове білило, вохри), тонкий фарбовий шар темно-</p>	

	брунатного кольору (цинкове білило, вохри, чорна вугільна).	
	Проба №8. Зображення пейзажу (гора праворуч). Фарбовий шар світло-сірого кольору з включенням часточок зеленого кольору (свинцеве білило, чорна вугільна, зелений мідний пігмент яр-мідянка).	
4.	<i>Віттарна частина храму. Центральний віттар. Композиція «Літургійна сцена»</i>	
	Проба №9. На ділянці тріщини під віконним прорізом. Темний, майже чорний фарбовий шар (цинкове білило незначна кількість; вохри, чорна вугільна). Реставраційні тонування.	
	Проба №10. (Там само, реставраційні тонування). Два шари живопису: нижній темний, майже чорний, верхній – блакитний (цинкове білило, штучний ультрамарин).	
	Проба №11. Зображення килима. Два шари живопису: нижній фарбовий шар червоного кольору (свинцеве білило, вохра червона, чорна вугільна), верхній фарбовий шар зеленого кольору (свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянка).	

5.	<i>Вівтар. Південно-східна частина храму. Дияконник.</i>	
	<p>Проба №12. Південна стіна. Композиція «Притча про милосердного самарянина» (червоний плащ).</p> <p>Безпосередньо на штукатурку нанесений товстий фарбовий шар сірого кольору (свинцеве білило, смальта), два шари темного кольору: нижній більш світлий, верхній більш темний (свинцеве білило, вохри, чорна вугільна), зверху фарбовий шар червоного кольору (свинцеве білило, кіновар, вохра червона, чорна вугільна).</p>	
	<p>Проба №13. Арка дияконника. (Зелений).</p> <p>Залишки блакитного фарбового шару (свинцеве білило, натуральний ультрамарин), тонкий фарбовий шар білого кольору (свинцеве білило), товстий фарбовий шар зеленого кольору (свинцеве білило, зелений мідний пігмент яр-мідянка).</p>	
5.	<i>Галерея притвору. Нижня ділянка північної стіни (голубе тло).</i>	
	<p>Проба №14. Світлий фарбовий шар (блакитний або сірий) (свинцеве білило, смальта).</p>	

Додаток Г

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації*

1. Зайцева В.О. Досвід реставрації монументального живопису інтер'єрів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період 1979–1991 рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: НАКККиМ, 2020. №3. С. 104–109. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220108>
2. Зайцева В.О. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Дослідження та реставрація. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка»*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 43, Том 1. С. 104–110. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-1-14>
3. Зайцева В. О. Пам'яткоохоронна та реставраційна діяльність на території Києво-Печерської лаври в період 1920–1960 рр. в контексті реставрації Троїцької надбрамної церкви. *«Вісник Львівської національної академії мистецтв»*, 2021. Вип. № 45, С. 149–157.
4. Зайцева В.О. Малярський ансамбль Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври у світлі формування «реставраційної» теорії та практики в період в XVIII–XIX ст. *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка»*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55, Том 1. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-14>

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях:

5. Зайцева В. О. Збереження історичного стінопису пам'яток архітектури в контексті проведення реставраційних заходів. «*KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*». №6 (42). Люблін : KWANT STUDIO, 2021. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.6.6>

6. Zaitseva V. Experience of restoration of murals of the Trinity Gate Church in Kyiv: overview [Досвід реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви у Києві: огляд]. *International Journal of Conservation Science (IJCS)*. Volume 13, Issue 1, 2022. pp. 85–94.

<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000819464600006>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Зайцева В.О. Техніко-технологічні особливості монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Могилянські читання 2017. Збереження й дослідження культурної спадщини України: люди, ідеї, візії*. Зб. наук. праць. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Видавництво «Фенікс», 2018. С. 222–227.

8. Зайцева В.О. Особливості збереження та реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в 1950–1980-х рр. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали п'ятнадцятої Міжн. наук. конф., 29 травня–2 червня 2018 р., Київ. Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2018. С. 148–152.

9. Зайцева В.О. Зовнішній настінний розпис кріпосних мурів Києво-Печерської лаври. Історія реставрації, дослідження та проблеми збереження. *Сіверщина в історії України*. Вип. 11. Зб. наук. праць. Національний заповідник «Глухів», Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, Глухівський Національний педагогічний університет, 2018. С. 26–30.

10. Зайцева В.О. Поновлення стінопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період XVIII–XIX ст.: огляд архівних джерел *«Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність»*. Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р., Київ : НАКККиМ, 2018. С. 323–326.

11. Зайцева В.О. Досвід реставрації архітектурних пам'яток національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника в повоєнний період. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали Міжнародного симпозіуму*, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України, Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 166–168.

12. Зайцева В.О. Троїцька надбрамна церква в кінці XVIII–початку ХХ ст.: особливості змін зовнішнього убранства храму. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Сімнадцятої Міжн. наук. конф., 28 травня–1 червня 2019 р. Київ. Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, Київ : НКПШЗ, 2019. С. 204–208.

13. Зайцева В.О., Чобітько О.М. Проблеми збереження та реставрації пам'яток архітектури та монументального живопису Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Реставрація пам'яток архітектури в умовах високого рівня ґрунтових вод та підвищеної вологості інтер'єрів*. Матеріали Міжн. наук.-практ. конф., 24–25 жовтня 2019 р. Київ : Нац. Києво-Печ. іст.-культ. заповідник, ICCROM України, «Фенікс», 2019. С. 49–57.

14. Черевко І.А., Зайцева В.О. Дослідження вологості будівельних матеріалів стінопису на монастирських мурах НКПШЗ для визначення чинників погіршення стану живописних композицій та розробки заходів щодо їх збереження. *Могилянські читання 2019. Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення*. Зб. наук. праць. Київ : Національний Києво-Печерський істор.-культ. заповідник, Видавництво «Фенікс». 2019. С. 353–362.

15. Зайцева В.О. Ремонтно-реставраційні роботи в інтер'єрі церкви на Економічній брамі наприкінці ХІХ ст. Уточнення атрибуції живопису. *Могиланські читання 2020. Відбудова християнських святинь України: історія, здобутки, перспективи*. Зб. наук. праць. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Видавництво «Фенікс», 2020. С. 298–304.

16. Зайцева В.О. Проблеми збереження та реставрації олійних розписів пам'яток архітектури Києво-Печерської лаври. *International scientific and practical conference "Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects"*: conference proceeding, November 27–28, 2020. Venice : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. pp. 178–182. / *Міжнародна науково-практична конференція «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку»* (Венеціанський університет Ка' Фоскарі, м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 року). С. 178–182. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-46>

17. Зайцева В.О. Аналіз досліджень Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в кінці ХІХ–на початку ХХ ст. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *«Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір»*: матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київ. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 13–14.

18. Зайцева В.О. Роль іконописної малярні Києво-Печерської лаври в справі відновлення станкового та монументального живопису. *Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку* : матеріали І міжн. наук. спеціалізов. конф., 5 березня 2021 р., Хмельницький. Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2021. С. 35–39. DOI <https://doi.org/10.36074/mcnd-05.03.2021.art.04>

19. Зайцева В.О. Традиції та інновації іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Theoretical and empirical scientific*

research: concept and trends [Теоретичні та емпіричні наукові дослідження: концепція та напрямки]: *Collection of scientific papers “ΛΟΓΟΣ “ with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference* (Vol. 2), May 28, 2021. Oxford-Vinnitsia: P.C. Publishing House & European Scientific Platform. (Збірн. II Міжн. наук.-практ. конф. (Т. 2), 28 травня 2021 р., Оксфорд, Вінниця-Оксфорд: Європейська наукова платформа). С. 210–211. DOI <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.62>

20. Зайцева В.О., Чобітько О.М. Дослідження стану збереження та режиму використання пам'яток архітектури. *«Пристосування пам'яток культурної спадщини до сучасного використання з метою їх збереження»*. Матеріали Міжн. наук.-практ. конф., 21–22 жовтня 2021 р. Київ. ІККРОМ України. Київ: НЗ «Києво-Печерська лавра», ІССРОМ України, Видавництво «Фенікс», 2021. С. 25–31.

21. Зайцева В.О. Технологічні особливості іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *«Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей»*. Матеріали наук.-практ. конф., 28–29 жовтня 2021 р. Київ. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київ : НАКККіМ, 2021. С. 8–10.

22. Зайцева В. Мистецька спадщина під час війни: історія і сучасність. *«Культурна спадщина: інноваційні підходи та сталий розвиток»*. Тези доповідей II-ї Міжн. наук.-практ. конф., 8–9 вересня 2023 р. Львів. Нац. унів. «Львівська політехніка», Львів, 2023. С. 69–72.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

23. Зайцева В.О. Розгляд та аналіз техніко-технологічних досліджень монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. збірник / Головн. Ред. М.М. Осетрін. Київ : КНУБА, 2017. Вип. 64. С. 93–102.*

24. Зайцева В.О. Проблеми збереження монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в сучасний період. *Архітектурний вісник КНУБА* : наук.-виробн. збірник. Київ : КНУБА, 2018. Вип. 16. С. 115–120.